

TANULMÁNY

Mikusi Balázs

„WAS FÜR REDNER SIND WIR NICHT”*

Haydn és a retorika

Jóllehet a zene és a klasszikus szónoklattan kapcsolatának vizsgálata semmiképp sem tekinthető új kutatási területnek, Joseph Haydn műveinek retorikai szempontú elemzése csak az utóbbi mintegy két évtizedben vált divatossá. Mark Evan Bonds a zenei forma 18. századi koncepcióit áttekintő, *Wordless Rhetoric* címmel megjelent monográfiája (1991) egyetlen részletes mintaelemzésének tárgyául éppen Haydn 46. (H-dúr) szimfóniájának nyitótételét választotta,¹ s részben az ő példájától inspirálva a retorikai megközelítés utóbb Elaine Sisman *Haydn and the Classical Variation* című kötetében (1993),² majd Tom Beghin tanulmányformában is megjelent disszertációjában (1996) is főszerephez jutott.³ Minthogy a 18. század második felében a klasszikus retorika már túlhaladt fénykorán, Haydn ez irányú tájékozottságára pedig semmilyen korabeli dokumentum sem utal közvetlenül, ezek az elemzések korántsem váltak általánosan elfogadottá: a *New Grove Dictionary* 2001-es kiadásában Peter Hoyt hívta fel a figyelmet a nagy ívű elemzések mögött álló „bizonyítékok” hézagosságára,⁴ idehaza pedig Somfai László fejezte ki kételyeit az előadót

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság *Műelemzés – ma* címmel megrendezett konferenciájának keretében 2011. október 8-án elhangzott előadás némileg kibővített változata. A szöveg közép-pontjában álló elemzés egy korábbi, angol nyelvű tanulmányomból származik („Learned Style’ in Two Lessing Settings by Haydn”. *Eighteenth-Century Music* 1. [2004], 29–46.), amelyet Somfai Lászlónak ajánlottam 70. születésnapja alkalmából – ezt a dedikációt a mostani magyar változatban is szeretném megerősíteni. Hálával tartozom a Henle kiadónak, amiért hozzájárultak a *Die Beredsamkeit* a Joseph Haydn Werke keretében megjelent kottaszövegének újraközléséhez, illetve a Cambridge University Pressnek az általuk (a nem Haydntól származó billentyűsszólam elhagyásával) újrasedett kotta felhasználásának engedélyezéséért. A szerző a tanulmány írásakor Bolyai Kutatási Ösztöndíjban részesült.

1 Mark Evan Bonds: *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1991, 192–204.

2 Elaine R. Sisman: *Haydn and the Classical Variation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993.

3 Tom Beghin: „Haydn as Orator. A Rhetorical Analysis of His Keyboard Sonata in D Major, Hob. XVI:42”. In: *Haydn and His World*. Ed. Elaine Sisman. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997, 201–254. Az eredeti DMA-disszertációt a szerző 1996-ban védte meg a Cornell Egyetemen (Ithaca, New York) *Forkel and Haydn. A Rhetorical Framework for the Analysis of Sonata Hob. XVI:42 (D)* címmel.

4 Peter A. Hoyt: „Rhetoric and music. II. After 1750”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie, London: Macmillan, 2001, vol. 21., 270–273.

esetenként talán túlzott szabadsággal felruházó retorikai felfogással szemben.⁵ A főként hangszeres művekre fókuszáló vita során azonban meglepő módon észrevétlenül maradt, hogy magának Haydnnak van egy kompozíciója, amely kifejezetten a retorikáról szól: a *Mehrstimmige Gesänge* sorozat Gotthold Ephraim Lessing *Az ékes-szólás* (*Die Beredsamkeit*) című verse nyomán írott darabja, amely feltehetőleg nem sokkal a Londonból való végleges hazatérés után, 1796-ban keletkezett. Jelen tanulmányban előbb azt szeretném bemutatni, milyen zenei eszközökkel ábrázolja Haydn a Lessing költői szövegében megjelenő „ékes-szólást”, majd zárszóként kitekerek arra is, elemzésem eredményei milyen mértékben igazolhatják – vagy éppen cáfolhatják – a Haydn műveit a retorika szempontjai szerint megközelítő analíziseket.

A *Die Beredsamkeit* (a teljes mű kottáját lásd a tanulmány végén, a 152–156. oldalon) Haydn többszólamú énekei közül az egyik legismertebb, valószínűleg annak köszönhetően, hogy aki egyszer is hallotta – pontosabban nem hallotta – a darab záró ütemeit, sosem felejtí el: az utolsó *stumm* (azaz „néma”) szót ugyanis az előadók nem éneklík, csupán szájmozgással formálják meg. Ez az emlékezetes geg azonban voltaképp csupán a jéghegy csúcsa; a legmerészebb a műbe rejtett számtalan szófestő effektus közül, amelyeknek vérbő humorát még tovább fokozza, hogy Lessing szövege már maga is az emelkedett stílusú szónoklás paródiája:

*Freunde, Wasser machet stumm:
Lernet dieses an den Fischen.
Doch beym Weine kehrt sich[']s um:
Dieses lernt an unsern Tischen.
Was für Redner sind wir nicht,
Wenn der Rheinwein aus uns spricht!
Wir ermahnen, streiten, lehren;
Keiner will den andern hören.*

Barátaim, a víz elnémít;
Tanuljátok meg ezt a halaktól.
A borral viszont fordítva van:
Ezt az asztalainknál tanuljátok meg.
Micsoda szónokok (nem) vagyunk mi,
Amikor a rajnai bor beszél belőlünk!
Figyelmeztetünk, vitázunk, okítunk;
Senki sem akarja meghallgatni a másikat.

