

# TANULMÁNY

Mikusi Balázs

## HAYDN *IL DISTRATTO* KÍSÉRŐZENÉJE ÉS A „SZÍNHÁZI SZIMFÓNIA” ESZTÉTIKÁJA\*

Joseph Haydn százegynéhány szimfóniája óriási formai változatosságot mutat, a 60-as számúként emlegetett C-dúr darab azonban a maga hat tételével, számos különleges szerkezeti megoldásával és jó néhány zenei idézetével még e repertoáron belül is egészen kivételesnek mondható. Jóllehet a mű Haydn idejében szimfóniaként vált széles körben ismertté,<sup>1</sup> és a zeneszerző saját műjegyzékében is e műfaj alá besorolva jelenik meg,<sup>2</sup> Sonja Gerlach egyenesen úgy fogalmazott, hogy e kompozíciót világosan el kell különítenünk a zeneszerző „teljes értékű” (*vollgültig*) szimfóniáitól – s ha ez a megközelítés a mai kutató számára túlzottan merevnek és preskriptívnek tűnhet is, voltaképpen találóan érzékelteti a mű kivételes helyzetét Haydn életművén belül.<sup>3</sup>

Nagy szerencsénkre a szimfónia nem sokkal a megírása után rendkívüli népszerűsége tette szert, s a korabeli beszámolók bőséges magyarázattal szolgálnak a mű különös vonásaira. Mint a *Pressburger Zeitung* 1774. július 6-i számában olvashatjuk, „ez a kítűnő zeneszerző Wahr úr színtársulata számára a *Der Zerstreute* című vígjátékhoz nemrégiben ugyancsak saját zenét komponált, amelyet a hozzáértők

\* Jelen tanulmány egyik (a teljes szöveg alig egynegyedét kitevő) részlete 2012. október 11-én előadás formájában is elhangzott a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Dobszay László emlékének szentelt, IX. tudományos konferenciáján, „*Quand un tendron vient dans ces lieux. Kiegészítések Haydn 60. szimfóniájának értelmezéséhez*” címmel. A tanulmány megírását a Magyar Tudományos Akadémia Bolyai János Kutatói Ösztöndíjának támogatása tette lehetővé; a munkában nyújtott alkalmi segítségért ezen kívül Halász Péternek, Thomas Leibnitznek, Pethő Csillának és Elanie Sismannek tartozom köszönettel.

1 A primer források részletes áttekintését lásd Anthony van Hoboken műjegyzékében: *Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Band 1. Mainz: B. Schott's Söhne, 1957, 82–83.

2 Vö. Jens Peter Larsen: *Three Haydn catalogues. Second Facsimile Edition with a survey of Haydn's oeuvre*. New York, NY: Pendragon Press, 1979, HV3, No. 46.

3 Sonja Gerlach: „Joseph Haydns Sinfonien bis 1774. Studien zur Chronologie”. *Haydn-Studien* 7 (1996), 5. Gerlach természetesen utal rá, hogy a mű a *modern értelemben vett* szimfóniafogalom kereteit feszíti szét, hiszen Haydn és kortársai fejében ennél sokkalta rugalmasabb kép élhetett a műfajról mind a tételek számát, mind azok egyedi formáját illetően. Később (uott, 12.) Gerlach azt is felemlíti, hogy a brácsaszólamnak a két lassú tételben feltűnő *divisi* játékmódjából ítélve (amely egyetlen más Haydn-szimfóniában sem fordul elő) a zeneszerző ezúttal más műfaji normákat tartott szem előtt, mint *vollgültig* szimfóniáiban.

mesterműnek tartanak.”<sup>4</sup> Minthogy Jean-François Regnard *Le distrait*-jének német fordítását Carl Wahr színtársulata *Der Zerstreute* cím alatt Eszterházán is előadta, Haydn művének korabeli kéziratos másolatain pedig gyakran feltűnik az olasz megfelelő (*Il Distratto*), illetve a részletezőbb *Per la Comedia intitolata Il Distratto* megjelölés is, nyilvánvaló, hogy a zeneszerző a színdarabhoz írott kísérőzenét hasznosította újra egy szimfónia formájában. S jóllehet Hoboken úgy vélte, ez az újrahasonosítás csupán a partitúra egy részét érintette, s a Regnard darabjához készült zenét részben elveszettnek hitte,<sup>5</sup> a Rudolph Angermüller 1978-ban publikált tanulmányában felsorolt bizonyítékok arra utalnak, hogy a ma ismert szimfónia lényegében azonos lehet a valamikori kísérőzenével.<sup>6</sup>

Mindennek fényében érthető, hogy számos kutató próbálkozott meg a Regnard szövege és Haydn zenéje közötti kapcsolatok feltárással – jóllehet az efféle kísérleteket eredendően problematikussá teszi, hogy nincs biztos adatunk arra vonatkozóan, Wahr társulata vajon melyik német fordítást használta produkcióihoz.<sup>7</sup> Az alábbiakban ennél fogva Regnard eredeti francia szövegére hivatkozva veszem ismét szemügyre Arnold Schering, Robbins Landon, Robert A. Green, Jacob de Ruiter, Elaine Sisman és Gretchen Wheelock elemzéseit, hogy tisztázhassam, interpretációjuk vajon mennyire hozható összhangba a *Distratto* korabeli előadásairól fennmaradt recenziókból kihüvelyezhető esztétikai megközelítésekkel. Mielőtt azonban hozzáfognék a részletes analízishez, szeretném felhívni a figyelmet egy zenei idézetre, amely mindeddig rejtve maradt a kutatók előtt, jóllehet felismerése alapvetően módosíthatja a korabeli írásos dokumentumok értelmezését.

### „Quand un tendron viant dans ces lieux”

Jean-Jacques Rousseau zenei érdeklődése és elméletírói tevékenysége széles körben ismert, saját kompozíciói közül azonban rendszerint csupán a *Le devin du village* [A falusi jó] bukkan fel a zenetörténetkönyvek lapjain. A Rousseau saját librettója nyomán készült egyfelvonásos *intermède*-et 1752. október 18-án mutatták be Fontainebleau-ban, s a zártkörű előadást a jelenlétével megtisztelő XV. Lajos őszintén lelkesedett a darabért. A szélesebb közönség 1753. március elsején ismerkedhetett meg a művel a párizsi Opérában, s ezt az előadást már valóságos diadalmenet követte, amely hosszú időre megalapozta Rousseau hírnevét a zenei világban. Mai füllel hallgatva a szerző zenei invenciója ugyan kissé szegényesnek tűnik, a történetész számára azonban a *Le devin du village* mégis a buffonista háború stratégiai fon-

4 „Dieser vortreffliche Thondichter hat auch kürzlich für die Schaubühne des Herrn Wahr zum Lustspiele ‘Der Zerstreute’ eigene Musik komponirt, welche von Kennern für ein Meisterstück gehalten wird.” Marianne Pandi-Fritz Schmidt: „Musik zur Zeit Haydns und Beethovens in der Preßburger Zeitung”. *Haydn Yearbook* 8 (1971), 165–293., ide: 170.

5 Anthony van Hoboken: *Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Band 2. Mainz: B. Schott’s Söhne, 1971, 449.

6 Lásd Rudolph Angermüller: „Haydns ‘Der Zerstreute’ in Salzburg (1776)”. *Haydn-Studien* 7/2. (Máj 1978), 85–93.

7 Vö. Utt, 85. és 92–93.

tosságú epizódja marad, amelynek híre hamarosan messze túljutott Franciaország határain.

Rousseau egyfelvonásosának sikere nyomán a Théâtre-Italien alig néhány hónappal *A falusi jó*s nyilvános premierje után bemutatta Marie-Justine-Benoîte Favart és Harny de Guerville *Les amours de Bastien et Bastienne*-jét, amely alcíme szerint „A falusi jó s paródiája”.<sup>8</sup> Linda Tyler gondos kutatásai szerint Madame Favart és Harny csupán magát az alaptörténetet vették át Rousseau-tól, a *Le devin du village* szövegéből és zenéjéből azonban alig kölcsönöztek: recitativók és zárt számok helyett a *Les amours* nem klasszikus, hanem köznyelvi franciasággal fogalmazott strófák hosszú sorából áll, amelyeket népszerű dallamokra húznak rá a szereplők.<sup>9</sup> A mélyreható átdolgozás során a társszerzők egyszersmind némi cinizmust is vegyítettek Rousseau árkádiái világába – amint az a címszereplő első megszólalásából is kiviláglik. Colas közvetlenül Bastienne-nel való találkozását megelőzően éneklí e sorokat (Bastienne azért igyekszik hozzá, hogy tanácsát kérje, miként nyerhetné vissza Bastien lanyhulni látszó szerelmét).

*Quand un tendron viant dans ces lieux,  
Consulter ma science,  
Tout mon grimoire est dans ses yeux  
J’y lisons ce qu’all’ pense.  
Je d’vinons tout nettement  
Que pour un Amant  
Alle en tient là, la la,  
Oh oh, ah, ah, ah, ah,  
N’faut pas êtr’ grand sorcier pour ça, la, la.*

Amikor egy fiatal lány idejön,  
Hogy tanácsomat kérje,  
Minden varázserőm a szemében rejlik,  
Onnan olvasom ki, mit gondol.  
Egyszeribe kitalálom,  
Hogy a szerelmére  
Gondol.  
Hohó! Ha-ha-ha-ha!  
Ehhez nem kell nagy varázslónak lenni.

*Lise à Piarrot s’en va d’mandant  
Pourquoi qu’alle soupire?  
Le gros benêt en la r’gardant,  
Rit & n’ fait que li dire.  
J’ l’instruisis dans un instant,  
Et d’un air content,  
All’ me r’mercia, la, la,  
Oh, oh! ah, ah, ah, ah,  
N’faut pas êtr’ grand sorcier pour ça, la, la.<sup>10</sup>*

Lise odamegy Pierrot-hoz, s megkérdi tőle  
Szerinte vajon miért sóhajtozik [Lise]?  
Az ostoba őt látva  
Vigyorog, és csak beszél neki.  
Én rögtön ezután kitanítottam [Lise-t],  
És boldog arccal  
Mondott köszönetet nekem.  
Hohó! Ha-ha-ha-ha!  
Ehhez nem kell nagy varázslónak lenni.

Mint Tyler rámutat, e soroknak nincs előzménye Rousseau eredeti szövegében<sup>11</sup> – de alighanem újdonságnak számított a hozzájuk kapcsolódó dallam is. A korabeli librettók legtöbbször hasonlóan Madame Favart és Harny nyomtatás-

8 Madame Favart & Monsieur Harny: *Les amours de Bastien et Bastienne. Parodie du Devin de village. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le Samedi 4 Août 1753*. Paris: La Veuve Delormel et Prault Fils, 1753.

9 Linda Tyler: „Bastien und Bastienne. The libretto, its derivation, and Mozart’s text-setting”. *The Journal of Musicology* VIII/4. (Fall 1990), 520–552.; ide: 522–523.

10 Favart & Harny: *Les amours...*, 5–6.

11 Tyler: *Bastien und Bastienne*, 524.

ban megjelent szövege is gondosan utal azokra az *airekre*, amelyek zenéjére az egyes strófákat énekelni kell. Az esetek többségében egy-egy közismert dallam első szövegsorának megadása is elegendőnek bizonyult az olvasók számára, a *Les amours* librettójában azonban gyakran hangjegyes notáció is szerepel: Bastienne első monológja például három egymást követő *airre* épül („J’ai perdu mon âne”; „Lucas, tu t’en vas” és „Eh! coussi, coussa”), amelyek közül az első kettő a librettó mellékletében lekottázva is megjelenik. Ezt követően Colas lép be a fenti szöveget énekelve, amely előtt azonban a librettóban nem egy ismert *air* szövegincipitje jelenik meg eligazításként, hanem csupán egy rövid megjegyzés irányít a kottás függelék megfelelő részéhez: *Air: Noté No. 3 (1. kotta)*. Mindez egyértelműen azt sugallja, hogy a „Quand un tendron”-nak nem csupán a szövege, hanem a dallama is új kompozíciónak tekinthető:



1. kotta. „Quand un tendron” (Les amours de Bastien et Bastienne, 1753)

Ennek fényében különösen figyelemreméltó, milyen gyorsan vált népszerűvé ez az *air* a közönség körében. Alig egy évvel a *Les amours* bemutatója után Antoine-Alexandre-Henri Poinciset *Les Fra-Maçonnés*-ja (amely ugyancsak paródia, Rameau népszerű opera-balettje, a *Les fêtes de l’Hymen et de l’Amour* nyomán) már a „Quand un tendron vient en ces lieux” dallamát írja elő a „De grace sortez de ces lieux” kezdetű strófához, amelyben a Venerable arra kéri Hortense-t, hogy mihamarabb távozzék a szabadkőművesek köreiből.<sup>12</sup> Öt évvel később Madame Favart is megidézi a „Quand un tendron vient dans ces lieux”-dallamot a *Le Compliment de la cloture*-t záró vaudeville-ben, amely a közönség jóindulatáért esedezik.<sup>13</sup> Ezzel a meglehetősen semleges alkalmazással szemben a *Gabrielle de Passi* című egyfelvósos komédia, amelyet először a *Comédiens Italiens* színpadán mutattak be 1777-ben,

12 *Les Fra-Maçonnés. Parodie de l’acte des Amazones; Dans l’Opéra des Fêtes de l’Amour & de l’Hymen. Représentée pour la première fois sur le Théâtre de la Foire S. Laurent, le 28 Août 1754, Paris: Duchesne, 1754, 16–17.* Az első ízben ebben a kiadványban felbukkanó szövegvariáns (*dans ces lieux* helyett *en ces lieux*) meglehetősen elterjedt lehetett, hiszen néhány későbbi forrásban is megjelenik.

13 A szöveg a *Mercure de France*-ban jelent meg (Ápril 1759, 200–201.). A vaudeville-nek szánt kiemelkedő dramaturgiai szerep azt sugallja, hogy Madame Favart immár tudatosan emlékeztetni kívánta közönségét: a „Quand un tendron” dallamának látványos pályafutása éppen az ő *Les amours*-jából indult útjára.

igen találékonyan használja fel a „Quand un tendron”-t – a közönség alighanem el-lenállhatatlannak találta az immár közismert nevető refrén és a vigasztalanul tragikus hangvételő paródiaszöveg közötti kontrasztot:

*Jamais vous ne vous égayez;  
Vous grondez à toute heure;  
Et si par hazard vous riez,  
C'est de l'air dont on pleure.  
On se doute, sans être fin,  
De quelque chagrin  
Qui vous tient là,  
Oh! oh! ah! ah! ah!  
Ah! ah! ah! ah!  
Faut pas êt' grand sorcier pour ça.  
Lon là.<sup>14</sup>*

Ön sosem vidul fel,  
Mindig csak zsörtölődik.  
S ha véletlenül nevet,  
Az olyan, mintha valaki sírna.  
Éles elme nélkül is sejti az ember,  
Hogy valami bánat  
Tartja önt fogva.  
Hohó! Ha-ha-ha!  
Ha-ha-ha-ha!  
Ehhez nem kell nagy varázslónak lenni.

