

# ESSZÉ

Robin Holloway

## HAYDN: A ZENÉSZEK ZENÉSZE\*

„Tulajdonképpen zavarba ejtő, ha őt eredetinek kell nevezni; olyan, mintha azt mondanánk, hogy egy fakutya vigyorg.”  
(Randell Jarrell William Carlos Williamsről)<sup>1</sup>

„A természetes közlés nem jött természetesen: a kitartó lelemény csendes győzelme volt.”  
(Clive James Kenneth Slessorról)<sup>2</sup>

A Haydnról alkotott kép megközelítően ez: nagy újító, az intelligencia, humanizmus, szellemesség megtestesítője; ifjú szorgalommal sajátít el minden lehetséges régi technikát, miközben lelkesen tesz magáévá és mozdít elő minden újat; pozíciójából eredő elszigeteltségénél fogva „eredeti”-nek kell lennie; egy időre érzelmi nyugtalanság lesz úrrá rajta, ami művészetét mérhetetlenül elmélyíti; majd ezen túljut az *opera buffa* toposzainak és időkezelésének a segítségével, mielőtt életműve a beérés és az életkor hozadékaként a társadalmi, etikai és vallási értékek kifejezésében teljesebben ki az igazi népszerűség köntösében: mindez együtt abban a kiegyensúlyozott szintézisben, amely a zenében és talán valamennyi művészetben a legmaradéktalanabban testesíti meg a felvilágosodás eszméjét. Zenéjének karaktere érzékelésünk szerint napfényes, energikus, eredeti, mértékadó, nem ad teret aggodalomnak [Angst], derűsen jámbor, életre serkent: *Laus Deo*.

Ez a „Haydn, a Megközelíthető” [*Haydn the Accessible*] portré semmiképpen sem helytelen. Ez az alapja annak, amiért szeretik, különösen abban az idegen országban, amelyik rögtön szívébe fogadta őt és zenéjét az 1790-es években. Mégsem olyan teljes egészében népszerű zeneszerző (és valószínű sohasem lesz az), mint Mozart, Beethoven, Csajkovszkij és újabban Mahler és Sosztakovics. Igazi nagyságának és univerzalitásának a teljesebb felmérése sem fogja azzá tenni. Van itt valami alapvető és eredendő megfoghatatlanság. Jó humora gyakran még a menüettekben sem egészen az, aminek látszik; variációs témáinak és fináléinak *innocentemente* karakterében egyáltalán nem bízhat meg az ember; a lassú tételek félreismerhetet-

\* A tanulmány eredetije: „Robin Holloway: Haydn: The Musician’s Musician”. In: *Haydn Studies*. Ed. Dean Sutcliffe. Cambridge University Press, 1998, 321–334. A magyar fordítást a kiadó szíves engedélyével közöljük.

1 „One is rather embarrassed at having to call him original: it is like saying that a Cheshire cat smiles.”

2 „Natural utterance did not come naturally: it was a quiet triumph of sustained artifice”.

len *affettuosója* olykor szigorú, sőt hűvös; a szonáta-allegrók elmefuttatása néha olyan sürgető, mintha nem hagyna helyet a közvetlen zenei élvezetnek. „Haydn, az Ellenálló” [*Haydn the Repellent*]? Ezenkívül a külső nyíltság mellett ott van valami emocionális tartózkodás vagy leplezés, amely újabb címkézésre ad alkalmat – „Haydn, a Visszahúzó” [*Haydn the Withdrawn*].

Ezek a vonások sohasem zavarták a hivatásos muzikusokat – előadókat, műértőket, tudósokat, teoretikusokat és főként zeneszerzőket. Középső korszakának megkülönböztetett méltánylása és késői műveinek széleskörű elterjedtsége okán Haydn kollégái elismerését élvezte. Közvetlen követői közül a legnagyobbak tanúvallomása nem annyira szavakban, mint inkább művekben nyilvánult meg: Mozart és Schubert zenéjében, akik mint komponisták nagyon különböztek tőle és egymástól is, hallhatóan ott él Haydn mint forrás és példa; Beethoven, a nyilvánvalóan azonos típusú zeneszerző óriási és mérhető adóssággal tartozott neki (maximálisan kiegyenlítve). A korai romantikus generáció nem sok figyelmet szentelt Haydn rendkívüli mesterségbeli tudásának – az nem tűnt számára hasznosnak. De helye a „Kiválasztottak” között, még a romantika századának előrehaladtával is, amikor egyre kevesebb művét tartották műsoron, stílusára pedig leereszkedően tekintettek, kikezdhetetlen maradt. Brahms, roppant kreativitásától, valamint nosztalgikus historicizmusától indítatva Haydnt a másik három bécsi mester egyenrangú társának tekintette. „Ilyennek szeretném a 9. szimfóniámat!”, kiáltott fel, amikor a 88. szimfónia *Andantéját* játszotta „túláradó lelkesedéssel”.<sup>3</sup> Meglepőbb az a melegség, amelyet Cosima örökített meg Wagnerrel folytatott beszélgetései nyomán. Gyakran játszottak néhány kedvenc szimfóniát és kvartettet négykezes változatban is, örömet és (olykor mély) benyomást merítve belőlük. A bizonyára ugyanaz az *Andante* („Haydn G-dúr szimfóniájából”) „a legjobb dolgok egyike, amit valaha is írtak, és milyen gyönyörűen szól!”<sup>4</sup> 1873. október 19-én R. [Richard] „végtelen boldogságot” talál a *Londoni* szimfónia „mesteri művészetében”: „Haydn, Mozart halála után, Mozart géniuszának hatására, voltaképp Beethoven igazi elődje lett; gazdag és mégis oly művészi hangszerelés, minden beszél, minden csupa ötlet.”<sup>5</sup> 1874. február 3.-án R. „eljátsza egy másik szimfónia (*g-moll*) *Andantéját*, szépségeit, mindenekelőtt a tömörségét magyarázza; mindennek van jelentősége, egyetlen fölösleges dísz sincs benne, a két téma úgy kering egymás körül, mint a nap és a hold”<sup>6</sup> (Cosima valószínűleg a 103. szimfónia *c-moll/C-dúr Andantéjára* gondol; a Párizs/Oxford/London sorozat, amely akkoriban elérhető lehetett, nem tartalmaz *g-moll* lassú tételt.) „Milyen csodásan hangzik”; a modern nagyzenekar egy másik mestere, Rimszkij-Korszakov éppenséggel a hangszerelő-művészet csúcsára helyezte a „primitív” Haydnt.