A vers csöpög az iróniától, és Haydn természetesen nem szalasztotta el az alkalmat, hogy Lessing nyomán maga is különféle módokon úzzön gúnyt az ékes-szólás külsőségeiből. A paródia legszembeötlőbb megnyilvánulási formája az emelkedett beszéd pátoossal terhes gesztusainak utánzása. A 26–29. ütemben ünneplésen magasba törő B-dúr hármashangzatok például egyértelműen a szónok „papolás” hangütését karikírozzák – egyszersmind nyilvánvalóvá téve, hogy vitázni (*streiten*) sokkal kevésbé méltóságteljes dolog, mint figyelmeztetni (*ermahnen*) vagy okítani (*lehren*). A mívésen kidolgozott félzáratok az előbbi szakasz előtt (24–25. ü.) és a vers negyedik sorának végén (15–16. ü.) pedig gondosan dekla-

5 Lásd Somfai László: „Okos orátor vagy merész újító? Gondolatok a zenei retorikáról és Haydn vonósnyegeseinek notációjáról”. *Magyar Zene*, 41. (2003), 423–435. Ez a szöveg eredetileg egy Los Angelesben rendezett konferenciára készült, s az annak anyagát összegyűjtő kötetben később angolul is megjelent: „Clever Orator versus Bold Innovator”. In: *Haydn and the Performance of Rhetoric*. Ed. Tom Beghin, Sander M. Goldberg, Chicago, Illinois: The University of Chicago Press, 2007, 213–228. Ez utóbbi kötet – s különösen annak bibliográfiája – hasznos kiindulópont lehet mindazok számára, akik a Haydn-művek retorikai elemzésének különféle lehetőségeivel alaposabban is meg szeretnék ismerkedni.

mált kettőspontok benyomását keltik: a retorikus szünet után kétségkívül valamilyen nagy fontosságú megállapításnak kell majd elhangzania. (NB. a *stumm... stumm... stumm* szavak közé ékelődő szünetek a 3–4. ütemben hasonlóan eltúlzott retorikus szerephez jutnak, hiszen a mű aligha érhetne véget ilyen hamar, s különösen nem úgy, hogy a felső szólamban ne a tonika alaphangja szólaljon meg. Ezek a szünetek a darab legvégén ráadásul meg is hosszabbodnak, hogy emfatikusan előkészítsék – a semmit.)

Az ékesszólás érzékeltetésének második szintje már áttételesebb, s némi zenei műveltséget is megkövetel a hallgatótól: annak érdekében, hogy a kifinomult, magasrendű stílus – s egyúttal a megfelelő iskolázottság – benyomását keltse, a zeneszerzőnek kontrapunktikus tudásáról is számot kell adnia. A vers első két sorának szabadon imitáló megzenésítése persze már önmagában sem hagyhat kétséget a komponista képességei felől, a félreérthetetlen bizonyítékot azonban Haydn a 8–9. ütemre tartogatja. Itt „a borral” – mint a szövegben olvashatjuk – „fordítva van”, s az imitációs téma, amelyet a szoprán szólamban hallunk, maga is a nyitó-téma megfordítása: jóllehet a hangismétlés első hallásra némileg elfedi a kapcsolatot, az emelkedő kvart, majd ereszkedő szext, végül két szekundlépés felfelé félreérthetetlenül idézi fel a nyitóütem első öt hangját. Mi több, a folytatás tovább játszik a dolgok fejjel lefelé fordításának gondolatával, hiszen a 9. ütemben a szoprán *kehrt sich's um* frázisa megint csak egyfajta megfordítása a 2–3. ütem *Wasser machet stumm* motívumának. Haydn megzenésítésének e rendkívüli komplexitását egyébként már Lessing szövege is előrevetíti. A vers ugyanis nem csupán felemlíti a „megfordítást”, de maga is „kikomponálja” azt a 4. sor kezdetén: *Freunde, Wasser machet stumm: / Lernet dieses an den Fischen. / Doch beyrn Weine kehrt sich's um: / Dieses lernt an unsern Tischen.*

A megfordított téma gondos kidolgozását követően Haydn a 16. ütemben zárlattal erősíti meg a c-moll hangnem dominánsát, ezzel – mint már említettem – valamilyen, még az eddigieknél is jelentőségteljesebb állítást készítve elő. Várakozásainkban pedig nem is kell csalatkoznunk. Az énekesek retorikai képességeinek demonstrálása egy újabb és – legalábbis nevében – még emelkedettebb hangzású kontrapunktikus eljárás megjelenésével párosul: az alt szólam témáját (17. ü.) – amely egyébként nyilvánvalóan a 8. ütem „fordított motívumából” ered, elhagyva annak első hangközét – egy kontraszsubjektum kíséri. „Az ellenpont egyre fokozódik”, mondhatnánk, Haydn pedig egyszersmind egy további „tankönyvízű” megoldással érzékelteti énekeseinek egyre gyarapodó ellenponttudását: a 18. ütem kezdetén a tenor átmenő *h* hangját az alt *b*-je követi. Ez a váratlan ütközés, mint köztudott, a *relations non harmonica* körébe tartozik, amelyek jellegzetességeit a 18. század zeneteoretikusai sosem mulasztják el tárgyalni, s meglehetősen változatosan értékelik. Sebastien Brossard először 1703-ban megjelent *Dictionaire de Musique*-jében (amelynek egy példánya Haydn könyvtárában is megvolt)⁶ például ezt olvashatjuk:

6 Lásd H. C. Robbins Landon: *Haydn: Chronicle and Works*, vol. 5.: *The Late Years 1801–1809*. Bloomington & London: Indiana University Press, 1977, 314. és 403.