A fenti példák arról tanúskodnak, hogy a párizsi közönség az 1750-es évek közepe táján már jól ismerte a dallamot, a hasonló utalások további sorozata pedig afelől sem hagy kétséget, hogy a „Quand un tendron” egészen a 19. század első évtizedeiig megőrizte népszerűségét. Pierre-Antoine-Augustin de Piis és Pierre-Yon Barré *Cassandra oculiste, ou L'oculiste dupe de son art* című, 1780-ban bemutatott comédie-parade-jának már a kezdetén felbukkan;<sup>15</sup> a következő esztendőben ugyan ezen szerzők *La matinée et la veillée villageoises, ou Le sabot perdu* című divertissement-jában is találkozunk vele;<sup>16</sup> újabb egy év múltán pedig a megint csak Piis és Barré által jegyzett opéra-comique-ban, a *Les étrennes de Mercure, ou Le bonnet magique* librettójában látjuk viszont.<sup>17</sup> Első soraiban ugyancsak a „Quand un tendron”-ra hivatkozik Jean-Baptiste Radet és Pierre-Yon Barré 1784-ban *Les docteurs modernes* címmel bemutatott comédie-parade-ja (itt a paródiaszövegben is megőrzött „N'faut pas êt' grand socier pour ça” refrén félreérthetetlen antimesmerista élt kap),<sup>18</sup> és

14 *Gabrielle de Passi, parodie de Gabrielle de Vergi, en un acte, en prose et en vaudevilles. Représentée, pour la première fois, par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le 30 Août 1777.* Paris: Delalain, 1777, 7–8. E paródia modellje, Pierre-Laurent de Belloy *Gabrielle de Vergy* című ötfelvonásos tragédiája első ízben a Théâtre Français-ban került színpadra 1777. július 12-én, jöllehet La veuve Duchesne már két évvel korábban, a költő halálának évében közreadta azt.

15 *Cassandra oculiste, ou L'oculiste dupe de son art, comédie-parade, en un Acte & en Vaudevilles. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le Mardi 30 Mai 1780.* Paris: Vente, 1780, 3.

16 MM. de Piis & Barré: *La matinée et la veillée villageoises, ou Le sabot perdu, divertissement en deux Actes & en Vaudevilles. Représenté pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le Mardi 27 Mars 1781.* Paris: Vente, 1781, 28.

17 Uőök: *Les Étrennes de Mercure, ou Le bonnet magique, opéra-comique en trois Actes & en Vaudevilles. Représenté pour la première fois, le Lundi premier Janvier 1781, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi.* Paris: Duchesne, 1782, 14.

18 *Les docteurs modernes, comédie-parade, en un Acte et en Vaudevilles. Représentée, pour la première fois, à Paris, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le mardi 16 Novembre 1784.* Paris: Brunet, 1784, 3. A darab antimesmerista felhangjairól, valamint kedvező fogadtatásáról lásd Robert Darnton: *Mesmerism and the end of the Enlightenment in France.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968, 65.

viszzaköszön a dallam a *Les Brigands Jacobites au Champ de Mars* című „poëme héroï-comi-civique” (1791) egyik legdrámaibb pillanatában is, amikor a republikánus Condorcet próbál közvetíteni Robespierre és Danton hívei között, akik egyaránt a maguk vezetőjét szeretnék királlyá emelni:

*Faut-il qu'un peuple généreux  
Pour un rien se querelle?  
Faut-il donc se prendre aux cheveux  
Pour une bagatelle?  
Messieurs, eh quoi  
C'est pour un roi  
Que je vous voi  
Tous en émoi?  
Oui, da.  
Oh! oh! oh! oh! ah! ah! ah! ah!  
Il faut être foux pour cela  
La, la.  
Oh! oh! oh! oh! ah! ah! ah! ah!  
Vraiment tout le monde en rira  
La, la.<sup>19</sup>*

Kell, hogy egy nagylelkű nép  
Egy semmiségen civakodjon?  
Kell, hogy hajba kapjanak  
Egy apróság miatt?  
Uraim, hát hogyan?  
Egy király miatt  
Látom önöket  
Mind így felindulva?  
Igen.  
Ho-ho-ho-hó! Ha-ha-ha-ha!  
Ehhez bolondnak kell lenni.  
Ho-ho-ho-hó! Ha-ha-ha-ha!  
Igazán ezen fog kacagni mindenki.

A dallam 1792-ben újból felbukkan Jean-Baptiste Radet *Le prix, ou l'embarras du choix* című egyfelvonásos divertissement-jában, ezúttal egy tiszt zavarodottságát ábrázolandó, aki két lány közül kényszerül választani.<sup>20</sup> A dallam némileg semlegesebb jelentéssel tűnik fel ugyanazon szerző egy másik vígjátékában, a *La bonne Aubaine*-ben (1793),<sup>21</sup> Bizet és Simonot 1799-ben bemutatott vaudeville-jében, a *Gilles tout seul*-ben (amely ismét csak megőrzi a „Faut pas être” refrént),<sup>22</sup> Maurice és François-Denis Domillier Thesigny *L'un pour l'autre* című comédie-vaudeville-jében (1802),<sup>23</sup> valamint az Emmanuel Dupaty, René-André-Polydore Alissan de Chazet és Charles-François-Jean-Baptiste Moreau együttműködésében készült *Ossian Cadet* című vaudeville-ben<sup>24</sup> – a kölcsöndallam refrénjébe „belekódolt” nevetés azonban egyetlen alkalommal sem téveszti el a hatását. A teljes „Quand un tendron” szövegre némileg közvetlenebbül reflektál egy 1808-ban közreadott pa-

19 „Les Brigands Jacobites au Champ de Mars, poëme héroï-comi-civique, mêlé de Vers, de Prose et de Vaudevilles”. In: *Les Sabats Jacobites*. Paris: J. Blanchon, 1791, 280–281.

20 J. B. Radet: *Le prix, ou l'embarras du choix, divertissement en un acte, en prose, mêlé de Vaudevilles. Représenté, pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre du Vaudeville, le 27 Février 1792. Nouvelle édition*. Paris: Prairial, An III<sup>e</sup> [1795], 17–18.

21 Uó: *La bonne Aubaine, comédie en un acte et en prose, mêlée de vaudevilles. Représentée sur le Théâtre du Vaudeville, le 28 Janvier 1793*. Paris: Libraire au Théâtre du Vaudeville, An Deuxième [1794], 22.

22 Bizet & Simonot: *Gilles tout seul, vaudeville en un acte. Représenté à Paris, sur le théâtre de la Cité-Variétés, le premier Ventôse an 7*. Paris: Barba, An VII [1799], 16.

23 Maurice et Thesigny: *L'un pour l'autre, comédie-vaudeville en un acte. Représentée au Théâtre du Vaudeville, le 28 Messidor an 10*. Paris: Madame Masson, 1802, 29–30.

24 MM. Dupaty, Chazet & Moreau: *Ossian Cadet, ou Les Guimbardes, parodie des Bardes, vaudeville en trois petits actes. Représentée pour la première fois, à Paris; sur le Théâtre du Vaudeville, le 11 Thermidor, an XII*. Paris: Madame Masson, 1804, 24–25.

ródiaszöveg, amely egy Suzanne nevű *tendron* halálbüntetésbe torkolló, szomorú sorsáról számol be,<sup>25</sup> valamint Barré, Radet és François-Georges Desfontaines 1811-ben bemutatott *La nouvelle télégraphique* című vaudeville-je, amelyben a paródiaszöveg a féltékeny férj és *coquette* felesége közötti konfliktust ábrázolja, ismét csak az utóbbi ellenállhatatlan kacagását tartogatva a refrénre.<sup>26</sup>

Hosszú útjának valódi végpontjára azonban 1813 májusában érkezett el a dallam, amikor Pierre-Jean de Béranger egy olyan verset illesztett hozzá, amely a korábbi szövegeknek hamarosan még az emlékét is eltörölte, és a műfaj klasszikusa lett.<sup>27</sup>

*Il était un roi d'Yvetot*  
*Peu connu dans l'histoire,*  
*Se levant tard, se couchant tôt,*  
*Dormant fort bien sans gloire;*  
*Et couronné par Jeanneton*  
*D'un simple bonnet de cotton,*  
*Dit-on.*  
*Oh! oh! oh! oh! ah! ah! ah! ah!*  
*Quel bon petit roi c'était là!*  
*La, la.*<sup>28</sup>

Volt Yvetot-nak egy királya  
 A történelemben alig ismert,  
 Későn kelt, korán feküdt,  
 Remekül aludt dicsőség híján is.  
 És egy szolgáló koronázta meg  
 Egyszerű pamutsipkával,  
 Azt mondják.  
 Ho-ho-ho-hó! Ha-ha-ha-ha!  
 Micsoda remek királyocská volt ez!

Joseph Phelan mint „a napóleoni Franciaország pöffeszkedő aspirációinak zseniális szatírját” jellemezte Béranger költeményét,<sup>29</sup> a valóságban Normandiában, Rouen közelében található Yvetot mesebeli királya azonban örökérvényű szimbólummá lett, amely éppúgy vonatkozhatott a restaurációt követően a trónra visszatérő Bourbon XVIII. Lajosra, mint számtalan későbbi uralkodóra, akár Franciaország határain túl is. Béranger bizonyára maga is felismerte a szöveg általános érvényét, az *Yvetot királya* ugyanis nyitóversként szerepel műveinek abban az 1847-es összkiadásában, amelynek szerkesztésében maga is részt vett.<sup>30</sup> De a szöveg még ebben a viszonylag kései publikációban sem szakad el eredeti ihletőjétől: a kötet ezúttal is pontosan jelzi, hogy e híressé vált sorokat a „Quand un tendron vient en ces lieux” dallamára kell énekelni.

Jóllehet a „Quand un tendron” számtalan említése minden kétséget kizáróan dokumentálja, hogy a szöveg egyértelmű dallami asszociációkkal bírt a francia kö-

25 Lásd *L'Esprit des journaux français et étrangers par une Société de gens de lettres. Mars 1808. Premier trimestre. Tome III.* Bruxelles: Imprimerie de Weissenbruch, 243.

26 MM. Barré, Radet & Desfontaines: *La nouvelle télégraphique, vaudeville en un acte. Représenté, pour la première fois, sur le théâtre du Vaudeville, le 21 mars 1811.* Paris: Barba, 1811, 19.

27 Béranger költeményének népszerűségét jól jellemzi, hogy William Thackeray *The King of Yvetot* címen angol fordítást is készített belőle, amely első ízben a hosszabb párizsi tartózkodásának emlékeit megörökítő *The Paris Sketch Book* lapjain jelent meg 1840-ben.

28 *Oeuvres complètes de P.-J. de Béranger. Nouvelle édition revue par l'auteur. Tome premier.* Paris: Perrotin, 1847, 1.

29 „[...] a genial satire on the inflated aspirations of Napoleonic France”. Joseph Phelan: „The British Reception of Pierre-Jean de Béranger”. *Revue de littérature comparée* 1/2005 (n° 313), 5–20.; 4. bekezdés. [www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2005-1-page-5.htm](http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2005-1-page-5.htm).

30 Vö. 28. jegyzet.

zönség számára, a korabeli források gondos számbavétele arra is rávilágít, hogy a vaudeville népszerűsége nem zárt ki némi zenei variabilitást. A *Les amours de Bastien et Bastienne* 1759-es új kiadásában például – szemben az 1. kottapéldában közölt (az 1753-as első kiadásból származó) változattal – a 8. és a 12. ütem végén álló *Oh* felütések nem *h*, hanem *c* hangon szólalnak meg.<sup>31</sup> A librettó 1770-es kiadásában pedig a 2. ütem kezdetén három *g* hang áll (vagyis az alsó váltóhang *fisz* elmarad).<sup>32</sup>

A 8. és 12. ütem felütésének változékonyságát egyébként a kizárólag szöveget közlő források is megerősítik. Míg a *Les amours* 1759-es kiadásában az 5. sor „J’d’vinons tout nettement” formában szerepel, összhangban a kottában jelzett egyetlen hangnyi felütéssel, az 1777-es kiadás a „Je devinons tout nettement” változatot közli,<sup>33</sup> ami még zenei notáció hiányában is egyértelműen háromhangos felütést sugall. S mintha az utóbbi változattal élne a korábban áttekintett paródiaszövegek közül jó néhány: 1754-ben a vonatkozó sor „Je vois que votre amusement”, az 1772-es változatban „Au même instant qu’on le verra”, 1782-ben „Encore un coup, treve à cela” szerepel, majd két évvel később „Seconde-moi, viens, mon Enfant”, s az 1791-es Condorcet-beszéd éppúgy erre a ritmus-interpretációra utal („Messieurs, eh quoi / C’est pour un roi”), mint a „Mais les choisir entre les deux” sor egy évvel később vagy a „Par des truffes ou des marons” egy újabb esztendő múltával. Ez a dallamvariáns tehát már az 1770-es évek közepe táján uralkodónak számított, a kora 19. századra pedig hegemon helyzetbe került: a „Quand il verra Monsieur présent” (1802), „Quand un enfant s’écrite: ’Holá!’” (1808), „Que le monsieur se fâchera” (1811) forma, valamint Béranger „Et couronné par Jeanneton” változata (1813) egyaránt azt sugallja, hogy a „Quand un tendron” dallamának e pontján ekkortájt már egyértelműen háromhangos felütést várt a közönség. Sokatmondó, hogy az „Oh”-okat soroló refrénkezdet későbbi paródiaszövegei ugyancsak hasonló átalakulásról tanúskodnak: jóllehet az indulatszók számából talán kevésbé vonhatunk le határozott következtetéseket, az 1780-as évekre egyértelműen a négyszeri „Oh” lett a norma, ami e ponton is a háromhangos felütés használatára látszik utalni. A nevezetes *La clé du Caveau* gyűjtemény 1811-es kiadásában közölt „Quand un tendron”-dallam<sup>34</sup> (2. kotta) a felsorolt változások mindegyikét rögzíti: a 2. ütem három *c* hanggal indul (amelyek ebben a C-dúr hangnemű változatban természetesen a korábbi, G-dúr lejegyzés

31 Madame Favart & Monsieur Harny: *Les amours de Bastien et Bastienne. Parodie du Devin de village. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le Mercredi 26 Septembre 1753. Nouvelle édition.* Paris: N. B. Duchesne, 1759, 7–8. E kiadás feltűnő jellegzetessége ezenkívül az utolsó négy ütem megismétlése (amely éppenséggel a nyomdász tévesztésének eredménye is lehet).