3 Donald Francis Tovey: *Essays in Musical Analysis*, I. London: Oxford University Press, 1931, 142. (Hollway tévesen nevezi *Andanténak* a *Largo* feliratú tételt. [A ford.]

4 *Cosima Wagner: Napló – 1869–1883*, válogatás. Ford. Hamburger Klára. Budapest: Gondolat, 1983, 215. (A nevezett tételről ld. az előző jegyzetet.)

5 Uott, 149.

6 Uott, 155.

A késő-romantikusoknak, akárcsak a koraiaknak, csekély közük volt hozzá. Egy Delius, egy Debussy, egy Rachmaninov számára az efféle zene halott formulákon kívül mást nem nyújt. Mahler, akiről köztudott, hogy lenézte a 18. századi művek kidolgozási részeit, Haydnt idézte meg kapcsolódási pontként a 4. szimfónia I. tételének főtémájában, és még inkább annak kíséretében. Richard Strauss számára a kor mindössze egy parókás, csokoládés Mozartot jelentett – az érzéki ségtől és finomkodásuktól egyaránt mentes Haydn nem vonzotta, az evolucionista Schönberg pedig pusztán a bécsi klasszikus csapat első képviselőjét látta benne, megkülönböztető jegyek nélkül. Diadalutat járt be azonban a modernnek és posztmodernnek körében. Az idős Stravinsky a kvartetteket és a szimfóniákat hallgatta igencsak megválogatott zenék társaságában;<sup>7</sup> Britten a kvartettek kispartitúráit vitte magával az ágyba. Példájuk a legmagasabb szinten testesíti meg az uralkodó véleményt. Ahogy az elismerés növekedett, Tovey-tól (aki szokás szerint mindent átlátott) Rosenig és Websterig, Robbins Landon mérhetetlen dokumentációjával és olyan előadók támogatásával mint Brendel és Schiff, inkább, mint a nehézkes Dorátiéval és az Aeolionéval (bár egyes legendás öregek – a simulékony Beecham, a gránitszerű Klemperer, az izmos, bár meloszal telített Rosbaud – emlékezetesek maradnak, és Britten *Teremtés*-előadása az 1966-os Aldeburgh-i Fesztiválon a legihletettebb Haydn-előadás volt, amit valaha hallottam), Haydn tekintélye sohasem volt nagyobb. Különösen a zeneszerzők körében: ellenvélemény alig akad.

De még itt, hűséges hívei között is furcsamód bizonytalan és megfoghatatlan marad. Mindenki által elismerve is hatástalan. A bécsi csapatból Beethoven viharfelhőként ereszkedett utódaira Schuberttől Schönbergig, különös tekintettel Brahmsra, Brucknerre és Wagnerre. Mozart hatása mindig egyfajta visszaugrás volt, a *Mozartianától a Rake's Progressig* és azon túl; de Mozartban inkább egy magatartásforma, mintsem stílus megtestesítőjét látták, ahogy Busoni megrajzolta a „Young Classicism” ideáljában, vagy ahogy felidéződik Ravel Zongoraversenyének, Strauss fúvós szonatináinak, Messiaen *Sourire*-jának egymástól igen különböző tükröződéseiben. Ezzel szemben Robert Simpsontól, talán Elliott Cartertől és Vaughan Williams egy tréfás dudálásától eltekintve („Haydn to the rescue”, rövid tanácstalanságból adódóan, 9. szimfóniájának komponálásakor) Haydnnek nem voltak utódai, és csak kevés, meglehetősen futólagos *homage*-t kapott – néhány jeles franciától (köztük Ravellel és Debussyvel) halálának centenáriuma 1909-ben, majd hat brit zeneszerzőtől (többek közt George Benjamintól) születésének 250. évfordulójára 1982-ben. Haydn alkalmatlannak tűnik a Stravinsky-féle „újrakomponálásra” (kivéve, érthető módon, bizonyos Haydn-szerű vonásokat Stravinsky *Symphony in C* című művében), kétségtelenül azért, mert ő maga már mindent megkomponált.