A hamis relációk között nem csupán *elviselhető*, hanem éppenséggel kitűnők is akadnak, főként a *szomorú, gyengéd, érzelmes* stb. kifejezéshez. Vannak viszont, amelyek *elviselhetetlenek és hibásak*. Mármost arról, hogy melyek azok, amelyek *elviselhetetlenek*, nehéz döntést hoznunk, lévén a szerzők és az ízlések igencsak megosztottak. A magam nevében jó szívvel ugyanazt mondhatom, amit egyik mesterünk: *kerülje, aki akarja – vagy inkább: aki tudja – a hamis relációkat*. Mert hamis relációk nélkül próbálni írni *igényes* és eredeti zenét az én felfogásom szerint pusztá kiméra. Csupán a *tritonus hamis relációját* [...] tanácsos elkerülnünk, amennyire csak lehetséges.⁷

Mint utolsó mondata világossá teszi, Brossard a tritonusnál borzalmasabb „hamis relációt” elképzelni sem igen tud. Haydn énekesei azonban szűkített oktávban ütköznek, s ezt aligha értékelhetjük olyan megbocsátóan, mint Brossard véleménye sugallná. Így hát érdemes Johann Mattheson 1739-ben megjelent *Der vollkommene Kapellmeister*t is felütnünk (amelyet a fiatal Haydn, mint köztudott, gondosan tanulmányozott).⁸ Mattheson legelőszőrís a szűkített és bővített oktávot említi a „hamis relációk” – vagy, amint ő nevezi, *böse Verhältnisse*⁹ – példaként, hozzátéve, hogy

[k]északarva a legotrombábbakat próbálom kiválogatni, és megkérdezem: akad vajon olyan ember a világon, aki ilyesmit szándékosan leírhatna? Ez aligha juthat bárkinek is az eszébe, hacsaknem végletes önfejlőség kerítette hatalmába.¹⁰

Mattheson értékelése jobban illik a *Die Beredsamkeit* most elemzett részletére, mint Brossard-é. Haydn nyilvánvalóan nagyon is szándékosan írta le az „elviselhetetlen” szűkített oktávot – éppen azzal a céllal, hogy énekeseinek borgőzös önfejlőségét érzékeltesse, egyszersmind pedig előrevetítse a vers utolsó sorát is, mely szerint „senki sem akarja meghallgatni a másikat” (vagyis senki nem figyel arra, hogy a társai milyen hangokat énekelnek).

7 „Entre les *fausses Relations* il y en a non seulement de *tolerables* mais aussi d'excellentes, sur tout pour les expressions *tristes, tendres, affectueuses*, etc. Il y en a qui sont *intolerables & vitieuses*, sçavoir maintenant qui sont celles qui sont *intolerables*, c'est ce qu'on ne peut bien decider, les Auteurs & les goûts étant fort partagez là-dessus. Pour moy je diray volontiers comme un de nos Maîtres, *Evite qui voudra, ou plûtôt qui pourra les fausses Relations*. Car prétendre faire une Musique *recherchée*, et qui ait quelque sel, sans *fausses Relations*, c'est à mon sens une pure chimere. Il n'y a que la *fausse Relation du Triton* [...] qu'il est bon d'éviter le plus qu'on peut.” Sebastien de Brossard: *Dictionnaire de musique*. Amsterdam: Estienne Roger, 3. édition [1708 k.], 112.

8 A zeneszerző két korai biográfusa, Georg August Griesinger és Albert Christoph Dies egyaránt szót ejt Mattheson művéről: előbbi csupán annyit közöl, hogy Haydn már fiatalon megismerkedett a könyvvel, utóbbi azonban részletesen beszámol róla, hogy a kötetben szereplő kidolgozott példákat túlságosan száraznak találván Haydn Mattheson valamennyi gyakorlatát újrakomponálta. Lásd Georg August Griesinger: *Biographische Notizen über Joseph Haydn*. Hrsg. Karl-Heinz Köhler, Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1975, 20.; Albert Christoph Dies: *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*. Hrsg. Horst Seeger, 2. Aufl., Berlin: Henschelverlag, 1962, 41–42.

9 Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739 (faksimile kiadás: Kassel–Basel: Bärenreiter, 1954), 290.

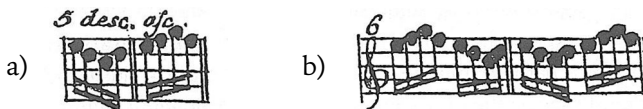
10 „[S]o will ich mit Fleiß die gröbsten aussuchen, und fragen: ob denn iemand in der Welt solch Zeug wol mit Bedacht hinschreiben könne? Es kan nicht wol in eines Menschen Hertz kommen, wofern solches nicht von dem äussersten Eigensinn besessen ist.” Uott, 294.

A fenti fűgált szakasz ismét csak egy erős félzárlatra érkezik (ezúttal B-dúrban; 24–25. ü.), s ezt a már említett, gúnyosan ünnepestyes „papolás” követi. Ezen a látszólag nyugalmas ponton (28–30. ü.) azonban váratlanul valamennyi énekes tizenhatodikban tör ki, s ez a mozgás a 34–35. ütemben is visszatér, immár teljesen elborítva a textúrát. Lessing szövege természetesen igazolja e váratlan fordulatot: az egymással vitatkozó énekesek izgatott zsviváját tökéletesen ábrázolják egy-idejű tizenhatodaik. Úgy hiszem azonban, hogy a figuráció e váratlan kitörése részben egy egészen másfajta forrásból ered: Haydn, miután sikerrel utánozta az emelt hangú beszéd intonációját és idézte meg a kontrapunkt fennkölt zenei nyelvezetét, immár egy harmadik szinten figurázza ki az énekesek retorikus erőfeszítéseit, mégpedig a német *Figurenlehre* hagyományához nyúlva vissza.