32 Vö. Uők: *Les amours de Bastien et Bastienne, parodie du Devin de village. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le Mercredi 26 Septembre 1753. Nouvelle édition.* Paris: la veuve Duchesne, 1770, 7–8.

33 Uők: *Les amours de Bastien et Bastienne, parodie du Devin de village.* Paris: La Veuve Delormel & fils, 1777, 4–5.

34 [Pierre-Adolphe Capelle]: *La clé du Caveau à l’usage de tous les chansonniers français des amateurs, auteurs, acteurs du vaudeville & de tous les amis de la chanson.* Paris: Capelle et Renand, 1811, 212.



g-inek felelnek meg), a 4. és a 8. ütem végén pedig egyaránt háromhangos, skálaszerűen emelkedő felütés áll. Mindemellett ez a meglehetősen kései notáció az 1. kottában látott pontozott ritmusokat is leegyszerűsíti az 5., 6., 9. és 10. ütemben – jóllehet ugyanezt a pontozott képletet, némileg következtelenül, megőrzi a 4. ütembe újonnan illesztett felütésben:



2. kotta. „Quand un tendron” (La clé du Caveau, 1811)

## Haydn idézete

Az imént bemutatott apró változások pontos kronológiájának megállapítására ugyan nincs mód, az *Il Distratto* szimfónia 4. tételének utolsó témájára vetett egyetlen pillantás is meggyőzhet azonban arról, hogy Haydn lényegében ebben a „kései” formában ismerte a „Quand un tendron” dallamot (3. kotta a 258–259. oldalon). Feltűnő persze a metrum különbözősége, s a páros lüktetés, amelyet a zeneszerző a dallamra kényszerít, elkerülhetetlenül megváltoztatja annak karakterét is. A dallamvonal azonosságához mégsem férhet kétség: Haydn csupán a 128. és 132. ütemben él némi tizenhatodoló díszítéssel, hogy kiemelje a tánc „dobbanós” jellegét,<sup>35</sup> a 134. ütemből „hiányzó” felütésért pedig hamarosan kárpótol a 138. ütem párhuzamos helye, ismét csak tizenhatodértékek hozzáadásával.<sup>36</sup> Az egyetlen további módosítás a 137. ütem triolaképlete, amelynek használatát az eredeti metrum erőszakos felülírása sugallja – mindazonáltal Haydn döntése, hogy az előző két ütem analógiájára itt is a triolamozgást őrizze meg (négy egyforma nyolcadérték használata helyett), a mester kezére vall.

A nyilvánvaló zenei kapcsolat mellett szerencsére dokumentumok is megerősítik, hogy az 1770-es évekre Haydn – vagy bármely, Bécs kulturális vonzáskörzetében élő zenekedvelő – jól ismerhette a „Quand un tendron”-dallamot. A *Les amours* nem sokkal a párizsi bemutató után az osztrák fővárosba is eljutott: az eredeti francia változat több alkalommal is elhangzott a Laxenburg palotában és a

35 Figyelemre méltó, hogy bár Haydn a dallamnak feltehetőleg azt a változatát ismerte, amelyek ezeknek az ütemeknek a kezdetén háromszori hangismétléssel élt, megoldása végső soron emlékezett arra az alsó váltóhangos figurára, amellyel az 1. kottában találkoztunk.

36 A tizenhatodértékek így végső soron átszövik az egész textúrát: a 151. ütemtől fogva kiszorítják a triolákat (amelyek a 135. ütem táján még megjelenhettek), s a 158. ütemben induló rövid kóda egy fanfár elemeiként értelmezi őket újra.

127

2 Ob.

2 Cor.  
2 Clarini

Timp.

VI. I

VI. II

Vle

Basso

134

3. kotta. Haydn: 60. szimfónia, 4. tétel, 127–163. ü.

Burgtheaterben.<sup>37</sup> 1764-ben Giacomo Durazzo gróf, a Kärntnerntor Theater igazgatója még egy fordítást is rendelt Friedrich Wilhelm Weiskerntől, aki az eredeti

37 A *Les amours* 1755. június 16-án került színre a Laxenburg palotában, majd ugyanazon év július 5-én már a Burgtheaterben is. Az utóbbi helyszínen 1757-ben, 1761-ben és 1763-ban is felújították a darabot. Lásd Rudolph Angermüller: „Vorwort”. In: *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Werkgruppe 5, Band 3. Kassel & Basel: Bärenreiter, 1974, vii–xiv., ide: viii.

144

154

francia szöveget nagyobbrészt német prózában adta vissza, a vokális tételek számát egyúttal alig 14-re csökkentve. Mint köztudott, Wolfgang Amadeus Mozart a maga *Bastien und Bastienne*-jének megírásakor éppen Weiskern szövegváltozatára támaszkodott, jöllehet utóbb a kész megzenésítés néhány szövegsorát a salzburgi udvari trombitás, Johann Andreas Schachtner javaslatára megváltoztatta.<sup>38</sup>

38 Tyler: *Bastien und Bastienne*, 530. és 532–534.

Csakhogy míg Mozart új zenét készített a teljes szöveghez, Weiskern eredeti librettója zenei tekintetben hűséges maradt a *Les amours*-hoz: a 14 szám közül kilencnek az élén a szöveg modelljeül szolgáló francia *air* címe is megjelenik.<sup>39</sup> Weiskern ezt a gyakorlatot követi Colas belépőjénél is, amelynek sorait a nyomtatott librettóban a már oly sok forrásban látott megjegyzés előzi meg: *Air: Quand un tendron vient*.

*Befraget mich ein zartes Kind  
Um das zukünftige Glücke,  
Les ich das Schicksal ihm geschwind  
Aus dem verliebten Blicke;  
Ich seh, daß blos des Liebsten Gunst  
Kann zum Vergnüen taugen;  
Und so steckt meine Zauberkunst  
In zwey entflamnten Augen.*

*Lisett schaut Petern seufzend an,  
Und klagt, daß ihr was fehlet;  
Er lacht und schweigt; der Tumrian  
Erräth nicht, was sie quälet.  
Ich sag ihm gleich: Du kannst als Mann  
Vom Seufzen sie befreyen;  
Sie dankt, der Handel ist gethan  
Ohn alle Hexereyen.<sup>40</sup>*

Ha egy gyöngye gyermek megkérdez  
Jövendő szerencséje felől,  
Gyorsan kiolvasom a sorsát  
Szerelmes tekintetéből.  
Látom, hogy csupán kedvesének kegye  
Szolgálhat örömére,  
S ekképp varázstudományom  
Két lángra lobbant szemben rejlik.

Lisette sóhajtvá néz Peterre,  
S azt panaszolja, valami hiányzik neki;  
Az nevet és hallgat; a tökfilkó  
Nem találja ki, mi kínozza őt.  
Én rövest megmondok neki: mint férfi  
Megszabadíthatod a sóhajtozástól;  
[Lisette] megköszöni, az üzlet megkötöttet  
Bármiféle boszorkányság nélkül.

A Mozart-kutatásnak mindmáig nem sikerült dokumentálnia, hogy a zeneszerző vajon jelen lehetett-e a francia *Les amours*-nak vagy Weiskern német adaptációjának valamelyik előadásán, s éppily reménytelennek tűnik annak tisztázása is, hogy Haydn pontosan milyen forrásból ismerhette a „Quand un tendron”-t. A 60. szimfóniában felbukkanó nyilvánvaló idézet mindenesetre nem hagy kétséget afelől, hogy jól ismerte a dallamot, s az ahhoz kapcsolódó szövegek lehetővé teszi, hogy új megvilágításban vizsgáljuk a szimfónia feltételezett „programját”, amelyet kutatók egész sora próbált már kifürkészni.

Amint azt többen megállapították, a negyedik tételt, amelynek végén az idézet felbukkan, hektikus lendülete többek között a 49., az 52. és az 59. szimfónia fináléjával rokonítja.<sup>41</sup> E tényrt értelmezve Stephen C. Fisher rámutatott, hogy ebben a sok szempontból rendhagyó kompozícióban „az utolsó három tétel együtt egy rendkívül excentrikus finálét alkot”,<sup>42</sup> Alexander Kulosa pedig egyenesen „alterna-

39 Uott, 527. A fennmaradó öt vokális számban Weiskern ugyancsak a Favart és Harny által megjelölt *airek* nyomán készítette el a német változatot, formai szempontból azonban olyannyira eltért modelljeitől, hogy fordításait immár semmiképp sem lehetett az eredeti vaudeville-dallamokra énekelni.

40 Friedrich Wilhelm Weiskern: *Bastienne. Eine französische Operacomique. Auf Befehl in einer freyen Uebersetzung nachgeahmet*. Wien: Kraußischer Buchladen, 1764, 7–8. (Mozart közismert megzenésítésében az első strófa utolsó két sora eltér, Schachtner javaslatát követve: „Wie leicht wird mir die Zauberkunst / Bei zwei verliebten Augen.”)

41 Vö. H. C. Robbins Landon: *The symphonies of Joseph Haydn*. London: Universal Edition, 1955, 352.

tív befejezésekről” beszél, hozzátéve, hogy csupán a szubdomináns funkció negyedik tétel végi hiánya folytán tekinthetjük a hatodik tétel utolsó ütemeit a tényleges lezárásnak.<sup>43</sup> A negyedik tétel formájának értelmezése hasonlóan problematikusnak bizonyul: még ha Richard Will joggal hangsúlyozza is, hogy Haydn ezúttal is megőrzi a szonátaforma általános körvonalait,<sup>44</sup> a várt tematikus visszatérés elmaradása mintha Robert A. Green interpretációját igazolná, miszerint ebben a tételben – hasonlóan a következő kettőhöz – „mindegyik szakaszt megszakítja a következő, a zűrzavar hatását keltve”.<sup>45</sup> Gretchen Wheelock ugyancsak „szédítő kollázs”-ról beszél, amelynek során „a hangnemek váratlan egymás mellé állítása folytán az egzotikus dallamok önálló entitások benyomását keltik – mintha karakterek lennének, akik magukba mélyedt cselekvés közben tűnnek fel előttünk egy-egy pillanatra”.<sup>46</sup> Elaine Sisman utalása a *peripeteiára*, azaz a vígjátékokban oly megszokott váratlan drámai fordulatokra, ugyancsak hasonló gondolatmenetet tükröz.<sup>47</sup>

Regnard színdarabjának öt felvonása közül valóban a harmadik (amelyet követően Haydn szimfóniájának negyedik tétele hangzott el a korabeli előadásokon) a leggazdagabb színpadi cselekvényben, s ennyiben éppenséggel opera buffára is emlékeztetheti a közönséget.<sup>48</sup> A felvonás első felében (1–6. kép) a Lovag – a darab erkölcsileg legkevésbé feddhetetlen szereplője – meglátogatja szerelmét, Isabelle-t, találkájukat azonban a lány édesanyjának, Mme Grognacnak az érkezése szakítja félbe. A Lovag kétségbeesetten próbálja kimagyarázni a félreérthetetlen helyzetet: Isabelle olasznyelv-tanárának tettei magát, és ebben az inkognitóban folytatja vehemens udvarlását – nagybátyja, Valère azonban váratlanul ugyancsak betoppan, és leleplezi valódi személyazonosságát. A Lovag még ekkor sem veszi el a fejét, sőt táncolni próbál a vonakodó Mme Grognackal, míg Valère szét nem választja őket.<sup>49</sup> A felvonás második felében (7–14. kép) maga a szórakozott címszereplő, Léandre

42 „[...] the last three movements together constitute a highly eccentric finale”. Stephen Carey Fisher: *Haydn's overtures and their adaptations as concert orchestral works*. PhD dissertation, University of Pennsylvania, 1985, 182.

43 Alexander Kulosa: *Paukschläge. Die Sinfonie Nr. 60 (Der Zerstreute) von Joseph Haydn*. Aachen: Shaker Verlag, 2004, 116.

44 Richard Will: *Programmatic symphonies of the classical period*. PhD Dissertation, Cornell University, 1994, 406.

45 „[...] each section is interrupted by the next, giving the effect of disorder”. Robert A. Green: „'Il Distratto' of Regnard and Haydn: a re-examination”. *Haydn Yearbook* 11 (1980), 183–195.; ide: 188.

46 „[...] a dizzying collage [...] Abrupt juxtapositions of key and mode promote an impression of exotic melodies as independent entities – as characters, perhaps, that flash by in self-absorbed action”. Gretchen A. Wheelock: *Haydn's ingenious jesting with art: contexts of musical wit and humor*. New York: Schirmer Books, 1992, 165.

47 Elaine R. Sisman: „Haydn's theater symphonies”. *Journal of the American Musicological Society*, 43/2. (Summer 1990), 292–352.; ide: 315.

48 A *Le distrait* szövege az interneten többféle változatban is hozzáférhető; a továbbiakban egy olyan kiadást idézek, amely bő egy évtizeddel Carl Wahr társulatának előadásait megelőzően jelent meg: Monsieur Regnard: *Le distrait, comédie*. Paris: Compagnie des Libraires, 1759.

49 Regnard francia eredetije szerint a Lovag courante-ról beszél („Je veux que nous dansions ensemble une courante”; Regnard: *Le distrait*, 42.), egy Bécsben 1775-ben megjelent prózafordítás viszont már német táncra utal: „Ja, ja! Sie werden mit mir tanzen, Deutsch tanzen” (Angermüller: *Haydn's „Der Zerstreute”*, 93.).

áll a középpontban, aki hosszas beszélgetésbe merül Isabelle-lel. A szokásos vígjátéki sablon szerint megint csak Mme Grognaç állít be, váratlan érkezésével arra kényszerítve Léandre-t, hogy Isabelle-t jobb híján a hálószobájában rejtse el – ezt követően az édesanya kinyilvánítja régi vágyát, hogy a lányt Léandre vezesse oltárhoz, lehetőleg még aznap. Mme Grognaç távozását követően Léandre szerelmese, Clarice jelenik meg. Szórakozottságában Léandre őt is a hálószobába küldi, ahol a két fiatal lány egymásba botlik – Léandre kétségbeesetten tördeli a kezét az akaratlanul okozott zűrzavar láttán.