Sem előtte, sem utána, a modern időkig nem volt zeneszerző ennyire tudatosan ön maga. A korábbi imázst ártatlanság, természetes egyszerűség, vidámság, „papa”- vagy gyermekszerűség jellemezte („Haydn olyan mint egy gyerek, mert nem

---

7 Robert Craft–Igor Stravinsky: *Beszélgetések*. Ford. Pándi Marianne. Budapest, Gondolat, 1987, 318.

lehet tudni, mit fog a következő pillanatban csinálni”, jegyezte meg Keats, amikor barátja, [Joseph] Severn szimfóniákat zongorázott neki 1820-ban Rómában). Ez párosul a C-dúr nyitottság hangzatos sztereotípiájával, tiszta vonalú és határozott célú zenével, amelyet nem homályosít el önkifejezés, dagályos melodráma, könnyes pátosz: zene a maga eredeti mivoltában. Ez a kép mára rettentően felerősödött, és részben visszajára fordult. Haydnt most afféle tudósnek vagy zenei doktornak látják: tudást keresnek benne és zsákmányolnak belőle, kísérleteket kezdeményeznek, olykor mindkettőt az esztétikai szépség mellőzésével. Haydn kevésbé támaszkodik sablonokra vagy magától értetődő formulákra („Egek, egy új minuet!”): termékenysége ellenére nagy súlyt helyez arra, hogy ne történjék kétszer ugyanaz, ami szárazsághoz vezethet, de egy gyengébb esetben előforduló Mozart-féle rutinhoz vagy Schubert-féle alvajáráshoz soha, nem beszélve egy Vivaldi, Raff, Martinů vagy Henze csordogálásáról vagy ömlengéséről. Gyermekesség vagy spontaneitás helyett „mesterkéltn”, „művi” – szándékolt, rejtélyes, kritikus; sőt még (rémes szó) „ironikus” is, amikor komplex céljait valódi értéket nélkülöző, elcsépelet eszközökkel valósítja meg.

Haydnnak ez a tágabb megítélése azt a modernista álmodat teljesíti be, amely a zeneszerzőt mesterembernek, funkcionáló elemek személytelen alkotójának tekint. A komponálásnak mint mesterségnek ezt a hangsúlyos kiemelését önmagáért is értéklik, továbbá olyan eszköznek tartják, amely kiüti az expresszionista túlhazbást és az impresszionista ködöt, hasonlóképpen az avantgárd álságot és az „elkötelezettség” fenyegetését. További szempontok annyira távol vannak a róla alkotott korábbi képtől, hogy csak most kerülnek fokozatosan előtérbe – Haydn a modoros, a szeszélyes, a Shandy-szerű<sup>8</sup>, Haydn, aki ingerli – nem mindig viccesen, nem annyira macska-egér játékként, mint inkább tigris módján – anyagát, formáit, játékosait, hallgatóit. Ahogy lokális szinten szabados kihágások „megadó” beismerésével gazdagítja eszköztárát, úgy nagyobb léptékben teljes tételek, sőt teljes művek lehetnek szarkasztikus módon felforgatók; nem a dadaizmus és a szürrealizmus fárasztóan kiagyalt „abszurdításával”, hanem abban a mindent felülíró szintézisben és szerves egységben, amelynek ő az egyik legnagyobb mindenkori példája.

Mindez a zenei anyag és annak megfelelő elrendezése iránti „helyes magatartás” kissé szigorú ikonjává tehetné – a kis részletek mesterévé egy olyan érthető, átfogóan meggyőző zenei nyelvben, ahol az allúziók, tréfák, meglepetések, kétértelműségek, kiforgatások, iróniák is normatívvá válnak, és a zavarba ejtő várakozások természetes és előrelátható módon felelnek meg a játékszabályoknak. Ez pedig nem annyira ikont, mint inkább a kultúra mezein kérődző szent tehenet sugall: a zeneszerzők zeneszerzője vagy zenészek zenésze utat enged a teoretikusokénak, a tudósokénak, a történészekénak. Ami olyan unalmas, mint a dadaizmus, élvezet nélkül. Ha létezik nézőpont, ahonnan ez a komplex alak tisztán és teljességében látható, az biztosan a zene benső lényegének ideájában van. Zenéje, mint zene,

---

8 Utalás Laurence Sterne regényhősiére: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1755–67)

külső elemek behatásaitól vagy követeléseitől mentesen autonóm. Haydn minden más szerzőnél közvetlenebbül vezet ehhez a könnyen kimondott, de annál megfoghatatlanabb gondolathoz.