Hogy Haydn vajon mennyit tudhatott a klasszikus retorikáról és annak zenei alkalmazásairól, alig dokumentálható, de ha talán viszonylag keveset is, nehéz elképzelni, hogy a *Halbzirkel* ismeretlen maradhatott volna a számára. Ha más nem is, a „félkör” rendszeresen említik a 18. század zeneelméleti traktátusai mint az egykor virágzó *Figurenlehre* egyik utolsó maradványát. Friedrich Wilhelm Marpurg *Anleitung zum Clavierspielen* című kötetében (amelynek egy példánya ugyancsak megvolt Haydn könyvtárában)¹¹ például ez áll:

A félkör négy, egymáshoz képest lépcsőzetesen mozgó hang egymásutánja, amelyek közül a második és a negyedik éppen ugyanazon a fokon áll, az első és a harmadik pedig ezeknél feljebb, illetve lejjebb.¹²

Amint e definícióból is kiderül, s a Marpurg közölte illusztráció egyértelművé teszi, a *Halbzirkel* kétféle formát ölthet: ereszkedőt (amikor az első hang felette, a harmadik pedig alatta áll a másodiknak és a negyediknek), illetve emelkedőt (ekkor az első hang alacsonyabb, a harmadik magasabb). E rendkívül fontos figurának szentelt bekezdés végén Marpurg a teljes *Zirkel*t is megemlíti, azt a – némiképp redundáns – megállapítást téve, hogy „két félkör együtt egy teljes kört tesz ki.”¹³



1. kotta. a) Halbzirkel, b) Zirkel Marpurg *Anleitung zum Clavierspielen* című kötetében (1755)

Mindennek fényében nehéz elképzelni, hogy a 30. ütemben váratlanul felfakadó tizenhatod-figurációval Haydn pusztán a vita közben kialakuló zűrzavart kívánta volna érzékeltetni. Jóllehet a szakasz tökéletesen illusztrálja a disputáló felek

11 Landon: *Haydn: The Late Years*, 314. és 403.

12 „Der Halbzirkel ist eine Folge von vier stufenweise untereinander sich bewegenden Noten, wovon die zweyte und vierte auf eben derselben Stufe stehen, und die erste und dritte drüber und drunter sind.” Friedrich Wilhelm Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlin: A. Haude und J. C. Spener, 1755, 42.

13 „Zwey Halbzirkel zusammen genommen, machen einen ganzen Zirkel.” Uott.

moráját, a zeneszerző alighanem egy másik, bennfenteseknek szánt tréfát is elsütött itt: az énekesek egy közismert retorikai figurával – a *Halbzirkellel* – kezdenek érvelni az igazuk mellett, de próbálkozásaikkal nem jutnak tovább, mint e rég elkopott közhely üres ismételtetéséig. Mi több, a szoprán és az alt énekelte emelkedő, illetve a tenor és a basszus szólamában megjelenő ereszkedő félkör szimultán – és nem, mint Marpurg illusztrációja sugallná, szukcesszív – éneklésével a vitázók nem egy valódi, teljes *Zirkelt* hoznak létre, hanem pusztá káoszt.¹⁴

Ez az értelmezés természetesen felveti a kérdést, voltaképpen kinek is szánhatta Haydn az efféle belső utalásokat, hiszen a legfigyelmesebb hallgató sem igen fogja első hallásra felismerni a *Halbzirkelt* vagy akár csak a *kehrte sich's um* szakasz komplex megfordítástechnikáját. David Wyn Jones szerint azonban „mint ebben a repertoárban mindig, az efféle tréfák inkább az előadóknak, [...] semmint a hallgatóknak szólnak.”¹⁵ Ha csupán áttételesen is, de James Webster is hasonlóképpen nyilatkozik, amikor Haydn többszólamú énekeit mint „énekhagra komponált vonósnyegyeseket” dicsőíti.¹⁶

Semmi kétség, hogy ezek a művek – a vonósnyegyesekhez hasonlóan, de talán még hangsúlyosabban – elsősorban az előadók számára íródtak, s e felismerés fényében már nem merülhet fel, hogy Haydn pusztán a maga örömeire élt volna különféle rejtett utalásokkal, annak legcsekélyebb reménye nélkül, hogy közönsége valaha is megérthetné azokat. Egy figyelmes szoprán, különösen többszöri előadás után, nagyon is felismerheti a témafordításokat, egy-egy képzetesebb énekes pedig könnyen azonosíthatja a *Halbzirkelleket* is, még ha talán azok zsvajva mulattatja is elsősorban, s kevésbé a két szimultán félkörből formált teljes kör zeneelméleti abszurditása – ami tényleg csak a valódi *Kenner* számára hozzáférhető tréfa.

Továbbvezetve a gondolatmenetet, a 34–35. ütem ellentétes irányú *Halbzirkellei* hasonlóan „bennfentes” interpretációt vetnek fel a folytatással kapcsolatban is:

14 E szakasz közeli rokona bukkan fel az Op. 33 No. 3-as C-dúr vonósnyegyes fináléjában. Az ereszkedő félkör ezúttal már a rondótéma kezdetén fontos szerephez jut, s a 10. és 12. ütemben szextpárhuzamban is elhangzik. A 42., 46., 48. és 50. ütemben a félkör emelkedő és ereszkedő változatainak egyidejű megszólalásából eredő „hamis” teljes köröket hallunk, melyek közül kettő párhuzamos mozgással kombinálódik (a 46. ütemben szextekben, majd két ütemmel utóbb decimákban). A csúcspontot azonban Haydn a kódára tartogatja, ahol is mind az ereszkedő, mind az emelkedő változatok szextpárhuzamban szólalnak meg (149. sk. ü.), s a két forma a 154–155. ütemben aztán össze is kapcsolódik, végül egy domináns szeptimakkordra vezetve a folyamatot, amely sok tekintetben emlékeztet a *Die Beredsamkeit* „Was für Redner sind wir nicht” szakaszára. E következetes stratégia láttán talán azt is érdemes megemlítenem, hogy a rondótéma második felében (10., 12., 14., 16. és 18. ü.) a *Doppelschlag* – vagyis a *Halbzirkel*nek megfelelő ornamens – is megjelenik, az első epizódban pedig egy másik hasonló retorikai figura, a *Walze* vagy *Rolle* szerepel (24–30. ü.), amelynek 24–25. és 28–29. ütembeli megszólalása ugyancsak értelmezhető az ereszkedő, illetve emelkedő formákat összekapcsoló „teljes” változatként. Köszönöm James Websternek, hogy felhívta a figyelmemet e tételnek a *Die Beredsamkeit*tal való feltűnő rokonságára.

15 „[A]s always in this repertoire such jokes are more for the performers [...] than for the listeners.” David Wyn Jones (ed.): *Haydn*. Oxford: Oxford University Press, 2002 (Oxford Composer Companions), 268.

16 James Webster–Georg Feder: *Haydn élete és művei. Új Grove-monográfia*. Ford. Malina János, Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2009, 68. Amint a 14. jegyzetben említett párhuzam is megerősíti, ez a jellemzés semmiképp sem pusztá „költői hasonlat”.

a 37. ütem négyhangos skálameneteit, amelyek a 38. ütem kezdetén egy kitarított hangba torkollanak, Haydn talán a 18. század zeneteoretikusai által ugyancsak minduntalan felemlgetett másik elemi retorikai figura, a *tirata* példáinak számhat. Igaz ugyan, hogy a legtöbb traktátus szerint a *tiratának* tizenhatodokból kell állnia, de Brossard ezúttal is egy tágabb értelmezés mellett száll síkra, hiszen „az olaszok általában így nevezik több, *azonos figurációjú* vagy *értékű* hang egymásutánját, amelyek *szomszédos fok*onként követik egymást, akár *emelkedve*, akár *ereszkedve*.”¹⁷ Ha Haydn számára Brossard tágabb definíciója volt mérvadó, akkor a 37. ütem skálameneteit – amelyek közvetlenül a *Halbzirkele*k után következnek, és azokhoz hasonlóan egyidejűleg alkalmazzák az ereszkező, illetve emelkedő változatokat – joggal hallhatjuk *tiratának*. S ha a terminus hagyományos etimológiáját is felidézük, miszerint az a *tirare*, azaz „húzni” igéből származik, a 38. ütem elején váratlanul megjelenő fermata mintha megint csak parodisztikus volna, lévén, az előtte álló „húzott” figurát húzza még tovább. Ez az interpretáció azonban talán már valóban csak a zenetörténész megbokrosodott fantáziájának szüleménye, hiszen éppen ennek a fermatás szótagnak a feltűnő túlhangsúlyozását egyszerűen a pozitív tartalmú „Was für Redner sind wir” frázis komikus ellentétbe fordításának szándéka is motiválhatta: „Was für Redner sind wir *nicht*.”

Az azonban semmiképp sem fantáziánk szüleménye, hogy a 40. ütemmel Haydn visszatér a kontrapunktikus ékesszólás eszközeinek számbavételéhez egy stretto szakasz erejéig – amelyet Angelo Berardi (utóbb Mattheson által is átvett) terminológiáját követve mint *Canone all' unisono, al sospiro* imitációt is leírhatunk: a másodikként belépő szólam az elsőt unisonóban vagy oktávban követi, és egy negyeddal később kezdődik.¹⁸ Ez a mindössze egyetlen negyedértékkel elcsúsztatott, szinte azonnali imitáció természetesen megint csak komikus hatást kelt (mintha az énekeseknek a vita hevében már levegőt venni sem maradna idejük), és a szakasz sutaságát csak fokozza, hogy maga az imitált téma a 26–29. ütem méltóságteljes hármashangzat-felbontásos gesztusának abszurd mértékben felgyorsított változata, amely ennél fogva – kétségbeesett fel-le ugrálása dacára – végül is képtelen elszakadni a szinte végtelennek ható B-dúr akkordtól. Az ötütemnyi B-dúr „ördögi körét” végül a 45–47. ütemben töri meg a 37–39. ütem hangról hangra való visszatérése,¹⁹ s Haydn ezt követően felidézi a darab kezdetét is, bár alaposan átkomponált formában: a 49–50. ütemben az első három hang az immár ismerős emelkedő hármashangzatokká bővül; a *Wasser machet stumm* szakasz (51. ü.) a 9. ütem *kehrt sich's um* témájának megfordított skálameneteit eleveníti fel, míg a háromszori, elhaló *stumm* – a megváltozott dinamika és a közbeiktatott szünetek ellenére – egy-

17 „C'est ainsi que les Italiens apellent en general toutes ces suites de plusieurs Notes de *même figure* ou *valeur*, qui le suivent par *degrez conjoints*, tant en *montant*, qu'en *descendant*.” Brossard: *Dictionnaire de musique*, 184.

18 Lásd Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, 395.

19 A körforgás voltaképpen már a 44. ütem második felében megtörik, amikor a continuo-basszus, amely eddig pusztán a tonikai akkord félütemenkénti megerősítésére szorítkozott, ugyancsak nyolcadokat kezd játszani, ezáltal a basszus utolsó négy hangját imitálva – de egy negyed helyett „tévedésből” egy fél értékkel megkésvé.