Jóllehet az elemzők egyetértenek abban, hogy egy ehhez hasonló, fordulatos cselekvény leginkább egy opera buffa-finálé zenei nyelvezetével ábrázolható, Haydn „illusztrációjának” részleteit illetően már korántsem maradéktalan az egyetértés. Arnold Schering nézetét, miszerint a negyedik tétel középpontjában a Lovag és a házsártos Mme Grognaç tánca áll,<sup>50</sup> például a későbbi elemzők legtöbbje is osztani látszik, de hogy az egymást követő különféle dallamok a cselekvény mely fázisát volnának hivatva ábrázolni, arra nézvést minden egyes elemzés kissé eltérő hipotézissel szolgál. Green szerint a c-moll unisono téma (4. kotta) „mackós vonásai” a táncoló pár nevetséges ugrámozására utalnak – másfelől azonban megpendíti, hogy „e tétel fanfárbefejezése [vö. 3. kotta] Clarice felháborodását tükrözheti, amint rábukkan a Léandre hálószobájában elrejtőzött Isabelle-re”.<sup>51</sup> Elaine Sisman felemlegeti, hogy a Rudolph Angermüller által felfedezett, egy 1776-es salzburgi előadást méltató recenzió (amelyet alább én is részletesen elemzek majd) a C-dúr zárószakaszt asszociálja a táncjelenettel, de végső soron Green véleményéhez csatlakozik, mely szerint ez a zenei epizód „jobban illik a 'párviadalhoz', amelyet a féltékeny fiatal lányok feltehetően mindjárt megvívna”.<sup>52</sup> Hipotézisét alátámasztandó Sisman azt is meg-

4. kotta. Haydn: 60. szimfónia, 4. tétel, 61–72. ü.

50 Lásd Arnold Schering: „Bemerkungen zu J. Haydns Programmsinfonien”. In: uő: *Vom musikalischen Kunstwerk*. Hrsg. Friedrich Blume, Leipzig: Koehler & Amelang, 1951, 246–277; ide: 262. A tanulmány eredeti megjelenése: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 46 (1939), 9–27.

51 „[...] the bear-like characteristics [...] The fanfare conclusion of this movement might reflect the indignation of Clarice when she finds Isabelle hidden in Léandre’s bedroom.” Green: „*Il Distratto*”, 190.

52 „[...] fits better as the ‘duel’ that the jealous young ladies are supposedly about to fight”. Sisman: *Haydn’s theater symphonies*, 315–316.

The image shows two systems of musical notation for Haydn's Symphony No. 60, measures 82-99. The first system (measures 82-88) includes staves for 2 Ob., VI. I, VI. II, Vle, and Basso. The second system (measures 89-99) includes staves for VI. I, VI. II, Vle, and Basso. The music is in B-flat major and 3/4 time. The string section plays a unison melody, while the woodwinds and strings play a complex, rhythmic melody.

5. kotta. Haydn: 60. szimfónia, 4. tétel, 82–99. ü.

jegyzí, hogy „két korábbi szakasz inkább értelmezhető a szóban forgó táncként: a baljós unisono a 61. ütemtől [4. kotta] vagy az örvénylő dallam egy dudabasszus felett [5. kotta], amely gyötrelmes párhuzamos hangközöket eredményez, amint f-mollból Esz-dúrba ugrik”.<sup>53</sup> A. Peter Brown ezzel szemben Green értelmezését cítálja a Clarice és Isabelle közötti C-dúr csetepatét illetően, hozzátéve ugyanakkor, hogy „korábban erre az incidensre utalhatott a 61. ütemmel kezdődő részlet [4. kotta] is, amely az ’Éjjeliőr dalára’ emlékeztet”.<sup>54</sup> Végezetül Wheelock ragaszkodik korábban

53 „[...] two earlier passages make better sense as the dance in question: either the sinister unison at m. 61 or the whirling melody set to a drone that creates excruciating parallel intervals when it jumps from F minor to E $\flat$  major”. Uott. Steven Everett Paul úgy véli, ezekkel a „tiltott” párhuzamokkal Haydn talán az okoskodó német kritikusokból kívánt gúnyt űzni, de a népitáncpizódiként való értelmezés sokkalta valószínűbbnek tűnik. Vö. Paul: *Wit, comedy and humour in the instrumental music of Franz Joseph Haydn*. PhD dissertation, Cambridge, 1980/81, 121.

54 „[...] this incident could also have been alluded to earlier with a passage at m. 61 suggesting the ‘Night Watchman’s Song’.” A. Peter Brown: *The symphonic repertoire. The first golden age of the Viennese symphony: Haydn, Mozart, Beethoven, and Schubert*. Vol. 2. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2002, 152. Brown utal rá, hogy a fináléban ugyanez a dallam eredeti formájában is megjelenik – ez az értelmezés azonban alighanem túlbecsüli a korabeli közönség asszociációs képességét.

már idézett, általánosabb jellemzéséhez, anélkül hogy az egyes szakaszok konkrét jelentését illető spekulációkba bocsátkozna.<sup>55</sup>

Jóllehet végzetes naivitás volna azt remélnünk, hogy a „Quand un tendron” dal-  
malának felbukkanása egyszeriben a kezünkbe adja a tétel interpretációjának kul-  
csát, a C-dúr szakasz eltorzított vaudeville-idézetként való azonosítása természet-  
esen fontos felismerésekkel gazdagíthatja a darab zenei narratívájának értelmezését.  
Először is azt érdemes emlékeztünkbe vésnünk, hogy a zeneszerző (és közönségé-  
nek legalábbis egy része) minden bizonnyal tisztában volt a kölcsönzött dallam fran-  
cia eredetével, tehát az idézetnek a Lovag karakterével való kapcsolata – aki francia  
arisztokrataként mintegy az *esprit gaulois* esszenciájaként jelenik meg a darabban –  
rendkívül valószínűnek tűnik.<sup>56</sup> Másodsorban arra is fel kell figyelniünk, hogy bár  
Weiskern német adaptációja – amelyet Haydn feltehetőleg ismert – elhagyja  
Regnard szövegének *Oh, oh, oh, oh* szakaszát, e sorok eredeti, kacagó asszociációja  
alighanem elég erős lehetett ahhoz, hogy a dallam egy kvázi buffafinálé megfelelő  
lezárásául szolgálhasson, amint azt a szimfónia negyedik tételében is láthatjuk.<sup>57</sup>  
Harmadikként pedig arra hívhatjuk fel a figyelmet, hogy ha Haydn, illetve közönsé-  
gének legalábbis egy része ismerte a „Quand un tendron” akár francia, akár német  
szövegét s alighanem a kontextust is, amelyben a dallam a *Les amours* cselekvényé-  
ben megszólal, a szerelem, a hűtlenség és a manipuláció gondolata – amelyek kivétel  
nélkül fontos szerepet játszanak Regnard színdarabjában is – alighanem  
valamennyiük asszociációit befolyásolta, mikor e vaudeville felcsendült.

Mindezekre való tekintettel Green interpretációja – miszerint a C-dúr záró-  
szakasz a két fiatal lánynak a harmadik felvonás végén vívott párviadalát illusztrál-  
ná – igencsak valószínűtlennek tűnik: egy francia dallam – még ha a metrum meg-  
változása folytán részben „ein Deutscher”<sup>58</sup> karakterét ölti is magára – minden  
valószínűség szerint a Lovag alakjával s egyszersmind a felvonás első felével hoz-  
ható kapcsolatba. Még fontosabb azonban, hogy a Lovagot Regnard afféle vidám  
cimboraként ábrázolja, akinek az éneklés és a tánc iránti vonzalmára a szöveg

55 Wheelock: *Haydn's ingenious jesting*, 165.

56 Mint Sisman is említi (*Haydn's theater symphonies*, 315.), a bécsi fordításban, amely feltehetőleg a leg-  
közelebb áll a Wahr társulata által használt szöveghez (vö. Angermüller: *Haydn's „Der Zerstreute”*,  
92–93.), valamennyi szereplő új, német nevet kapott – éppen a továbbra is *Chevalier*ként említett Lo-  
vag kivételével.

57 Annak ellenére, hogy a „Faut pas être grand sorcier pour ça” sort a „Quand un tendron” dallamára írt  
paródiaszövegekben többnyire megváltoztatták, az „Oh, oh” refrén csak ritkán változik, s ebből  
sejthetően alighanem a dallam népszerűségének egyik legfontosabb oka volt. E feltételezést erősíti az  
is, hogy a *La clé du Caveau* 1811-es kiadásának mutatójában a dallam nem csupán mint „Quand un  
tendron” szerepel, hanem az „Oh! oh! oh! oh! ah! ah! ah!” szövegincipit alatt is, ezzel a refrénnek  
a szöveg kezdetével egyenrangú fontosságát sugallva.

58 Az 1776-os salzburgi recenzió német táncként utal erre a dallamra (vö. Angermüller: *Haydn's „Der  
Zerstreute”*, 91.), s mint láttuk, ezen a ponton az 1775-ös bécsi szövegben ugyancsak „Deutsch  
tanzen” szerepel (uott, 93.) a Regnardnál említett courante helyett. Lehetséges, hogy Haydn „elné-  
metesített” vaudeville-dallama a német és a francia szereplő kényszeredett táncát kívánja ábrázolni?  
Akárhogyan is, Landon felvetése, miszerint itt „egy új szláv dallam” (a new Slavonic melody), sőt „ta-  
lán mind között a legjellegzetesebb balkáni dallam” (perhaps the most characteristic Balkan tune of  
all) jelenne meg, alaposan elvéteti a célt. Vö. Landon: *The symphonies*, 352.



többször is utal. Az első felvonás eleje táján Isabelle szolgálója, Lisette például eképp jellemzi őt:

*C'est un petit jeune homme à quatre pieds de terre,  
Homme de qualité, qui revient de la guerre;  
Qu'on voit toujours sautant, dansant, gesticulant;  
Qui vous parle en siflant, & qui sifle en parlant;  
Se peigne, chante, rit, se promene, s'agite.*<sup>59</sup>

Kistermetű fiatalember, négy lábnyira a földtől;  
Kiváló ember, aki a háborúból tér vissza;  
Akit mindig ugrálni, táncolni, gesztikulálni lát az ember;  
Aki fütyülve beszél Önhöz, s aki beszélve fütyül;  
Fésülködik, énekel, kacag, sétál, sűrög-forog.

Ezt követően a Lovag kacagva ront be a színre, és csakhamar minden tekintetben igazolja a fenti szavakat, hiszen balettlépéseket kezd gyakorolni, miközben a szolgálótól incselkedve kérdezi: „Mit szólsz a táncomhoz, Lisette?”<sup>60</sup> Mi több, a második felvonásban a Lovag a nyílt színen énekel el egy maga komponálta bordalt („Je me console au Cabaret”), amelynek különleges szépségéről részletesen értekeznek is a többi szereplő előtt.<sup>61</sup> Minthogy a szöveggönyv e sorokat dőlt betűvel emeli ki, kétség sem férhet hozzá, hogy Regnard darabjának színpadi produkcióiban e ponton valóban egy dal hangzott el – a Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française gyűjteményében fenn is maradt egy kézirat, amely alighanem a *Le distrait* korai párizsi előadásainak alkalmával énekelt dallamot rögzíti.<sup>62</sup> Mindennek ellenére Schering felvetését, miszerint Haydn partitúrájában a második tétel 64. ütemében felhangzó h-moll téma felelne meg a Lovag bordalának, problematikusnak kell mondanunk, lévén, hogy – amint arra Angermüller is rámutat – a fennmaradt francia vagy német szövegváltozatok egyike sem illeszthető meggyőzően e dallam hangjai alá.<sup>63</sup> Ennek a (mint egy korai kéziratot másolaton olvashatjuk)<sup>64</sup> *Ancien Chant français*-nek a pontos értelmezésére tehát aligha nyílik mód, amíg valamilyen újabb forrás fel nem bukkan.<sup>65</sup>

A harmadik felvonásban mindenesetre két további utalást is találunk arra, hogy a Lovag a nyílt színen bizonyítja kétségtelen zenei kvalitásait. A második

59 Regnard: *Il distrait*, 10.

60 „Que dis-tu de ma danse, Lisette?” Uott, 14.

61 Uott, 30.

62 A forrásról említést tesz John S. Powell: „The musical sources of the Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française”. *Current Musicology*, 41 (1986), 7–45., ide: 12. Szeretném megköszönni Mélanie Petetinnek, hogy elküldte számomra az *Air du Distrait* kéziratának másolatát (amelynek, mint kiderült, semmilyen érdemi kapcsolata sincs Haydn zenéjével).

63 Angermüller: *Haydn's „Der Zerstreute”*, 92.

64 Lásd Hoboken: *Werkverzeichnis*, Band 2, 82. A dallamot máig sem sikerült azonosítani, de még ha nem pontos idézetről van is szó, a hallgatókban kétségkívül francia asszociációk ébredhettek e részletet hallgatva.

65 Green („*Il Distratto*”, 187.) felveti, hogy a franciás dallammal a zeneszerző szándéka a híresen kétes francia erkölcsök kigúnyolása lehetett, s bizonyoságként a sforzato trillák furcsa hangzását említi.

képben „táncolva és füttyülve” lép a színpadra,<sup>66</sup> a negyedik kép – az elemzők fantáziáját olyannyira foglalkoztató – táncpezíródjában pedig, amikor Isabelle vonakodó édesanyját kéri fel egy fordulóra, Regnard éppily egyértelműen fogalmaz: a Lovag „kézen fogja [Mme Grognaç-ot], énekel, és erőszakkal tánra kényszeríti”.<sup>67</sup> A második felvonásban említett bordal esete persze arra figyelmeztet, hogy a szövegben szereplő konkrét zenei utalások nem feltétlenül készítették Haydnt a színpadon énekelt dallamnak a kísézőzenében való felidézésére, a táncjelenet esetében azonban ez a feltételezés nagyon is termékenynek bizonyul, és új megvilágításba helyezheti nem csupán a Wahr-féle társulat *Distrait*-előadásának e részletét, hanem a Haydn-szimfónia negyedik tételének sajátos szerkezetét is.

Az értelmezésem mellett szóló legnyomósabb – jóllehet csupán közvetett – bizonyíték az 1776-os salzburgi recenzió, amely egyértelműen úgy fogalmaz, hogy a C-dúr zárószakaszban Haydn „a Lovag és Grognaç táncát ábrázolja, amely ezt megelőzte”.<sup>68</sup> A megjegyzés tanúsága szerint a recenzens feltehetőleg nem ismer-te a „Quand un tendron”-dallamot, hiszen mindössze annyit említ, hogy „a végén egy dúr hangnemű német tánc vidám dallamába torkollik”.<sup>69</sup> Minthogy azonban a táncjelenet a szóban forgó felvonás első részében található, a beszámoló szerző-jének alighanem nyomós oka lehetett, hogy azt Haydn negyedik tételének jóval később felhangzó zárószakaszával hozza összefüggésbe – talán a megváltozott metrum ellenére is felismerte a dallamot, amelyet a Lovag szájából korábban a színpadon hallott? Annyit mindenesetre észben kell tartanunk, hogy a salzburgi recenzió – mint később még utalok rá – feltűnően tartózkodott attól, hogy fantáziadús értelmezésekkel kápráztassa el olvasóit, ha tehát ebben az esetben ennyire egyértelmű állítást kockáztatott meg a C-dúr szakasz illusztratív jellegével kapcsolatban, akkor valamilyen oknál fogva igencsak biztos lehetett a dolgában.