Ő minden zeneszerzők legtisztábbika; az ő művészete tartalmazza a legkevesebb külső utalást, teljesebben szól önmagáról, mint bárki másé. Bachot joggal tekintik a legnagyobb mennyei műszerésznek; legjellegzetesebb és feltétlenül a legmélyebb vonása azonban talán az, ahogy az affektustól áthatott üzenetek és jelentések szövedékét fonja, messze túl kora normáin, egy extrémén magába forduló személyiségről tanúságot téve, ami teljesen összeegyeztethető robusztus aktivitásával, életerős fizikumával és „tudós” alkatával. Mozart mindig „elszalasztott” opera [opera *manqué*]: artikulációja és frazeálása vokális, elrendezése színpadias, formái és eljárásai nem organikusak, hanem hirtelen váltakoznak, mint az előre gyártott építőelemek. Nagy hangszeres műfajai koncertók vagy kamaraművek ékesszóló főszereplőkkel – a *Klarinétötös* szólistájával, az 1. hegedű és az 1. brácsa szerelmes duettezésével a K. 515 C-dúr vonósötös *Andante* tételében, a két jobb kéz párosával a K. 497 F-dúr négykezes szonátáiban, az 1. oboa, a klarinét és a basszetzürt triójával a 13 hangszerre írt K. 361 szerenád *Adagio* tételében, a négy fúvóssal a K. 452 Esz-dúr zongoraötös *Larghetto*jában. Nem érvel, építkezik vagy fejlődik; a részleteket választékosan kigondolt szimmetriában/aszimmetriában rendezi el, és továbbküldi őket a közeli hangnemek pályáján. Az eredmény a nagy formátumot a rutintól megkülönböztető finom rajzkészségben, a kiapadhatatlanul termékeny dallamosság érzéki örömeiben van.

Beethoven kétségkívül zenéből készített zene, felülmúlhatatlan az érvelések és bejárat utak fejlesztési folyamataiban és tematikus anyagai végső potenciáljának a kibontásában. Wagner szerint ebben Haydn beteljesítése. Lázat és hangot fokoz, felnagyítja az időtartamokat és nehézségeket; a feszültség heroikus-patetikussá növekszik, a küzdelem retorikájával és tömegeket célzó győzelemmel, tágasabb térben, a teljes Emberiséghez intézve. Valami Fontosat akar mondani. Szavakba foglalva ez az üzenet olyan élettelen absztrakciókra utal mint Testvériség, Esményi Nőiség, Szabadság stb.; amit azonban igazán mutatni akar, ami olyan fontos számára, hogy hallgatóságát máig arra az érzésre kényszeríti, hogy nekik is olyan fontos, az természetesen maguk a *hangok*. A szonáta legnagyobb győztese új – etikai, moralizáló, idealista, „javító szándékú” – hangvétellel itatta át zenéjének hangjait. A zene mintegy visszatér a templomba (világi, nem-felekezeti templomba: a Panteista Isten Első Egyházába [*First Church of God Pantheist*]), néhány generációval az udvar, a színház, a piactér színtere után.

Schubert ezzel szemben csupa érzéki hedonizmus és „szerelmes vonzalom”, akiben a libidó készítése tökéletesen összeegyeztethető olyan vonásokkal, mint a nagy csendesség, intenzív kisugárzás vagy rendkívül heves dührohamok és elképzelhetetlen végletekig menő ridegség, mint a *Winterreise*-dalokban, amelyek annyira zavarba hozták a baráti körét. És így tovább a korai romantikusokhoz, Wagnerhez, a késői romantikusokhoz, expresszionistákhoz, elfajzottakhoz: a lefokozás története – a zenének mint a társasági lét és az intellektuális kommunikáció médi-umának a teljes megszállása irodalmi téma, történetmondás, atmoszférateremtés,

üzenetküldés által, ami átadhat az önéletrajz sikamlós és szellemileg exhibicionista területeire, az árulkodó négyszeres *forte* és hatszoros *piano* (mindkettő Csajkovszkij „Patetikus” szimfóniájának I. tételében) áramába, ami az átlagos zenekedvelő számára elvárássá vált a zenével kapcsolatban. És tovább a korhadt fát vígan kivágó modernisták reakciójáig.

Egyedül Haydn nem ad fogódzót: nála semmihez nem lehet kapcsolódni életrajzi vagy tartalmi vonatkozásban. Persze *Sturm und Drang*: „Búcsú”, *La Passione*, *Lamentatione*. De mik ezek egy Bruckner 9., egy Mahler 10., egy Elgar 2., vagy Sibelius 4. mellett? A kvartettek sem fedik fel a betegszoba és a lábadozás titkait, nem beszélve egy *aus mein Leben*, egy *Intimate Letters*, egy *Lírikus* szvit háttéréről. Operái minden zenei értékük mellett nem igazán élő drámák, és Haydn nem is hangszeres drámaíró a koncertóiban, mint Mozart. Amikor hangszeres *scenát* alkot, az eredmény mesterkélt, parodisztikus vagy mindkettő. Dallamainak alaptípusa gyakran sem nem vokális (mint Mozarté, megint csak), sem nem instrumentális, hanem egyfajta csinálmány, amely könnyedén kezeli az egész hangtól a harminckettedig terjedő ritmusértékeket egyetlen hosszú frázisban, bőségesen meghintve *Doppelschlag*okkal és díszítőhangokkal, triolákon és egyéb aprózásokon keresztül haladva. Haydn, a Mesterkélt [*Haydn the Artificial*].