értelműen a 3–4. ütemre utal vissza. A mű lezárása tehát bizonyos értelemben szintézist teremt, s ezáltal arra késztet, hogy az ékesszólás zenei kifejezésének egy negyedik lehetséges formáját is megvizsgáljuk a kompozícióban.

Az eddigi elemzés során joggal indulhattunk ki abból, hogy Haydn feltehetőleg ismerte a zenei retorika alapvető figuráit – legalábbis azokat (mint a *Halbzirkel* vagy a *tirata*), amelyekről a saját könyvtárában is fellelhető, mértékadó zeneelméleti munkákban bővebben is olvashatott. A zeneszerzőnek a klasszikus retorikával kapcsolatos ismereteit vizsgálva azonban sokkal ingoványosabb terepre érkezünk, hiszen semmilyen közvetlen írásos bizonyíték sem áll rendelkezésünkre, ráadásul Haydn még csak különösebben iskolázott ember sem volt, akinél *ab ovo* feltételezhetnénk, hogy ifjú éveiben feltétlenül találkozott volna Quintilianus vagy más antik szerzők szövegeivel. Elaine Sisman ugyanakkor meggyőzően érvelt amellett, hogy az 1776-ban papírra vetett híres önéletrajzi vázlat, amelyet a zeneszerző egy ismeretlen hölgynek címzett, a levélírás retorikai alapelemeinek biztos ismeretéről tanúskodik: felismerhető benne az *exordium* (azaz bevezetés), a *narratio* (maga az önéletrajz), az azt követő *corroboratio* (amelyben Haydn állításait addigi kompozícióinak jegyzékével támasztja alá), az elmaradhatatlan *confutatio* (amelynek során a berlini kritikusok vádjait utasítja vissza), végül pedig a *peroratio* (amelyben a szerző ismét felhívja a figyelmet érényeire).²⁰ A kérdést, hogy a zeneszerző vajon ennél többet is tudhatott-e a retorikáról – s különösen, hogy esetleges további ismeretei bármilyen hatással lehettek-e kompozíciós tevékenységére – idevágó dokumentumok híján nyitva kell hagynunk. Ha azonban, mint Sisman érvelése sugallja, Haydn a *bevezetés–állítás–megerősítés–tagadás–ismételt megerősítés* logikai láncolatát behatóan ismerte, Lessing szövegében egy minden részletében kidolgozott, miniatűr szónoklatra ismerhetett, amelynek világos felépítését zenéje is tükrözni látszik.

Az egyszavas *salutatio*, azaz üdvözlés után („Barátaim”) rövid *narratiót* hallunk („a víz elnémít”), amelyhez rögvest annak megerősítő *corroboratiója* csatlakozik („Tanuljátok meg ezt a halaktól”). Ezt újabb, az előzőhöz kapcsolódó állítás követi („A borral viszont fordítva van”), amelyet a maga *corroboratiója* igazol: „Ezt az asztalainknál tanuljátok meg.” Míg azonban a halak némasága és a vízivás közötti kapcsolatot nekünk magunknak kellett teljes mélységében felmérnünk, a borivás óriási előnyeit Lessing részletesen is kifejti az 5. és 6. sorban: „Micsoda szónokok (nem) vagyunk mi, / Amikor a rajnai bor beszél belőlünk!” (Amint már említettem, a 16. ütem félzárata ellenére e szakaszt Haydn is szorosan a megelőzőhöz kapcsolta azzal, hogy egy, az előbbiével rokon imitációs témát dolgoz fel benne.)

Az erőteljes *corroboratio* után a *refutatio*nak kell következnie, s ha talán kissé szokatlan formában is, de éppen ezt hallhatjuk ki az izgatottan „vitázó” *Halbzirkelek*-ből és a türelmetlenül sűrű imitációból, amelynek során „senki sem akarja meghallgatni a másikat” – mi több, talán a *refutatio* részének tekinthetjük azt a furcsán túlhangsúlyozott *nicht* szót is, amely az ötödik sor jelentését elkerülhetetlenül az ellenkezőjére fordítja: „Micsoda szónokok (nem) vagyunk mi!” Mindennek fényében tehát Haydn – ha valóban miniatűr szónoklatként tekintett Lessing szövegére

20 Lásd Sisman: *Haydn and the Classical Variation*, 24.

– a maga darabja végén megjelenő, a nyitófrázis számos fontos elemét szintetizáló ismétlést is joggal tekinthette valódi, retorikus perorációnak s nem pusztán formulaszerű rekapitulációnak.

Lévén idei konferenciánk témája a *Műelemzés* – *ma*, befejezésül hadd érintsek három olyan általánosabb kérdést, amelyet a *Die Beredsamkeit* fenti elemzése bizonyára minden olvasóban fölvetett. Az első – némileg sarkítottan fogalmazva –, hogy én magam vajon elhiszem-e az imént bemutatott analízist, különös tekintettel a zeneelméleti szempontból rosszul megformált *Zirkelek* humoros effektusára vagy egy-egy fermatának a megelőző tirata „nyújtásaként” való értelmezésére. Ezt a kérdést szeretném nyitva hagyni, hivatkozva arra, hogy minden jó elemzés volta-képpen gondolatkísérlet, amelynek során egy korábban elhanyagolt szempont alapján próbáljuk újraértelmezni a vizsgált kompozíciót. Amennyiben a választott új perspektíva az első, tapogatózó lépések során a mű egészére (vagy legalábbis számos elemére) látszik új fényt vetni, a kísérlet feltétlenül folytatásra érdemes, és az elemző feladata ezután éppen az, hogy sajátos szempontját a kompozíció mennél több részletére és aspektusára próbálja – persze a tudományos érvelésmód által megszabott határok között – kiterjeszteni. Az elemzés olvasója pedig nem spórolhatja meg az erőfeszítést, hogy a kész analízist végigkövetve maga formáljon véleményt, vajon a különféle – erős és kevésbé erős – bizonyítékok fényében a kiindulópontul választott új nézőpont releváns volt-e a mű szempontjából, vagy sem.