Ráadásul – mint azt már korábban is megpendítettem – a „Quand un tendron” a hozzá kapcsolódó szöveg folytán számos tekintetben gazdagíthatta a táncjelenet komikus asszociációit. Már szó esett róla, hogy az édesanya nem várt felbukkanásakor a Lovag hirtelen ötlettől vezérelve Isabelle olasztanárának adja ki magát – ami kevéssé bölcs döntésnek bizonyul, lévén, hogy Mme Grognaç már az első felvonásban kifejtette e naplopó nációról vallott lesújtó nézeteit: „Ebből a söpredékből senkit sem akarok a házamban látni. / Szerelmi kerítők egy kisaszszony számára.”<sup>70</sup> Ezen a ponton tehát a Lovag kétszeresen is gyanús karakterré válik, s ezt ellensúlyozandó kétségbeesetten próbálja elbűvölni személyes varáz-sával a marcona édesanyját. Ebben az összefüggésben az *un tendron*ról szóló da-

66 „[D]ansant et sifflant.” Regnard: *Il distrait*, 37.

67 „Il la prend par la main, chante, & la fait danser par force.” Uott, 42.

68 „[S]childert er also den Tanz des Chevaliers mit der Crognac [sic], welches vorher gehen sollte.” Angermüller: *Haydn's „Der Zerstreute”*, 91.

69 „[F]ällt am Ende in die lustige Melodie eines in der harten Tonart gesetzten deutschen Tanzes.” Uott. Ebben az összefüggésben az is említésre érdemes, hogy a beszámoló a Haydn kísézőzenéjében megjelenő idézetek közül (amelyekről alább szólok) egyet sem említ.

70 „Je ne veux point chez moi gens de cette sequelle. / Ce sont Courtiers d'amour pour une Demoiselle.” Regnard: *Le distrait*, 8.

la elkerülhetetlenül bonyolult áthallásokkal terhebbé válik. Vajon továbbra is Isabelle-hez intézi szavait, akinek szerelme oly félreérthetetlenül sugárzik a szeméből? Vagy immár Mme Grognaera próbál hatást gyakorolni, gálánsan eltekintve annak valódi korától, s tekintetébe fúrva a magát, hogy kifürkészhesse – s talán a maga javára fordíthassa – az anya érzelmeit? Vagy elsősorban a közönség tagjaihoz szól a dal, akik lélegzetvisszafojtva figyelik, vajon sikerül-e ennek az elragadó kóklernek ismét mindenkit az ujja köré csavarnia, és ekképp kívánja magát szorult helyzetéből? (Ha így van, az *Oh, oh, oh, oh! Ah, ah, ah, ah!* refrént egyszersmind a Lovag kényszeredett, magabátorító kuncogásának is hallhatjuk, hiszen e zűrzavaros pillanatban még maga sem lehet biztos próbálkozása sikerében.) Akárhogyan is, ez a cinikus francia, akinek életfilozófiája mindössze annyi, hogy „Szeretek, iszom, játszom, és ebben nem látok / Semmit, ami efféle szemrehányásokat zúdíthatna a fejemre”,<sup>71</sup> nagyon is emlékeztet arra a Colas-ra, aki jósként ugyancsak abból húz hasznot, hogy jobban érti mások érzelmeit, mint ők maguk.

Mindennek fényében úgy vélem, a „Quand un tendron”-dallam Haydn kísérőzenéjében való felbukkanásának legkézenfekvőbb magyarázata, hogy a vaudeville – feltehetőleg eredeti, 6/8-os formájában – korábban megszólalt a színpadon is a Lovag előadásában, feltehetőleg a táncjelenet utolsó mozzanataként. Ez a feltevés annál valószínűbbnek tűnik, mivel ennek az epizódnak Regnard szándéka szerint különösen emlékezetessé kellett válnia: amikor az utolsó felvonás zárójelenetében a Lovag és Mme Grognae ismét találkozik, ez utóbbi zsörtölődve említi, hogy még nem felejtette el legutóbbi táncukat – válaszul a francia hamarosan azzal próbálja sakkban tartani, hogy szükség esetén még egy menüettre is kapható lenne.<sup>72</sup> De ha a „Quand un tendron” valóban a táncjelenet csattanójára utal vissza, vajon mi lehet a szerepe a másik két dallamnak, amelyek egy-egy pillanatra hasonlóképpen szakítják félbe a negyedik tétel látszólag megállíthatatlan sodrását? Sisman úgy vélte, ezek közül a második (5. kotta) ugyancsak egy táncot jelenít meg – ezt a hipotézist pedig azóta meggyőzően igazolták Riskó Kata kutatásai, melyek szerint ez a zenei epizód egy Haydn több művében is azonosítható dundaepizód-típus első példája (jóllehet a tizenhatod-figuráció egyértelműen vonós előadásra utal).<sup>73</sup> E felismerés fényében Green és Sisman alighanem jó úton járt, amikor a c-moll dallamból (4. kotta) is egyfajta táncot véltek kihallani – egy lassú tánc, egy gyors népi tánc, s végül egy „Deutscher”-ré torzított francia vaudeville sorozata nagyon is illik a Regnard jelene-

71 „J’aime, je bois, je joué, & ne vois en cela / Rien qui puisse attirer ces reprimandes-là.” Regnard: *Le distrait*, 15.

72 „Euh! j’ai cette courante encore sur le coeur.” Uott, 78. „J’ai, si vous la grondez, un menuet tout prêt.” Uott, 79.

73 Lásd Riskó Kata: „Egy népzenei közzjáték jelentései Haydn műveiben”. *Magyar Zene* 48/3. (2010. augusztus), 295–307. Riskó kiemeli, hogy ez a legkorábbi példa tonális szempontból eltér valamenyi későbbitől, hiszen moll hangnemben indul – a karakteres f-moll–Esz-dúr váltás azonban hamarosan itt is dúrba transzponálja a motívumot. Az e tételben megfigyelhető három váratlan tematikus váltást elemezve Riskó még azt is megsejtette, hogy a C-dúr szakasz alighanem ugyancsak idézetet rejthet, de csupán meglehetősen távoli párhuzamokat sikerült hozzá találnia.

tében előálló káoszhoz, függetlenül attól, hogy Carl Wahr társulatának előadásában csupán e dallamok egyike hangzott-e el a színpadon, vagy akár több is.<sup>74</sup>

## A „színházi szimfónia” esztétikája

A fenti interpretáció – mint korábban is utaltam rá – nem adhat választ a negyedik tétel értelmezésével kapcsolatban felmerülő valamennyi kérdésre, de egy új szempont felvetésével reményeim szerint inspirációul szolgálhat a 60. szimfónia valamennyi hangszeres előadója és elemzője számára. Az idézet felismerése ugyanakkor egy általánosabb problémára is felhívja a figyelmet, nevezetesen hogy az *Il Distratto*-val kapcsolatban a 20. században megfogalmazott tudós értelmezések és a Haydn kortársaitól ránk maradt beszámolók között alig feloldható ellentmondás feszül.

A modern zenetudományi hagyomány egészében véve Arnold Schering nyomdokain haladt, aki elsőként keresett konkrét „programatikus” kapcsolatot a Haydn zenéjében felbukkanó számos rendhagyó formai megoldás és a Regnard-vígjáték cselekvénye között.<sup>75</sup> Többek között felvetette, hogy a második tétel „kidolgozási részében” megjelenő új téma (mint már említettem) a Lovag bordala lehet, az ötödik tételben felharsanó rézfúvós fanfárok pedig talán a hírnök (valójában Léandre álrühás inasa) érkezését jelzik, aki Léandre nagybátyjának (ugyancsak költött) halálhírét hozza az utolsó felvonásban. E gondolatokat Robbins Landon 1955-ben megjelent szimfónia-monográfiájában is viszontlátjuk, bár a szerző – nála meglehetősen szokatlan visszafogottsággal – nem egészíti ki saját, hasonló asszociációival a Scheringtől kölcsönzött értelmezést.<sup>76</sup>

Az a hipotézis, miszerint Haydn szimfóniáját egészében mint a Regnard-darab színpadi cselekvényének illusztrációját érdemes értelmezünk, Robert A. Green-től származik – felvetése pedig annak ellenére is maradandó nyomot hagyott a kompozíció későbbi elemzéseiben, hogy interpretációjának konkrét részleteit mindig is némi szkepszis övezte. Minthogy analízisének fókuszában a színpadi akció és a vígjáték cselekvényét meghatározó alapkonfliktusok állnak, Green alig ejt szót a szimfónia nyitótételéről, ellenben úgy véli, a második tétel három főbb témája az első felvonásban domináns három színpadi karakternek feleltethető meg: Isabelle (1–3. ü.), a Lovag (4–5. ü.) és Mme Grognac (43–54. ü.).<sup>77</sup> Hasonlóképp

74 Megjegyzendő, hogy a népies epizód nem a szó szoros értelmében vett „idézet” (hiszen nem egy korábbi konkrét dallamot, hanem egy általános toposzt idéz), s ráadásul modellje egyértelműen hangszeres jellegűnek tűnik, tehát aligha hangozhatott el korábban szöveges formában is a színpadon. Ennek fényében az sem zárható ki, hogy a Lovag a „Quand un tendron”-t is csupán szöveg nélkül intonálta – e hipotézis helyességét részben az első, c-moll hangnemű epizód esetleges modelljeül szolgáló dallam azonosítása igazolhatná. (A valamennyi elemző által felemlített hasonlóság e dallam és az „Éjjeliőr dala” között tagadhatatlan, de ennek alapján aligha beszélhetnénk „idézetéről” – mi több, a dallam eredeti formájának a fináléban való felbukkanása meglátásom szerint éppen hogy megkérdőjelezi, nem pedig igazolja, hogy a negyedik tételbeli dallam ugyanerre a dallamra kívánt volna utalni.)

75 Vö. 50. jegyzet.

76 Lásd Landon: *The symphonies*, 349–353.

77 Green: „*Il Distratto*”, 186–187.

a címszereplő Léandre, aki csupán a második felvonásban jelenik meg személyesen is a színen, ugyancsak részletes portré tárgya lesz a harmadik tétel Trio szakaszában, míg a menüettfőrész alighanem a vígjátékban szereplő két szerelmespár méltóságteljes – a szó szoros értelmében „udvarias” – magatartását mutatja be.<sup>78</sup> Green értelmezése szerint az Adagio feliratú ötödik tétel megint csak a szerelmespárokat ábrázolja, egyszersemind pedig a kétségbeesésében kezeit tördelő Léandre-t a harmadik felvonás végén, míg a váratlanul felharsanó fanfárok – Schering olvasától eltérően – nem a hírnökre, hanem a Lovagra utalnak.<sup>79</sup> Green az „éjjeliőr dalának” a fináléban való felbukkasására is felhívja a figyelmet, amely szerinte a kései órára emlékeztet<sup>80</sup> – ezt az értelmezést pedig annál is nagyobb rokonszenvvel fogadhatjuk, mivel az első tétel lassú bevezetésének záróütemei nyilvánvalóan a 6. (az autográfban *Le matin*, azaz „A reggel” címmel ellátott) szimfónia megfelelő helyét idézik, feltehetőleg azt sugallva, hogy a darab cselekvénye egyetlen nap alatt játszódik le.<sup>81</sup>

Elaine Sisman a „színházi szimfóniáknak” szentelt alapvető cikkén dolgozva Green számos gondolatát építette be gondolatmenetébe, de némileg kevesebb figyelmet szentelt a színpadi történéseknek. Míg Greennek nem sok mondanivalója akadt a nyitány (azaz a szimfónia első tétele) és a színdarab kapcsolatáról, Sisman felhívja a figyelmet az emlékezetes *perdendosi* szakaszra, amely „szinte szó szerint úgy hangzik, mintha a zeneszerző elfelejtette volna, hol van, és mit is kellene ezután tennie”, és az sem kerüli el a figyelmét, hogy a „Búcsú”-szimfónia nyitóütemeinek félreismerhetetlen idézete alighanem arra utal: magán Haydnon is a szórakozottság lett úrrá.<sup>82</sup> A második tétel bemutatása során már nagyobb az összhang a két elemzés között: Sisman szerint a hirtelen karakterváltások – amelyeket Landon egy „duális, szórakozott elvre” vezetett vissza<sup>83</sup> – az Isabelle és édesanyja között kibontakozó konfliktust érzékeltetik, a tétel közepe táján az előtérbe tolakodó tánc téma pedig a Lovagot ábrázolja szatirikus éllel.<sup>84</sup> Ugyancsak visszaköszön Sismannél a menüett mint Léandre-portré Greentől származó interpretációja, valamint Schering hipotézise az ötödik tételbeli fanfár és az álruhás hírnök érkezése közötti kapcsolatról,<sup>85</sup> új elem viszont e tétel váratlan, Allegróvá gyorsuló

78 Uott, 188.

79 Uott, 191.

80 Uott, 193.

81 Elaine Sisman (*Haydn's theater symphonies*, 342–344.) megjegyzi, hogy hasonló gesztusok jelennek meg a 48. és az 59. szimfónia lassú bevezetésében is, a *Le midi* és a *Distratto* közötti kapcsolat azonban különösen közeli, s ennél fogva a tudatos idézet szándékát sejteti. Daniel Heartz egy tematikus kapcsolatra is felfigyelt Haydn szimfóniájának két szélső tétele között: a nyitótétel kezdetén és a zárótétel végén egyaránt hangsúlyos hármashangzat-melodika jelenik meg. Lásd Heartz: *Haydn, Mozart and the Viennese School. 1740–1780*. New York, NY: Norton, 1995, 366.

82 „[...] sounding quite literally as though the composer had forgotten where he was and what he was to do next”. Sisman: *Haydn's theater symphonies*, 312. E szakasz „programatikus” jelentőségére egyébként már Schering rámutatott (lásd *Bemerkungen*, 262.).

83 „dualistic, zerstreute principle”. Landon: *The symphonies*, 350.