Az onomatopoeia persze jelen van, mind a korai művekben – *matin, midi, soir* –, mind a két késői oratóriumban, ám az eredmény az ifjú- és az érett kori művekben is olyan egyszemélyes és pantomimszerű, hogy akkor is naivnak tűnik, amikor nyilvánvalóan fennkölt – a szentimentálissal szembenálló naiv művészet klasszikus példája. A bizonyos tekintetben rokon Brahmszal ellentétben itt nincs olyan világi vokális repertoár, amely összehasonlítást sugallna a zeneszerző kedvenc fordulatainak interpretálásához (de ki találná Brahmsot egyáltalán absztraktnak vagy személytelennek? – a karakter szinte kézzelfogható a textúráiban, harmóniáiban, körvonaláiban, eljárásaiban). Sem az affektusok, sem az onomatopoeia, sem a személység megnyilvánulása (bár egyik sem igazán hiányzik) nem ad kulcsot Haydn belső lényegéhez, ahogy ez bármely másik zeneszerzőnél történik, akkor is, ha – mint Stravinskynál – ezeket szándékosan megkerülik. A zene mint barátságos kommunikáció teljes tökéletességgel való művelése közben is zárva vannak az ajtók. Haydn, a Kifürkészhetetlen [*Haydn the Impenetrable*].

Ez a zene tiszta, mert nem lehet értelmezni. Annak ellenére, hogy könnyen felismerhetők a rongyoszsákot megtöltő formulák és közhelyek, *opera buffa*ból származó badar apróságok, az *opera seria* pátosza vagy emelkedettsége, betoldások tanácskönyvekből, nyitó és záró klisék a korabeli köznyelvből, népdaltöredékek „Horvátország erdeiből és mezőiből” vagy városi szerenáé Bécs mellékutcaiból, ez a zene minden másnál kevesebbet él a metaforával, hasonlattal, asszociációval. Úgy tűnik, Haydn nem fekteti művészi tőkét ilyen áruba; nem igazán lép szövetségre vele. Más zeneszerzők otthonosak benne; Haydn távolságot tart. Mert a pusztán ilyen anyagból való, és a teljes egészében a nyelvtanon és az arányokon alapuló építkezés elborzasztó szárazságot eredményezne. „A zene mint zene” elve, amelyhez céltudatosan ragaszkodik, „művészi” értelemben írott malaszt – csupán váz, tervrajz, mérnöki ábra.

Ő a zene legfőbb *intellectualje*. Mégis minden Haydn-rajongó felismeri ebben az agyi erőterben olyan jellemvonások sokaságát, amelyeket nehéz abszurditás nélkül megnevezni, mert teljes mértékben „zenésítve” [*musicalized*] vannak. De érdemes vállalni a kockázatot. A választék óriási. Jókedv, fizikai vitalitástól és atlétikai bravúrtól (Tovey ezt a szellemi erőhöz kapcsolja: „formái a habzó életerő emelkedésével szövevényesebbé válnak”)<sup>9</sup> a viccekig, szójátékokig, olykor meglepő intellektuális, sőt expresszív súlyt hordozó játékokig, amelyek többértelműségüktől rejtettek, paradoxonaikban revelálóak, szellemesek, mint a metafizikai költészet metaforái, olyan érzékeny pontokat érintve, ahová más eszközök nem jutnak el. (Amikor egyértelműen komikus, mint az *Il distrattó*ban és több középső korszakbeli szimfóniában, a hatás egész más – egyszerűen bugyuta; kár, hogy Haydnnak ez az oldala aránytalanul nagy hangsúlyt kap.) Mi van még? Tisztaság és himnikus nyugalom; a felvilágosodásból fakadó bölcs és humánus nyíltság; a temperához hasonló, árnyékmentes sugárzás, tiszta színek fehér alapon. Ezek ellentéte, a kicsavart furcsaság, torzítás, modoros szélsőség csaknem ugyanolyan gyakori – és ez sem vet árnyékot, mert sohasem morbid. Tegyük mellé Bach vétket, bűnösséget, romlást hordozó, féreg rágta kromatikáját, Mozart g-molljának hektikus, lázas hevületét, Schubert űzött haláltarantelláit (csak olyan szerzőket említve, akiknek életpályája részben átfedi Haydnét, bármelyik végén). Haydn szakadatlan kísérletezéseinek egy része a zene univerzumának olyan további aspektusára irányul, ami egy pillanat vagy akár egy egész tétel erejéig fogva tartja: valami, amit *használni* tud, ahogy kiszáradt régi kontrapunktikus eszközöket *használ* komoly és pezsdítő hatású célokra. Aztán ott a mély, csendes elmélkedés, egyszerre távoli és izzó, a belső magány olyan fokát érintve, amelynek csak Bartóknál, vagy talán Kurtágnál találjuk párját; üres tér, amelyben valami rendkívül nyugalmas, intenzív és privát kap kifejezést az érzéki szépségen túlmenő mezítelenséggel, a zenét a meditáció és a vigasz tárgyává téve, különös harmóniai labirintusok álmvilágában kidolgozva. Közben mindig megjelenik a vidámság, mert ezek a magányszigetek rendszerint egy menüett táncritmusával szomszédosak, vagy egy finálé viharos energiái közepette jelennek meg.