Ezzel szorosan összefügg a második, immár közvetlenebbül a zenei retorikához kapcsolódó kérdés: vajon ha nincs egyértelmű bizonyítékunk egy-egy zeneszerzőnek a klasszikus szónoklattanban való jártasságára, nem is illendő a műveit ilyen szempontból elemeznünk? A válasz természetesen nem, hiszen ennyi erővel az egész riemann-i összhangzattant, a jeppeseni kontrapunktot vagy a schenkeriánus analízist – és velük együtt elemzői szókincsünk egy jelentős részét is – *ad acta* tehetnénk, mondván, az ezek alapjául szolgáló művek szerzői mit sem tudtak mindezekről a „szabályokról”. És megfordítva: ha tudva tudjuk is, hogy egy-egy alkotó milyen kompozíciós módszer elkötelezett híveként alkotta meg műveit, az sem tántoríthat el attól, hogy azokat egészen más szempontok szerint is elemezni próbáljuk – ha pedig kísérletünk során a termékenynek tűnő új megfigyelések száma és jelentősége eléri a (persze mindig szubjektív) „kritikus tömeget”, immár érdemes az analízist mennél átfogóbbá formálnunk és másokkal is megosztanunk.

Ami pedig harmadik kérdésként maga Haydn és a retorika viszonyát illeti, a *Die Beredsamkeit* most bemutatott elemzése számomra azt sugallja, hogy a zeneszerző nagyon is jól ismerte a retorika különféle lehetséges zenei alkalmazásait. Minthogy azonban Lessing verse mindvégig ironizál, arról sajnos nem sokat tudunk meg, a zeneszerző voltaképpen mit is gondolt az általa ezúttal felhasznált eszközökről: aféle poros relikviáknak tekintette-e őket, amelyeket a művelt muzsikusként még ismer ugyan, de a maga alkotómunkájában már nemigen alkalmaz; vagy zeneszerzőként talán maga is tudatosan támaszkodott a retorika eszköztárára, s e műben csupán a Lessing-szöveg humora vezette arra, hogy az ismerős megoldásokat – kivételesen – ironikus éllel használja? Ezt is kinek-kinek a maga számára kell eldöntenie.

Haydn: Die Beredsamkeit, Hob. XXVc:4. (A Breitkopf & Härtel-féle első kiadásban szereplő – nem Haydn kezétől származó – billentyűskíséretet terjedelmi okból elhagytuk.)

Allegretto

Soprano
 Freun - de, Was-ser ma - chet stumm, Was-ser ma-chet stumm, stumm, stumm, stumm,
 Alto
 Freun - de, Was-ser ma - chet stumm, Was-ser ma-chet stumm, stumm, stumm, stumm,
 Tenore
 Freun - de, Was-ser ma-chet stumm, ma-chet stumm, stumm, stumm, stumm,
 Basso
 Freun - de, Freun-de, Was-ser ma-chet stumm, stumm, stumm,
 Cembalo
 6 4 5 3 5 6 7 7

5
 ler - net die - ses an den Fi - schen, ler - net die - ses an den Fi - - schen,
 ler - net die - ses, ler - net die - ses
 Freun - - de, ler - net die - ses, ler - net die - ses
 ler - net die - ses an den Fi - schen, ler - net die - ses an den
 4 6 9 5 6

8
 doch beim Wei - ne kehrt sich's um, kehrt sich's um, die - ses lernt an un - sern Ti - schen, die - ses
 an den Fi - schen, doch beim Wei-ne kehrt sich's um, kehrt sich's um, die - ses
 an den Fi - schen, doch beim Wei-ne kehrt sich's
 Fi - - schen,
 4 4 5 8 6

11

lernt an un - sern Ti - schen, doch beim Wei-ne kehrt sich's um, die - ses lernt an un - sern

lernt an un - sern Ti - schen, doch beim Wei-ne kehrt sich's um, kehrt sich's um, doch beim

um, kehrt sich's um, die - ses lernt an un - sern Ti - schen, doch beim Wei-ne kehrt sich's

doch beim Wei-ne kehrt sich's um, die - ses lernt an un - sern Ti - schen.

5 7 9 8 6 8 7 # 4 b 6 4 4/2
4 3 # 4 3 6 5

14

Ti - schen, die - ses lernt, die - ses lernt an un - sern Ti - schen.

Wei-ne kehrt sich's um, die - ses lernt, die - ses lernt an un - sern Ti - schen. Was für Red - ner sind wir

um, die - ses lernt an un - sern Ti - schen, die - ses lernt an un - sern Ti - schen. Was für Red - ner

die - ses lernt, die - ses lernt an un - sern Ti - schen.