84 Sisman: *Haydn's theater symphonies*, 314.

85 Uott, 315–316.

befejezésének a negyedik felvonás utolsó mozzanatával való összekapcsolása, amikor is Léandre szórakozottságában összecseréli az Isabelle-nek, illetve Clarice-nak írott leveleket.<sup>86</sup>

Gretchen Wheelock ugyancsak részletekbe menő elemzést szentelt a *Distrattó*-nak, amely számos tekintetben támaszkodik Green és Sisman munkájára – jóllehet a táncjelenettel kapcsolatban annak a meggyőződésének adott hangot, hogy ennek zenei ábrázolását inkább a menüett-tételben érdemes keresnünk.<sup>87</sup> Wheelock elemzése ennél fogva nem annyira a programatikus értelmezés, hanem inkább a strukturális analízis területén kínál (a zeneelméleti irodalomban persze éppenséggel nagyon is hagyományosnak számító) újdonságokat, hangsúlyozva, hogy az általa feltárt belső motivikus kapcsolatokra különösen fontos szerep hárul az eredeti kísérőzene-funkciójától megfosztott mű belső koherenciájának megteremtésében.<sup>88</sup> Jacob de Ruiter ugyancsak részletesen elemezte Haydn szimfóniáját, s bár Green egy-egy merészebb hipotézisét (így például a második tétel egyes témáinak konkrét szereplőkkel való összekapcsolását) tagadhatatlan szkepszissel szemléli, végső soron többet átvesz közülük – mi több, ugyanezen tétellel kapcsolatban hasonló merészséggel maga veti fel, hogy a 76. ütemtől fogva hallható, ugrándozó hegedűfiguráció talán arra utal: Haydn számárhoz illőnek tekinti a Lovag viselkedését.<sup>89</sup>

Bár a fenti interpretációk néhány részletükben különböznek, Haydn illusztratív szándékait illetően valamennyi egy közös alapfeltevésből indul ki. Green nyíltan meg is fogalmazza, hogy meggyőződése szerint a zeneszerzőt hármas cél vezette: „először, hogy megteremtse a hangulatot minden egyes felvonás előtt; másodsor, hogy különböző karaktereket ábrázoljon; harmadsor, hogy az egyes felvonások során bekövetkező különféle mulatságos eseményeket idézzen meg.”<sup>90</sup> Minthogy Green – tévesen – úgy vélte, hogy a Haydn-szimfónia első és második tétele egyaránt Regnard első felvonása előtt hangzott el, a következő felvonás hangulatának megteremtésével kapcsolatos következtetései különösen problematikusnak bizonyulnak<sup>91</sup> – ennek fényében szinte lélegzetelállító az a magabiztosság,

86 Uott, 316–317. Ugyanezzel a mozzanattal kapcsolatban Landon (*The symphonies*, 352) úgy fogalmaz, hogy „a végén Haydn fog egy apró motívumot, és nyolcszor megismétli, a negyedik megszólaláskor az *Allegro* szót helyezve fölé, úgyhogy semmi kétség, hogy az *accelerando* papíron való rögzítésének egyik első kísérletével állunk szemben.” (At the end, Haydn takes a small motif and repeats it eight times, placing the word *Allegro* after the fourth entry, so that there is no doubt that we are witnessing on paper one of the first attempts at an *accelerando*.)

87 Wheelock: *Haydn's ingenious jesting*, 165. Feltehetőleg ennek az eltérésnek köszönhető, hogy – amint láttuk – Wheelock a negyedik tétellel kapcsolatban végül is egy általánosabb értelmezést javasol, mint Sisman és Green.

88 Uott, 154–171, *passim*.

89 Jacob de Ruiter: *Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740–1850*. Stuttgart: Franz Steiner, 1989 /Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 29/, 87.

90 „[...] first, to set the mood for each act; second to portray various characters; and third, to suggest various amusing incidents which take place in the course of each act.” Green: „*Il Distratto*”, 185.

91 Haydn hat tételének és Regnard öt felvonásának helyes sorrendjét az 1776-ban megjelent salzburgi beszámoló tisztázza, amelyet alább részletesen elemzek majd. Greennek a tételrendet illető alapvető tévedése arra is magyarázattal szolgálhat, miért vonakodott átvenni Scheringtől az ötödik tételbeli

amellyel Schering és Landon szemére hányja, hogy nem ismerték fel a színdarab és Haydn zenéje közötti szoros összefüggést, s hogy a partitúra értelmezése során túlságosan nagy jelentőséget tulajdonítottak Léandre alakjának.<sup>92</sup> Sisman óvakodott a hasonlóan kritikus állásfoglalástól, de végső soron ő is arra a következtetésre jutott, hogy Haydn hűen követte a Regnard-darab színpadi cselekvényét, hiszen „minden tételben a megelőző felvonás egy karakterét vagy eseményét ábrázolja megfelelő zenei köntösben”, és „a menüett kivételével valamennyi tételben ezek a [megelőző] felvonásból merített gondolatok s talán szélesebb érzelmi kontextusuk egyszerűsége a konvencionális zenei struktúra átformálásának ürügyévé lesz.”<sup>93</sup> Wheelock tehát immár egy virágzó hagyományhoz kapcsolódott, amikor Haydn szimfóniájának zenei történéseit Regnard darabjának konkrét szereplőivel és cselekvénymozzanataival hozta összefüggésbe. Ő azonban egy lépéssel továbbment elődeinél, azt bizonygatva, hogy interpretációja történeti szempontból is hiteles, lévén szerinte ezt a cselekvényközpontú olvasatot igazolja az 1776-ban megjelent salzburgi recenzió is.<sup>94</sup> E három nagyhatású interpretációnak köszönhetően az a felfogás, miszerint Haydn szimfóniáját a Regnard-komédia színpadi cselekvényének fényében kell értelmeznünk, mára további magyarázatot nem igénylő közhelyé merevedett: az Oxford Composer Companions 2002-ben megjelent Haydn-kötetében Jane Holland már nemes egyszerűséggel úgy summázta a helyzetet, hogy Haydn zenéjének „lefolysa könnyedén összekapcsolható a darab karaktereivel és eseményeivel”.<sup>95</sup>

Első pillantásra kétségtől úgy tűnhet, mintha a „Quand un tendron” dallamának a szimfóniában való felbukkanása ugyancsak igazolná az angol nyelvű Haydn-irodalom mára egyeduralkodóvá vált megközelítését. Hiszen ezzel az idézettel Haydn feltehetőleg valóban a színpadi cselekvény egy konkrét mozzanatára reflektál (függetlenül attól, hogy e reflexiónak az imént általam javasolt értelmezése egészében helytálló-e vagy sem). Ha azonban alaposabban is szemügyre vesszük a recenziót, amelyet Wheelock a maga, Green és Sisman által felvázolt értelmezések mellett szóló érveként említ, e bizonyíték meggyőzőereje nagyon is kétesnek bizonyul. Minthogy a szóban forgó recenzió eddig nem jelent meg magyar fordításban, érdemes e helyütt idéznünk teljes középső szakaszát, amely sorra ve-

---

fanfár és az álruhás hírnök érkezése közötti kapcsolatra vonatkozó hipotézist: egy hite szerint csupán két felvonással később színre lépő szereplő alighanem túlságosan távolinak tűnt számára, hogysem Haydn váratlan gesztusának magyarázatául szolgálhatott volna. Vö. uott, 191.

92 Uott, 186.

93 „[...] in every movement, he depicts a character or an event made known in the previous act by means of an appropriate musical guise [...] in every movement but the minuet, those ideas from the act, and possibly their larger affective context, are also used as the pretext for recasting a conventional musical structure.” Sisman: *Haydn's theater symphonies*, 312.

94 Wheelock: *Haydn's ingenious jesting*, 154. Megjegyzendő, hogy bár Wheelock sok tekintetben követi Green és Sismant, másfelől kísérletet tesz arra is, hogy Haydn zenéjében a feltételezett színházi kontextustól független humoros elemeket azonosítson.

95 „[...] progress can easily be associated with characters and incidents in the play”. Jane Holland: „Il Distratto”. In: *Oxford Composer Companions. Haydn*. Ed. David Wyn Jones. Oxford: Oxford University Press, 2002, 164.

szi a Haydn-kísérőzene egyes tételeit, s a rövid zenei jellemzés mellett kitér azoknak a színdarabbal való lehetséges kapcsolataira is.

A bevezetés egy Adagióval kezdődik, ezt egy Allegro követi, amelyben a körülbelül tizenkét taktusnyi piano, amely egyre halkul, kitűnő. Az embert egészen természetesen készíti fel arra, mire számíton.

Az első felvonás után egy Adagio következik, amely nagyon szépen kezdődik, és további jó szórakozást ígér; csakhogy lengyel, francia, sőt valamiféle török dallamok jelennek meg. Nem tűnik vajon ez az elkalandozás ennyire különböző nemzetek dallamaira egyetlen darabon belül túlságosan zsúfoltnak s ez a zenei szórakozottság túlságosan természetellenesnek? Nem emlékeztet egy, a nációk ízléséről készült paródiára? – De ez csak a látszat! Regnard Szórakozottja az első, a legjobb, a török köteléket választaná valami más helyett.

A második felvonás után két menüett következik. Az első dúr, a második moll hangnemben. Mindkettő heves szórakozottságában ábrázolja a muzsikust.

A harmadik felvonás után egy Presto következik, amely olyan vadul kezdődik, mintha legnagyobb haragjában ábrázolná a Szórakozottat. A darab moll hangnemben kezdődik, a végén pedig egy dúr hangnemű, német tánc vidám dallamába torkollik. A végén tehát a Lovag táncát ábrázolja Mme Grognaackal, amely ezt megelőzte.

A negyedik felvonást egy egészen kitűnő Adagio követi. Az abban előforduló szórakozottságok sem lengyelek, sem franciák, sem törökök, hanem részben kellemesek, vidámak, részben szomorúak, részben ízléstelenek – de mindvégig jó, odaillő, szellemes gondolatok, amint azok a Szórakozott fejében összekuszálódhatnak.

A vígjáték befejezése után még egy záró zene következik, amely ugyancsak nagyon jó. A darab közepén hat ütemen keresztül a hegedűket hangoló zenekar szórakozottsága meglepő, kellemes, szívbéli jó hatást kelt. Az ember nem állhatja meg, hogy ne nevesse hangosan az ötleten.<sup>96</sup>

Wheelock szerint ez a korabeli recenzió történetileg igazolja a modern elemzők azon előfeltevését, hogy Haydn zenéjét a Regnard-darab cselekvényének konkrét eseményeivel kell összefüggésbe hoznunk – én azonban éppen amellet szeretnék érvelni, hogy a szöveg sokkal inkább a Green nyomdokain haladó elemzések történetietlen egyoldalúságát bizonyítja, hiszen arról tanúskodik, hogy a drámai cselekvény és a zenei történések közötti közvetlen kapcsolat csupán egy egészen kivételes esetben merült fel a recenzió szerzőjében. Az egyetlen színpadi cselekvénymozzanat, amelyről a szerző szót ejt, éppen az a táncjelenet a harmadik felvo-

96 „Der Eingang fängt an mit einem Adagio; drauf kommt ein Allegro, in welchem das, ohnfähr zwölf Takte durch angebrachte, Piano, welches immer stiller wird, vortrefflich ist. Man wird zu dem ganz natürlich vorbereitet, was man zu erwarten hat. / Nach dem ersten Akt kommt ein Adagio, welches sehr schön anfängt, und eine gute Zerstreung in der Folge verspricht; da kommen aber pohlnische, französische, und so gar etwas türkische Melodien d'rein. Scheint nicht dieser Absprung auf die Melodien so verschiedener Nationen, in einem einzigen Stücke angebracht, zu gedrängt, und diese musikalische Zerstreungen zu unnatürlich? Sieht es nicht einer Parodie über den Geschmack der Nationen ähnlich? – Doch das scheint nur! Regnards Zerstreuter, würde den ersten, besten, türkischen Bund statt etwas anderm ergreifen. / Nach dem zweyten Akt kommen zween Menuette. Der erste in der harten, der andre in der weichen Tonart. Beyde schildern den Tonkünstler in einer heftigen Zerstreung. / Auf den dritten Akt folgt ein Presto, welches so wild anfängt, als schilderte es den



násban, amelynek „zenei illusztrációja”, mint korábban láttuk, egy, a közönség jelentős része számára jól ismert dallamot idéz – akár elhangzott a „Quand un tendron” korábban a színpadon is (mint jómagam sejtem), akár nem, ez mindenképp egy kivételesen direkt „zenén kívüli” utalás Haydn zenéjében. S míg a modern Haydn-kutatás hasonlóan közvetlen (és első látásra többé-kevésbé meggyőző) kapcsolatot vélt felfedezni az *Il Distratto*ban felbukkanó számos további meglepetéseffektus és Regnard darabjának cselekvénye között, a salzburgi recenzens éppenséggel feltűnően óvakodik attól, hogy akár csak egyetlen további ehhez hasonló interpretációval szolgáljon. Megemlíti ugyan a magába feledkező *perdendosi* szakaszt, de nem egy konkrét eseménnyel, hanem a darab egészével asszociálja. A recenzió ugyancsak kitér a második tétel stíluskaleidoszkópjára, de ezt is csupán Regnard szórakozott főhősének személyiségével kapcsolja össze, nem pedig a darab különféle egyéb karaktereivel, mint azt a modern elemzők tették. A műtettben a recenzens megint csak a szórakozottság általános jellemzését véli felfedezni, még ha ezt a jellemvonást ezúttal a zeneszerzőnek tulajdonítja is. A negyedik tételben ismét a főszereplővel találkozunk, aki ezúttal dühtől fortyog (míg a tánc fel nem oldja a feszültséget), az ezt követő Adagio pedig ugyancsak „szórakozottságoktól” hemzseg – amint azok Léandre fejében (és nem a színpadon!) követik egymást. Végül a hatodik tételben a recenzens újfent a szórakozottság általános jellemzését ismeri fel, még ha ezt a karaktervonást ezúttal nem a főhősnek, hanem a zenekarnak tulajdonítja is. Összegezve tehát: a salzburgi recenzió ugyan valóban abból az előfeltevésből indul ki, hogy Haydn zenéje valamilyen módon reflektál Regnard vígjátékára, de a szöveg és a zene közötti kapcsolatot nem elsősorban a színdarab cselekvényében keresi, hanem egyértelműen a főhős, Léandre jellemére – és különösen a címben is emlegetett szórakozottságára – fókuszál, amely időnként mintha a zeneszerzőre és a zenekar tagjaira is átterjedhetne, a darab többi szereplőjére azonban láthatólag nem.