A hangvétél hasonlóképpen a vállalt személytelenségtől az oratóriumok és az utolsó misék késői stádiumának sikeresen közérthető *lingua francájáig* ível, legyen lelkesülten áhítatos vagy szertartásosan jubiláló, a kettő közt annyi hangulatbeli árnyalattal, amennyi kielégítően szolgálja az éppen elérni kívántat, és bölcsen elkerüli a karakterizálást (az a három arkangyal! az a Hanna, Lukács és Simon!) – bár a madarak, vadállatok és rovarok valóságosak, és a bálnák szaporodását célzó intelem mély rétegeket érint. De egy további titkos oldala is felmerül, rendkívüli szenvedéllyel – olyan részletekben, mint az 1. hegedű vad, cigányosan improvizatív cifrázatai a másik három vonós korálja fölött az Op. 54/2 kvartett II. tételében, vagy a dallam sprőd kiegyenesedése az oktávokban, majd tercekben és decimákban titokzatosan kúszó, ösztövérré basszus fölött, majd alatt a Hob. XV:28 E-dúr

9 Tovey: *Essays in Musical Analysis*, I., 147.

zongoratrió félrevezető módon *Allegrettó*nak címzett tételében, mígnem akkora a feszültség, hogy a tétel szó szerint széttörik, mielőtt egy arculütéshez hasonló kattanással lezárulna. Az efféle tiszta *espressivo* intenzitás a romantikusokat extrovertáknak, feltűnősködőnek és gyermetegnek mutatja, bármekkora a gyötrelmük foka, vagy az elkötelezettségük sürgető szorítása. Épp ilyen meglepő az őseredeti mesteri kezelése, nem annyira magában a *Teremtés*ben, mint a tizenkét londoni szimfónia közül tizenegynék az erőteljesen súlyos lassú bevezetésében, kiemelten a No. 104 „Londoni” szimfóniáéban. Amikor a kezdés fellépő kvintjére a 2. ütemben *fortissimo*, tutti válaszoló lelépő kvartot a 15. ütemben a vonósokon *pianissimo* megszólaló lelépő kvint váltja fel, a felidézett univerzum és misztérium olyan ropant méretű, mint a hasonló effektusok Brucknernél, bármilyen csekély a tényleges időtartam.

Mendelssohn híres kijelentése, miszerint a zene határozottabb rezonanciákat kelt, mint a szöveg, fényes igazolást nyer Haydn hangszeres műveiben. Néhány további konkrét példa kitágíthatja a használt nyelv értelmét, amellyel mindkét művészet él. Az első viszonylag korai – az Op. 20/1. vonósnégyes *Affettuoso e sostenuto* tétele. Mi ez? Semmiképpen sem dallam: inkább egy téma nélküli folyamat, mozgatóerő, textúra, amely nem egészen homofon, de nem is igazán polifon, sűrű és komoly hangzást teremt, olykor szűk, olykor tág, gyakran különös felrakásban, a szólamok perverz összefonódásával és keresztezésével, olyan önkényes kettőzésekkel és átmenő akkordokkal, amelyek – ha hosszabban szólnának – hibásnak, sőt stravinskyzmusnak tünnének. Mindenki állandóan játszik, szinte kivétel nélkül, szinte mindig egyenletes nyolcadokban; szünetek csak az ékítményt egyedül képviselő 1. hegedű szólóiban vannak, a kettősvonalnál és a második rész „repríz”-hez vezető három ütemében. „Kéttagúnak” ugyan nem nevezhető a tétel: a megszakítatlan nyugalom érzetének ellenére a teljes struktúra és a kisebb egységek tagolódása aszimmetrikus és kiszámíthatatlan (kivéve a tétel egyetlen gyenge láncszemét, a szekvenciális ismétlést az 52–53., illetve 54–55. ütemben, bár úgy tűnik, hogy az 58–59. ütemek ellensúlyozó ereszkedése ezt utólag helyreállítja). A hallgató a tétel elejétől a végéig egy végtelen dallam rendíthetetlen kanyarain kúszik végig, amelyet saját mozgása visz tovább – gyengéd, szerény őse a *Trisztán* Előjátékának és az *obbligato recitative*-nak Schönberg Op. 16-os sorozatából. *Hangulatában* azonban ez a tétel a *Largo religioso* érzés esszenciája, bármiféle „religioso” ájtatosságtól mentesen: minden benne rejlik a hangokban.

A következő példa egy középtétel Haydn kvartettíró életének a végéről, az *Andante* az Op. 77 No. 2 F-dúr vonósnégyesből. Megint folyamatos mozgatóerőről van szó, de itt a textúrák, felrakások, sűrűségek állandóan változnak. Az egész tételt a dallam vezeti és a lépegető basszus viszi előre, és ezek együttes impulzusa olyan erős, hogy mindkettő végig érezhető, akkor is, amikor valamelyik meglepetészerűen abbamarad. A dallam (lényegében a „Three blind mice”<sup>10</sup>, kis kunkorokal) egyfajta *faux*-lego, amelynek minden darabját valami másra lehet felhasználni.

10 Ismert angol gyerekdal, kánon (*round*), „mi-re-do” kezdéssel. (A ford.)



ni. Jellegében egyszerre egészen egyszerű és igazán komplex – mennyire komoly? mennyire könnyed? –, ahogy az a folytonosan újraértelmezett harmonizálások lát-szólag mesterkéletlen, de valójában végsőkéig csiszolt figuráiban és fordulataiban megnyilvánul.