6 - 6 4 6 4

18

Was für Red - ner sind wir nicht, wenn der Rheinwein aus uns

nicht, wenn der Rheinwein aus uns spricht, was für Red - ner sind wir nicht, wenn der Rheinwein

sind wir nicht, wenn der Rheinwein aus uns spricht, was für Red - ner, was für

21

spricht, war für Red-ner sind wir
aus uns spricht, was für Red-ner, was für Red-ner sind wir nicht, wenn der
Red-ner, was für Red-ner sind wir nicht, wenn der Rheinwein aus uns spricht, wenn der
Was für Red-ner sind wir nicht, wenn der Rheinwein aus uns spricht, was für Red-ner

4 3 - 6 6 4 3 6 b6 6 b4 3 6

24

nicht, wenn der Rheinwein aus uns spricht, wir er-mah - nen, strei-ten, leh - ren,
Rheinwein, wenn der Rheinwein aus uns spricht, wir er-mah - nen, strei-ten, leh - ren,
Rheinwein, wenn der Rheinwein aus uns spricht, wir er-mah - nen, strei-ten, leh - ren,
sind wir nicht, wenn der Rheinwein spricht, wir er-mah - nen, strei-ten, leh - ren,

5 6 2 5

30

kei - ner will den an - dern hö - ren, kei - ner will den an - dern hö - ren, kei - ner, kei - ner,
kei - ner will den an - dern hö - ren, kei - ner will den an - dern hö - ren, kei - ner,
kei - ner will den an - dern hö - ren, kei - ner will den an - dern hö - ren, kei - ner,
kei - ner will den an - dern hö - ren, kei - ner will den an - dern hö - ren, kei - ner, kei - ner,

6 5 6 5 5 6 10 10 3 3 4

33

kei-ner, wir er-mah-nen, strei-ten, leh-ren, kei-ner will den an-der-n hö-ren,
 kei-ner, wir er-mah-nen, strei-ten, leh-ren, kei-ner will den an-der-n hö-ren,
 kei-ner, wir er-mah-nen, strei-ten, leh-ren, kei-ner will den an-der-n hö-ren,
 wir er-mah-nen, wir er-mah-nen, strei-ten, leh-ren, kei-ner will den an-der-n hö-ren,

1 5/3 6

37

was für Red-ner sind wir nicht, wenn der Rheinwein, wenn der Rheinwein aus uns spricht, wir er-mah-nen, strei-ten,
 was für Red-ner sind wir nicht, wenn der Rheinwein, wenn der Rheinwein aus uns spricht,
 was für Red-ner sind wir nicht, wenn der Rheinwein, wenn der Rheinwein aus uns spricht, wir er-mah-nen,
 was für Red-ner sind wir nicht, wenn der Rheinwein, wenn der Rheinwein aus uns spricht,

6/4 2 8/6 10/8 7/5 5/3 6 6/4 3

41

leh-ren, kei-ner will den an-der-n hö-ren,
 wir er-mah-len, strei-ten, leh-ren, kei-ner will den an-der-n
 strei-ten, leh-ren, kei-ner will den an-der-n hö-ren,
 wir er-mah-nen, strei-ten, leh-ren, kei-ner will den

44

was für Red-ner sind wir nicht, wenn der Rheinwein, wenn der Rheinwein aus uns
hö ren, was für Red-ner sind wir nicht, wenn der Rheinwein, wenn der Rheinwein aus uns
was für Red-ner sind wir nicht, wenn der Rheinwein, wenn der Rheinwein aus uns
an - dern hö - ren, was für Red-ner sind wir nicht, wenn der Rheinwein, wenn der Rheinwein aus uns

6 8 10 7 5 6 6 3
4 2

48

spricht. Freunde, Freunde, Freun - de, Was-ser ma - chet stumm, stumm, stumm.
spricht. Freunde, Freunde, Freun - de, Was-ser ma - chet stumm, stumm, stumm.
spricht. Freunde, Freunde, Freun - de, Was-ser ma - chet stumm, stumm, stumm.
spricht. Freunde, Freunde, Freun - de, Was-ser ma - chet stumm, stumm, stumm.

*)

6 8 7 7
6

ABSTRACT

BALÁZS MIKUSI

„WAS FÜR REDNER SIND WIR NICHT”

Haydn and Rhetoric

The past two decades have seen vivid interest in the relationship between Joseph Haydn's compositions and classical rhetoric. This article examines a work that stands alone in the composer's oeuvre in referring to rhetoric in its very title: *Die Beredsamkeit* (Hob. XXVc:4), a partsong set around 1796 to a text by Gotthold Ephraim Lessing. In analyzing the piece I identify four different levels of illustrating eloquence: (1) imitating the intonation of elevated speech, (2) evoking the so-called „learned style” through the introduction of various contrapuntal procedures, (3) using a few elementary figures of musical rhetoric (such as the *Halbzirkel* or the *tirata*) and (4) constructing the whole of the work as a well-delivered oration consisting of *exordium*, *narratio*, *corroboratio*, *confutatio* and *peroratio*. In conclusion I suggest that, while *Die Beredsamkeit* seems to confirm that the composer had some knowledge of the musical applications of rhetoric, in view of the irony of Lessing's text it seems difficult to tell whether Haydn would have viewed this knowledge as a curious relic of the past, or would have found it relevant for his own creative work in general.

This article is adapted and translated from the author's „'Learned Style' in Two Lessing Settings by Haydn,” *Eighteenth-Century Music* 1/1 (March 2004), 29–46.

Balázs Mikusi holds a PhD from Cornell University (Ithaca, NY), and has been Head of Music at the National Széchényi Library, Budapest, since 2009. Previously he studied musicology at the Liszt Academy of Music, and held Fulbright and DAAD fellowships, among others. His scholarly interests are wide-ranging, but vocal music from the 18th and 19th centuries plays a special role: he has published several articles about the music of Joseph Haydn (*Eighteenth-Century Music*, *Journal of Musicological Research*, *Ad Parnassum*, *Studia Musicologica*) and Mozart (*The Musical Times*, *Mozart-Jahrbuch*), a study of Mendelssohn's „Scottish” tonality (*Nineteenth-Century Music*), as well as an essay on Schumann's „exotic” works (*The Musical Times*). His monograph tentatively entitled *The Secular Partsong in Germany 1780–1815* is forthcoming in the Eastman Studies in Music series of the University of Rochester Press. Since September 2011 his Haydn research has been supported by a János Bolyai Research Fellowship of the Hungarian Academy of Sciences.