Egy másik korabeli dokumentum ráadásul arra is rávilágít, hogy a salzburgi recenzió szerzőjének – a modern elemzésektől alapvetően eltérő – megközelítése korántsem számított rendhagyónak a korban. A *Pressburger Zeitung* 1774. július 6-án számolt be Haydn művének sikeréről, és ugyancsak egyértelműen utalt arra, hogy a zeneszerző szándéka a szórakozottság általánosságban való ábrázolása lehetett:

---

Zerstreuten im heftigsten Zorn. Das Stück fängt sich in der weichen Tonart an, und fällt am Ende in die lustige Melodie eines in der harten Tonart gesetzten deutschen Tanzes. Am Ende schildert er also den Tanz des Chevaliers mit der Grognac, welches vorher gehen sollte. / Auf den vierten Akt folgt ein recht vortreffliches Adagio. Die darinn vorkommende Zerstreungen sind weder pohlnisch, französisch, noch türkisch; sondern es sind theils angenehme, lustige, theils traurige, theils abgeschmackte, doch durchaus gute passende, launigte Ideen, so wie sie in dem Kopf des Zerstreuten unter einander kommen können. / Nach geendigtem Lustspiele folgt noch eine Schlußmusik, welche ebenfalls sehr gut ist. Die Zerstreung des Orchesters, welches mitten im Stück durch 6 Akten die Violinen stimmt, ist überraschend, angenehm, von herzlich guter Wirkung. Man muß über den Gedanken helllaut lachen.” Angermüller: *Haydn’s „Der Zerstreute”*, 91.

[A komponista] a legaffektáltabb pökhendiségből a vulgaritásba esik, úgyhogy Haydn és Regnard egymással versengenek a szeszélyes szétszórtságban. A darab új, megsokszorozott értékre tesz szert. Felvonásról felvonásra közelebb jut céljához, amint a színész szó-rakozottsága fokozódik.<sup>97</sup>

Ezt a bekezdést ugyan az *Il Distratto* valamennyi elemzése idézi, egy apró fordítási baki azonban mindeddig elkerülte a figyelmet: a használatos angol fordítás egyetlen színész szó-rakozottsága helyett (*of the actor*) több színészre utal (*of the actors*).<sup>98</sup> Csakhogy a német eredetiben egyértelműen „Zerstreuungen des Akteurs” szerepel, vagyis e szerint a korabeli forrás szerint is csupán egyetlen személy – a szó-rakozott Léandre – portréját kell keresnünk Haydn zenéjében. Valószínű, hogy ez a félrefordítás – amely akaratlanul is azt sugallta, hogy Haydn a szereplők egy egész csoportját s ezáltal talán a közöttük létrejövő interakciót is ábrázolni kívánta – ugyancsak hozzájárulhatott, hogy a szimfónia elemzéseiben a cselekvényköz-pontú értelmezés vált uralkodóvá.

Mindenesetre ha Green indulatosan vetette Schering és Landon szemére, hogy elemzéseikben túlzott jelentőséget tulajdonítanak Léandre karakterének, nem hallgathatjuk el, hogy Green határozott elfordulása a címszereplőtől s ebből eredően a darab többi karakterének, valamint a cselekvény Haydn zenéjével való kapcsolatának szentelt aránytalan figyelme viszont feltűnő ellentétben áll a korabeli dokumentumokból kihüvelyezhető 18. század végi felfogással. E források ugyan kétségtelenül csekély számúak, gondos újraolvasásuk azonban elkerülhetetlenül eszünkbe idézi Haydn sokat idézett mondását is, miszerint szimfóniái közül néhányban „morális karaktereket” ábrázolt – két korai életrajzírója közül Griesinger ezt egyenesen a zeneszerző megszokott kompozíciós eljárásának vélte, míg Dies beszámolója szerint inkább néhány kivételes esetről lehetett szó.<sup>99</sup> Bármelyikük találta is fején a szöveget, a komponista megfogalmazása további kérdéseket vet fel. Vajon úgy értette-e Haydn, hogy egyetlen tételben több karakter ábrázolása is megférhet egymás mellett, mint például az „Isten és egy könnyelmű bűnös közötti párbeszéd”<sup>100</sup> esetében, amelyről valószínűleg mindkét élet-

97 „[V]erfällt aus der affektüösesten Schwulst ins niedrige, so daß H[aydn] und Regnard eifern, wer am launischsten zerstreut. Das Stück bekommt einen neuen vervielfältigten Wert. Von Akt zu Akt kommt sie ihrer Absicht näher, nach der Steigerung der Zerstreuungen des Akteurs.” Pandi & Schmidt: *Musik zur Zeit Haydns*, 170.

98 A pontatlan angol fordítás első ízben Pandi Marianne és Fritz Schmidt cikkében jelenik meg (uott, 270.), és a kissé félrevezető formát ennek nyomán idézi Green („*Il Distratto*”, 183.), Sisman (*Haydn's theater symphonies*, 321.) és Wheelock (*Haydn's ingenious jesting*, 169.) is.

99 „Er erzählte [...], daß er in seinen Symphonien öfters – moralische Charaktere geschildert habe.” Georg August Griesinger: *Biographische Notizen über Joseph Haydn*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1810, 117. Vö. Albert Christoph Dies: *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*. Wien: Camesinäische Buchhandlung, 1810, 129.

100 „[...] eine Unterredung zwischen Gott und einem leichtsinnigen Sünder”. Dies: *Biographische Nachrichten*, 129. Griesinger némileg részletesebb tudósítása így hangzik (*Biographische Notizen*, 117.): „wie Gott mit einem verstockten Sünder spricht, ihn bittet sich zu bessern, der Sünder aber in seinem Leichtsinn den Ermahnungen nicht Gehör gibt”.

rajzírója előtt említést tett? Vagy a többes számú *moralische Charaktere* inkább arra utal, hogy minden egyes efféle darabnak megvan a maga „fő karaktere”, amelyet egy hosszabb szimfónia akár több különböző szempontból is megvilágíthat? Ha emlékezetünkbe idézzük, hogy 1771-ben, amikor Haydn már a negyvenhez közeledett, Johann Georg Sulzer még egyértelműen amellett kardoskodott, hogy minden egyes zeneműnek egyetlen határozott karakterrel kell bírnia,<sup>101</sup> az utóbbi – hagyományosabb – felfogást tarthatjuk valószínűbbnek. Ezt erősítik meg Richard Will vizsgálatai is, aki a 18. századi kompozíciókban ábrázolt konfliktusokat elemezve arra a felismerésre jutott, hogy Haydn Isten és a bűnös párbeszédére épülő „programja” (függetlenül attól, hogy melyik Haydn-szimfóniát sejtjük is e leírás mögött) még a „formális dialógusok” vékonyka korabeli repertoárján belül is kivételesnek számít. Először is azért, mert az Isten megjelenése által megidézett vallásos gondolatvilág idegennek tűnik a műfaj Will által azonosított többi képviselőjétől;<sup>102</sup> de nem kevésbé amiatt, mivel a kifejezés 18. századi értelmében Istenre semmiképpen sem húzható rá a „morális karakter” megjelölés – amely ráadásul igazából a párbeszéd másik résztvevőjére sem illik igazán, lévén, hogy az ő bűnének természete azonosítatlan marad (még ha Haydn talán részletesebb „program” alapján dolgozhatott is, mint amennyit hajlandó volt életrajzírói orrára kötni).<sup>103</sup> Ha így van, felmerül a kétely, hogy a zeneszerző megjegyzése, illetve a két biográfusa által rögtön ezt követően említett konkrét példa vajon nem olyan logikai kapcsolatot sugall-e, amely Haydn fejében talán meg sem fordult. A komponista valóban pusztán „morális karakternek” tekintette volna Istent, aki szimfóniája programja szerint egy másik hasonló karakterrel elegyedik beszélgetésbe? Vagy Haydnnak talán csupán egyetlen morális karakter járt a fejében – nevezetesen a bűnös, akinek Istennel való interakcióját nem annyira két különböző karakter drámai dialógusaként, hanem egyetlen karakter afféle belső párbeszédként kell értelmeznünk? Ez az értelmezés annál is csábítóbbnak tűnik, mivel – mint maga Will is bevallja – „egy tételt konfrontációként [...] vagy akár csak valamiféle dialógusként hallani csupán az egyik nyitva álló lehetőség lehetett”. Ezzel szemben egy zenemű szónoklatként való értelmezése – hogy a korszak egy másik alapvető interpretációs modelljét említsem – „az egész művet egyetlen hang alá rendeli, és a stílus kontrasztjait nem többféle karakter jelzésekként olvassa, hanem egyetlen beszélő által kifejtett különféle gondolatokként.”<sup>104</sup>

101 Johann George Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Band I. Leipzig: M. G. Weidemanns Erben und Reich, 1771, 111.

102 Richard Will: „When God met the sinner, and other dramatic confrontations in eighteenth-century instrumental music”. *Music & Letters*, 78/2. (May 1997), 175–209.; ide: 195. Will felvetése szerint Haydn szokatlan vállalkozásának hátterében talán a hangszeres zene kifejezőerejébe vetett, kortársainál erősebb hite állhat, s a *Krisztus hét szava* eredeti, zenekari változatát említi e tény kézenfekvő bizonyítékeként.

103 Uott, 194.

104 „Hearing a movement as a confrontation, [...] or as any kind of dialogue for that matter, would have been one available option at most. [...] puts the entire work into one voice, and reads contrasting styles as signs not for multiple characters but for multiple ideas expressed by a single speaker.” Uott, 193.

Az *Il Distratto* fentebb idézett recenziói mindenesetre azt sugallják: bármit is szeretett volna közölni Haydn, amikor élete végén biográfusai előtt a „morális karakterekről” beszélt, kortársai az 1770-es évek elején írott *Il Distratto* szimfóniát egyetlen karakter ábrázolásaként fogták fel. Az az elképzelés, hogy Regnard vígjátékának más szereplői is megjelenhetnének a zenében, csupán egyetlen, kivételes alkalommal merült fel a salzburgi recenzensben, amikor a zene szokatlanul direkt módon (egy idézettel) látszott visszautalni a cselekvény egy emlékezetes epizódjára.<sup>105</sup> Ráadásul ugyanez a „monista” megközelítés olvasható ki Heinrich Christoph Koch megjegyzéséből is, aki a *Versuch einer Anleitung zur Composition* 1787-ben megjelent, második kötetében kritikusan utalt egy (tapintatosan név nélkül említett) komponistára, „aki pl. egy hangszeres darabbal a szórakozottat ábrázolja”<sup>106</sup> – ami egyértelműen egy karaktertípusra vonatkozik, Regnard konkrét vígjátéka helyett. S hasonlóképp Pietro Lichtenthal több mint fél évszázaddal a Haydn-kísérőzene komponálása után papírra vetett megjegyzése ugyancsak központi jelentőséget tulajdonít a műben a Szórakozottnak: „Sok instrumentális zeneszerző próbálkozott azzal, hogy kompozícióiban egy adott karaktert ábrázoljon, mint Haydn az *Il Distratto* című szimfóniájában.”<sup>107</sup>

Mindennek fényében úgy vélem, az a fajta cselekvényközpontú értelmezés, amely Green nagyhatású cikke óta uralkodóvá vált a 60. szimfóniával kapcsolatos angol nyelvű szakirodalomban, aligha nyerte volna el a zeneszerző kortársainak tetszését. Mindaz, amit e kompozícióval kapcsolatban a késő 18. és kora 19. századi forrásokban olvashatunk, egyhangúan azt sugallja, hogy Haydn közönsége a

105 Meg kell említenünk, hogy a *Pressburger Zeitung* 1774. november 23-i számában megjelent beszámoló ismeretlen szerzője a kísérőzene fináléjának hangolási gegjét a megelőző felvonás egy epizódjával kapcsolta össze, amikor is Léandre feledékenységére ellen küzdve csomót köt a zsebkendőjére. (Lásd Pandi & Schmidt: *Musik zur Zeit Haydns*, 171.) Ez az utalás azonban korántsem jelenti, hogy maga Haydn is éppen az adott drámai epizódot kívánta volna hallgatósága eszébe idézni: mint Gerhard J. Winkler rámutatott, itt a *tertium comparationis* esetével állunk szemben, amikor is két elem között valójában csupán közvetett kapcsolat jön létre, lévén, hogy mindketten a maguk módján ábrázolják a szórakozottságot. (Lásd Winkler: „Orchesterpantomine’ in den Esterházy-Sinfonien Joseph Haydns”. In: *Das symphonische Werk Joseph Haydns. Referate des internationalen musikwissenschaftlichen Symposions Eisenstadt*, 13.–15. September 1995. Hrsg. Gerhard J. Winkler. Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 2000, 103–116.; ide: 107.) Hogy az összevetés ennek fényében csupán a beszámoló szerzőjének fejéből pattant-e ki, vagy valamilyen improvizált színpadi esemény ihlette (például hogy Léandre a záró zene közben váratlanul visszatért a színpadra, hogy ismét csomóra kösse – vagy esetleg végre kibogozza – a zsebkendőjét), annak a zeneszerzői szándék tekintetében értelemszerűen csekély jelentősége van.

106 „Was thut der Componist, der z. B. durch ein Instrumentalstück den Zerstreuten vorstellt?” Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Band II. Leipzig: Adam Friedrich Böhme, 1787. E szakasznak a Haydn-szimfóniával való kapcsolatát Felix F. Diergarten ismerte fel, és részletesen elemzi: „’At times even Homer nods off’. Heinrich Christoph Koch’s polemic against Haydn”. *Music Theory Online*, 14/1. (March 2008).

107 Pietro Lichtenthal: *Dizionario e bibliografia della musica*. Vol. I. Milano: Antonio Fontana, 1826, 143.: „Molti compositori strumentali hanno tentato di pingere nelle loro composizioni un dato Carattere, come Haydn nella sua Sinfonia intitolata: *il Distratto*.” Lichtenthal könyvének egy másik, hasonló szakaszát is idézi Horst Walter: „Über Haydns ’charakteristische’ Sinfonien”. In: *Das symphonische Werk Joseph Haydns*, hrsg. Gerhard J. Winkler. Eisenstadt: Burgenlandisches Landesmuseum, 2000, 65–78, ide: 68. és 76.

Regnard-darab főhősének s különösen e szereplő meghatározó jellemvonásának ábrázolását várta a zeneszerzőtől, nem pedig a darab többi szereplőjének vagy egyes komikus epizódjainak bemutatását: ha a címszereplőn kívül valamilyen további „aktor” is említést nyer, az éppenséggel a zeneszerző és a zenekar. Ami Haydn saját elképzeléseit illeti, olyan dokumentum sajnos nem maradt ránk, amelynek alapján a komponistának a „morális karakterekről” Griesinger és Dies előtt tett kijelentését az évtizedekkel korábban komponált *Il Distratto*-ra is egyértelműen vonatkoztathatnánk, egy apró nyom azonban arról árulkodik, hogy a szimfónia karakterportréként való értelmezése aligha lehetett idegen a számára. A zeneszerző aktív pályafutásának lezárulta után Mária Terézia császárné egy ízben arra kérte Haydnt, küldje el neki a Regnard vígjátékához írott kompozíciójának másolatát, s amikor a komponista továbbította a kérést Kismartonban időző másolójához, „die Zerstreute” – nem pedig „der Zerstreute” – névvel utalt a szimfóniára.<sup>108</sup> A nőnemű névelő használatát persze talán pillanatnyi lapszusnak is tekinthetjük az idős zeneszerző levelében, de a tévesztés még ekkor is jelentéssel terhesnek tűnik: azt sugallja, hogy Haydn mint „szórakozottra” gondolt a mű egészére, s bizonytalansággal azon szimfóniáinak egyikeként tartotta számon, amely egy konkrét „morális karaktert” mutat be – ebben az esetben a szórakozottságot.