A döntő pillanat a 74. ütemben, a téma legbonyolultabb visszatérésekor érkezik el. A felrakás csodálatos – mély fekvésű brácsaszólam viszi a lépegető baszszust, magas fekvésű cselló a dallamot, az 1. hegedű pedig díszesen leszaladó arpeggiókat és skálákat játszik staccato harminckettedekben (a 2. hegedű zárlatokat kitöltő, alkalmi segítségével). Lekerekítés helyett kinyit. A korábbi megszólalás puszta félkottái helyett a három mélyebb vonós most tágas tartott akkordokat játszik, az 1. hegedű azonban folytatja a briliáns gyakorlatokat, miközben a kísérő trió előbb kimondottan katonássá, sőt parancsolóvá, majd sürgetővé, végül súlyossá (*pesante*) válik, *fortissimó*ig crescendálva, a szólóhegedű pedig cadenzaszerű ékítményeket játszik a D-dúr hármashangzatok, majd skálák fölött; az utolsóhoz a 2. hegedű és a brácsa is csatlakozik, felrohanó párhuzamos szextakkordok részeként. Közhelynek számíthatna, de valójában feszült és elektromos töltésű mozzanat, amely rendkívüli felszabadulás hatását kelti – a megkötözött sas kiengedése. A nagy madár azonban a levegőben marad, és a tétel egyedüli generálpauzái következnek (változatlanul metrikus rendben), egy durván banális domináns ostorcsapással; aztán a kezdő dallam visszatérése gazdag négyszólamú harmonizálásban, bensőségesen hangzó mély fekvésben, *pianissimo*, saját belső újrafogalmazásában haladva, új meg új texturális szövevényekkel és harmóniai/ritmikai árnyalatokkal, majd rövid, kódaszerű lezárással. A tétel fogva tartja az embert, mégis szokványos; megszállott, mégis nyitott; tömören fogalmazott, mégis szabad: kitartó a makacs sztoikus vándorlásban, szívélyes, de nem maradéktalanul szeretetre méltó, annyira dacos, amennyire derűs.

Hogy viszonyuljunk ahhoz a zenéhez, amely ilyen kétértelműségeket és ellentmondásokat ébreszt, de mindenképpen meghaladja azok szóbeli kifejezését – amely saját belső eszközeivel a hangulatok olyan játékát teremti meg, amely egyszerre közvetlen és megfoghatatlan?

Efféle nevezetes, és egymástól nagyon különböző példákat bővében találunk az Op. 20 No. 1-es és az Op. 77 No. 2-es kvartett között, amint természetesen Haydn egyéb nagy műfajaiban is – középső-korai és egészen késői billentyűs szonátáiban, szimfóniáiban és a zongoratriók bámulatos kincsházában. De hogyan egyeztethetők össze az ilyen jelzőkkel megrakott prózaversek azzal a megállapítással, miszerint Haydn minden más szerzőnél kizárólagosabban a zene benső lényegével van elfoglalva? A festészet nyilvánvalóan inkább tud egyszerre absztrakt és konkrét lenni, mint a zene. William Nicholson tájképein és csendéletein „a látóhatárok igen meglepő távolságokban és szögekben jelennek meg a vásznon; a tárgyak váratlanul felsorakoznak, vagy szétszóródnak egymástól, különös központozással vagy félig lepottyanva a vászon széléről. A nézőpont gyakran szokatlanul magas vagy alacsony; merészen frontális vagy furcsán rézsútos. Ami a tónus és a színek pusztán formai elrendezését illeti, a művek erősen individuálisak és hatásosan szépek. Ezek a nagyon formális és érzékekre ható képek persze nagymérték-

ben metaforikusak is.”<sup>11</sup> Hiábavaló lenne tovább kérdezősködni: *minek* a metaforái? Ez minden művészet lényegének a területe, ahol a szerkezet és a történet elválaszthatatlanul olvad a kifejezésbe; a végeredmény közvetlen vagy közvetett kiáradás az egyedülálló individuuum életéből, aki azt megteremti és előhívja.

A zene hangokból áll, legyen az eredmény Trisztán delíriuma, Csajkovszkij szenvedélyeinek áradása, szívrohamok Mahlernél és Bergnél, vagy bármelyik szonáta, trió, kvartett vagy szimfónia Haydntól. Ha nem jól van komponálva, akkor nem jó kifejezése egy bizonyos érzésnek, nem jó lefestése egy karakternek, nem jó megidézése a hullámokon játszó napfénynek vagy bármi egyébnek. Ha „szavak és nem gondolatok alkotják a verset”, mennyivel igazabb ez a másodlagos jelentésektől viszonylag mentes zene művészetére. Egy zeneművet nem szenvedélyek, neurózisok, fogalmak, képek, vagy bármilyen egyéb külső szándékok alkotnak, hanem hangmagasságok, ritmusok, időtartamok, hangszínek, teljes végtelen lehetőségeikkel állva a szervezett kombináció rendelkezésére.