Talán mondanom sem kell, hogy a fenti gondolatmenet a legkevésbé sem próbálja egészében érvényteleníteni az *Il Distratto* korábbi értelmezéseit. Haydn mindig készen állt a konvenciók átértelmezésére, tehát ha a kortársak egyetlen szórákosított karakter ábrázolását várták is tőle a 60. szimfóniát hallgatva, ő dönthetett úgy, hogy a Regnard-darab más rétegeiből is inspirációt merít a szórákosított főhős elkalandozásainak bemutatásához. Mégis úgy hiszem, hogy a Haydn-kutatók által az elmúlt mintegy három évtizedben az *Il Distratto*-ról formált kép alapos revízióra szorul. A cselekvény emlékezetes fordulatait, amelyeknek a modern interpretációk központi jelentőséget tulajdonítottak, nagyobb székszisszel kellene szemlél-nünk – s nem csupán azért, mert az ezekre fókuszáló értelmezésnek szinte nincs előzménye a korabeli recepcióban, hanem amiatt is, mivel a Green, Sisman és Wheelock elemzései között felfedezhető számos eltérés önmagában is arra figyelmeztet, hogy az *Il Distratto* rendhagyó mozzanatainak a színdarab különféle szereplőivel és eseményeivel való összekapcsolása igencsak kétséges eredményre vezet. A „karakterportré” értelmezésnek ellenben sokkal nagyobb figyelmet kellene szentelnünk – nem egyszerűen azért, mert ez átfogó elméleti háttérrel nyújthat a mű számos szokatlan vonásának magyarázatához, de amiatt is, mivel Haydn kortársai egyértelműen ezt a megközelítést részesítették előnyben, amelyet a zeneszerző is jóváhagyott (még ha nem is közvetlenül az *Il Distratto*-ra vonatkozóan).

108 Haydn 1803. június 5-én kelt levele az ifjabb Joseph Elsslerhez. Lásd *Joseph Haydn: Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*. Hrsg. Dénes Bartha, Budapest: Corvina, 1965, 426. Ruitter (*Der Charakterbegriff in der Musik*, 67. és 89.) ugyancsak felhívja a figyelmet a nőnemű névelőre, és használatát ahhoz a francia hagyományhoz kapcsolja, amely a programatikus címetek a *La* szóval vezette be, a kimondatlanul maradt *pièce* szóra utalva.

Interpretációs horizontunk efféle „újrahangelése” nem is tűnhet reménytelen vállalkozásnak, ha felidézünk, hogy e revízióval lényegében csak visszatérnénk a mű alternatív analíziseihez, amelyeket az utóbbi évtizedekben háttérbe szorított a Green kétségkívül fantáziadús olvasata nyomán elburjánzott divat. Jóllehet Robbins Landon 1955-ben megjelent szimfóniamonográfiája részletesen beszámolt Scheringnek a Lovag bordalára és az álruhás hírnök érkezésére vonatkozó hipotéziseiről, Landon saját elemzése, igen józanul egyszerű karakterportréként írta le az *Il Distrattót*:

Egy „szórakozott” szimfóniáról [Haydn] elképzelése az volt, hogy népdalokat halmoz egymásra bármiféle kapcsolat nélkül, és (tekintettel a színdarabra, amelyhez a zene készült) minden erejével arra törekszik, hogy harsányan zavarodott tonális képet hozzon létre.<sup>109</sup>

De hasonló cipőben jár Jacob de Ruiter is, aki ugyan Green számos gondolatát átveszi a Regnard-darab színpadi cselekvénye és Haydn zenéje között felfedezhető kapcsolatokról, de a korabeli esztétikai kontextus alapos ismeretében mégis világosan felismeri, hogy mindezek a párhuzamok csupán másodlagos szerepet játszanak a szimfónia egészének narratívájában:

Kísérezőzenéjében Haydn elsősorban arra törekedett, hogy a vígjáték főmotívumát, Léandre szórakozottságát zenére fordítsa, és [...] csupán néhány különösen feltűnő helyen utal meghatározott eseményekre vagy szituációkra.<sup>110</sup>

E gondolatmenetet követve arra is rá kell ébrednünk, hogy az *Il Distratto* valójában még különösebb kivételnek számít Haydn életművében, mint korábban gondoltuk. Részben az e műben sorjázó meglepetéseffektusok gondos elemzése alapján Elaine Sisman arra a következtetésre jutott, hogy Haydn hagyományosan a *Sturm und Drang*gal összefüggésbe hozott műveinek jelentős része eredetileg színpadi zenének készülhetett, vagy a zeneszerző legalábbis azt a lehetőséget is észben tartotta, hogy azokat utóbb nyitányként vagy közzeneként színházi közegben is újra-

109 „[Haydn’s] idea of a ‘distracted’ symphony was to pile folk-tunes one on top of the other without any connection, and (in view of the play for which the music was intended) he takes special pains to create an uproariously mad tonal picture.” Landon: *The symphonies*, 350. A *Haydn Yearbook* szerkesztőjeként Landon már jóval a tényleges publikáció előtt megismerkedhetett Green cikkével, és annak tanulságait beleépítette a *Haydn. Chronicle and Works* második kötetébe (*Haydn at Eszterháza 1766–1790*. London: Thames and Hudson, 1978, 312.). Értékelésének egésze azonban e kiegészítések ellenére is csaknem szóról szóra az általa a *The symphonies* kötetben írottakkal, amit akár Green értelmezésének finom kritikájaként is interpretálhatunk.

110 „Haydn sich in der Zwischenaktsmusik an erster Stelle darum bemüht hat, das Hauptmotiv der Komödie, Léandres Zerstretheit, musikalisch umzusetzen, und [...] er nur an einigen besonders auffallenden Stellen auf bestimmte Ereignisse oder Situationen anspielt.” Ruiter: *Der Charakterbegriff in der Musik*, 87. Ruiter ugyancsak a salzburgi beszámolóra hivatkozik elemzése igazolásaként, végül azonban arra a következtetésre jut (uott, 89.), hogy a *Distrattót* nem tekinthetjük a szó szoros értelmében vett karakterportrének, lévén Haydn zenéjét egyes drámai történések, illetve (Léandre mellett) más szereplők is inspirálták.

hasznosíthassa.<sup>111</sup> Sisman meggyőzően érvel amellett, hogy ez a hipotézis hozzásegíthet számos efféle „színházi szimfónia” drámai és retorikus jellegének értelmezéséhez, de egyszerre mind egy fontos műfaji distinkcióval él: minthogy a tragédiák inkább általános affektusok és karakterek ábrázolására összpontosítottak, az előadásaikhoz szánt zene aligha ismerhető fel oly könnyen, mint az *Il Distratto* esetében, amelynek extravagáns fordulatait kézenfekvő Regnard vígjátékára visszavezetnünk.<sup>112</sup> Csak hogy ha az *Il Distratto* rendkívüli megoldásai valójában nem a „modellként” szolgáló darab vígjáték voltából erednek, hanem csupán az abban ábrázolt, konkrét „morális karaktert” – a szórakozottságot – jelenítik meg, semmi okunk kizárni, hogy a más vígjátékokhoz kapcsolódó zenékben éppannyira „általános affektusokat” kellene keresnünk, mint a tragédiákhoz készültekben. Más szóval: az eltérő karakterű témák váratlan egymás mellé állítása, a dallamok füzerszerű összekapcsolása, a hagyományos tematikus és formai modellek ignorálása – vagyis mindazok a szokatlan technikák, amelyekkel Haydn (Sisman meggyőződése szerint) „tudunkra adja sajátos színházi intencióit”<sup>113</sup> – nem elsősorban „színházinak” tűnnek, hanem egyszerűen csak „szórakozottnak”, s ennél fogva nem szükségképpen példázzák a „komikus színházi szimfóniák” általános jellegzetességeit.

Mindennek fényében azt a kérdést sem kerülhetjük ki, vajon pusztán véletlen-e, hogy Haydn tollából csupán egyetlen vállaltan „színházi szimfóniát” ismerünk, s pontosan azt, amelyre maga a zeneszerző is mint „a szórakozottra” (*die Zerstreute*) utalt. Haydn vajon azért komponált kísérőzenét éppen Regnard vígjátékához, mert felismerte, hogy személyes stílusa – amelyet sok kortársa túlzottan extrovertáltak találtak – kiválóan illhet egy, a szórakozottságot ábrázoló kompozícióba? S ha így esett, ez lehetett talán az egyetlen alkalom, amikor egy konkrét színpadi műhöz írt zenét? Vagy más darabokhoz is komponált kísérőzenét, azok tételeit feltehetőleg szimfóniáiban hasznosítva újra, de ebben az esetben úgy érezte, hogy a hat tétel, amelyet a szórakozottság érzékeltetésének szándékával írt, a bennük hemzsegő váratlan fordulatok folytán nem használható fel a szokott, „semleges” módon?

Még ha ezeket a kérdéseket nyitva kell is hagynunk, érdemes emlékezetünkbe idéznünk őket, valahányszor egy fontos műfaj paradigmatis példaként hivatkozunk az *Il Distratto*ra – hiszen a „színházi szimfónia” Sisman feltevése szerint az 1770-es években meghatározó szerepet játszott Haydn zeneszerzői fejlődésében. E korszak szimfóniatermését áttekintő, nemrég megjelent tanulmányában Dean Sutcliffe némi éllel veti a Haydn-kutatók szemére, hogy az utóbbi évtizedekben talán túlságosan is könnyen nyugtatták meg elemzői lelkiismeretüket a nehezen értelmezhetőnek tűnő szakaszok lehetséges színházi eredetének hangsúlyozásával<sup>114</sup> – e kritika jogosságát pedig még inkább megerősítik jelen tanulmány ered-

111 Sisman: *Haydn's theater symphonies*, 294.

112 Uott, 329.

113 „[...] makes known his specific theatrical intentions”. Vö. uott, 320.

114 W. Dean Sutcliffe: „Expressive ambivalence in Haydn's symphonic slow movements of the 1770s”. *The Journal of Musicology*, 27/1. (Winter 2010), 84–134.

ményei, melyek szerint a váratlan formai megoldások még az elemzések során mintának tekintett 60. szimfónia esetében sem annyira a mű színházi előtörténetéből, hanem inkább a benne ábrázolt konkrét karakterből erednek. Ha pedig így van, elkerülhetetlenül felhorgad egy további kérdés is, nevezetesen hogy az *Il Distrattót* „színházi szimfóniának” kell-e egyáltalában tekintenünk, vagy látszólagos teatralitása csupán afféle mellékhatás, és a művet voltaképpen a „karakterisztikus szimfónia” kategóriájának sokkalta rugalmasabb keretei között kellene értelmeznünk. Az utóbbival kapcsolatban a téma monográfusa, Richard Will igen egyszerű definíciót fogalmaz meg, mely szerint a 18. században *charakteristisch*nek tekinthető minden olyan „hangszeres zene, amelyben egy téma van meghatározva, általában szöveggel” – ez a meghatározás pedig tökéletesen illik a *Distrattóra* is.<sup>115</sup> Vagy talán ragaszkodnunk kellene Gerlach formalista megközelítéséhez, hogy ezáltal nagy ívben kikerülhessük a központi problémát, mondván, Haydn műve egyszerűen kísérőzene, amely pusztán vendégként tűnik fel a zeneszerző szimfóniái között? Bárhogyan döntünk is, az *Il Distratto* talányos kivétel marad: egy zenében megfogalmazott karakterportré, amelyet Haydn eredetileg egy színházi előadás kíséretéül írt, de végül szimfóniaként is terjeszteni kezdett (minden jel szerint változatlan formában). Paradigmatikus példa helyett, amelynek feltűnő vonásai más Haydn-kompozíciókra is fényt vethetnének, a 60. szimfónia végső soron extravagáns kísérletnek bizonyul, amelyet a zeneszerző legjobb tudomásunk szerint sohasem ismételt meg.

---

115 „[...] instrumental music in which a subject is specified, usually by a text”. Richard Will: *The characteristic symphony in the age of Haydn and Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 1. Jóllehet az *Il Distrattó*ról Will nem szól részletesen, a művet könyvében többször is említi.



---

## ABSTRACT

---

BALÁZS MIKUSI

### HAYDN'S *IL DISTRATTO* AND THE AESTHETICS OF THE THEATRE SYMPHONY

---

The first half of this article presents an intriguing discovery: the C-major closing section of the fourth movement of Haydn's Symphony No. 60 is based on a popular vaudeville „Quand un tendron viant dans ces lieux.” On the basis of the texts attached to this tune I propose a new interpretation of the narrative of this movement, suggesting that the original vaudeville was likely sung on stage during the production of Jean-François Regnard's *Le distrait* for which Haydn's music was written. Besides shedding light on this single movement, however, the discovery also draws attention to a general aesthetic controversy. Whereas modern commentators have typically related the irregular features of Haydn's music to the stage action of Regnard's play, all the contemporary evidence suggests that Haydn's audience expected the composer to portray the title-giving absentmindedness of the main character. To resolve this conflict, I argue that the work should better be understood in the context of „characteristic symphonies,” and propose that any conclusions drawn from the analyses of *Il Distratto* regarding Haydn's other „theatre symphonies” should be viewed with extreme caution.

---

**Balázs Mikusi** holds a PhD from Cornell University (Ithaca, NY), and has been head of the Music Department at the National Széchényi Library, Budapest, since 2009. Previously he studied musicology at the Liszt Academy (now University) of Music, and held Fulbright and DAAD fellowships, among others. His scholarly interests are wide-ranging, but the music of Joseph Haydn plays a special role: he has published on this topic in *Eighteenth Century Music*, *Journal of Musicological Research*, *Ad Parnassum*, *Studia Musicologica*, and further articles are forthcoming in *Haydn-Studien*, *Eisenstädter Haydn-Berichte*, *HAYDN: The Online Journal of the Haydn Society of North America*, as well as a new collection of essays entitled *The Land of Opportunity: Joseph Haydn and Britain*. His monograph on *The Secular Partsong in Germany 1780–1815* is also forthcoming in the Eastman Studies in Music series of the University of Rochester Press.