A zene ugyanakkor mindezeket a járulékos dolgokat is nyújtja. Ha valóban csak „tisza zene” lenne, valami – a lényeg – hiányozna (mint Mondriannál vagy ifj. Nicholsonnál, ahol a szemlélő arra vágyik, hogy almákat, lombokat, arcokat lásson). Tehát mi is az absztrakció, és hogyan lehet a komponálás folyamatára irányuló rendíthetetlen koncentráció ugyanakkor annak keresése, amit Debussy az „érzelem pusztá testé”-nek nevezett? Úgy kell legyen, hogy a zenét alkotó anyagok nem csak szenvedélyeket, képeket stb. hordoznak, hanem valójában *önmagukban* szenvedélyesek és képszerűek, belső természetüknél fogva. A „járulékok” bennük vannak: ezek is a lényeghez tartoznak. A probléma az, hogy hogyan lehet összeegyeztetni a zene külső tartalom iránti természetes törekvését a modell, érvelés és szerkezet megteremtésének impulzusával, amely éppen úgy lényege a művészetnek. És Haydn pontosan ennek a közepében helyezkedik el: az általa elért kivételesen finom egyensúly miatt minden más szerzőnél inkább készíti az embert arra a kérdésfeltevésre, hogy mi is tulajdonképpen a zene.

Amennyiben szerencsére nincs válasz, a festészetből vett további párhuzamokkal megint terepet válthatunk. „Jelentős forma”, ez volt az egykor jól ismert kifejezés a saját tárgyát megjelenítő kép megkomponálására, egy akt, tájkép, csendélet látszólagos reprodukálásának ellenére.<sup>12</sup> A zene mint önmaga tárgya Haydn számára saját képmását nyújtja – a kompozíciós lehetőségek józan felfedezését, a nehézségek felállítását, megoldásuk örömét és rácsodálkozását – „szonáta”, „kéttémás variáció” és zeneszerzői készletének játszótérre vagy sakktablára alkalmazható minden egyéb eszközével. Anyaga a számára elérhető hangzó lehetőségek tömege – klarinétok itt, trombiták nagybőjtben nem (stb., stb. a végtelenségig) –, természetesen az újra meg újra használt, és asszociációkkal gazdag alakzatokkal és gesztusokkal együtt. A többi mind specifikus és sajátos: invenció,

11 Mintha csak Haydnról írna! Ld. Merlin Inglis James recenzóját William Nicholson tájképeiről, *Times Literary Supplement*, 17. (May 1996), 18–19.

12 Hogy ez a merev gondolat lehet hajlékony, érzékeny, vonzó, azt James recenzója gyönyörűen igazolja, teljes terjedelmében.

lelemény, tapasztalat és kísérlet, összpontosító intelligencia és szabadon szárnyaló fantázia, objektivitás és részvétel, szórakozás és érdekeltség, jámborság és szívmelegség, alapvető idegenszerűség és magány, és a személyiségnek és karakternek mindazok az egyéb vonásai, amelyek akarva-akaratlanul áthatják ezen individuum által alkotott zenei objektumok sorának minden egyes darabját.

Ezt az *oeuvre*-t szemlélve az absztrakt és a konkrét közti eltérések mondvacsinálnak tűnnek. Szinte – kissé körmönfontan – azt mondhatnánk, hogy pontosan Haydn konkrétsága teszi őt olyan absztrakttá, és viszont. Sőt, az, hogy tudatában van az efféle álokoskodásoknak, az géniuszának egy része. Olyan tökéletesen uralja az afféle kérdéseket, hogy hogyan működik a zene, mit csinál a zene, ahogy egy adott darab anyagait és folyamatait kontrollálja. Zenéjében van valami mindentudás, amely felülmúlja Bachét is, aki mindent tudott a zene tudományáról, de – úgy érzi az ember – nem volt tudatában annak, amit a zenéje mond stíláris normáinak és látszólagos céljainak rendkívüli transzcendenciáján keresztül. Bach a mélyebb művész, Haydn a nagyobb realista. Egyik sem teszi az illető alkotót érthetőbbé. Mindvégig Haydn, a Kétértelmű [*Haydn the Ambiguous*].

És milyen találó „Haydn, a Kétértelmű” részéről, hogy legihletettebb tétele, *Die Vorstellung des Chaos* egyidejűleg a Rend ábrázolása is egy tökéletesen formált szonátaintrodukción; hangokban kifejezett furcsa ellentmondás, amely olykor valamiféle vidám biedermeier szerenádöt idéz (28–31. ütem), olykor a leghátborzongatóbb Bruckner felé tapogatózik (32. ütemtől), olykor a szülés valós fizikai erőfeszítésével zihál és liheg (26–27., 48–49. ütem), mindvégig a metafizika közelségében, utolsó tíz ütemében (a zárlatig) pedig „a jövő zenéje”-be kalandozik, ötven évvel megelőzve a korát. De Haydn még mindig a jövő zenéje. Nagyságának igazi mértéke a *connoisseur*ök számára jól őrzött titok, a szélesebb közönség számára ketyegő időbomba, amely még ezután fog robbanni. Amikor eljön az ideje, a robbanás nagy durranás helyett egy csendes kis hang lesz, amely a különösről beszél a normálisban, a roppant nagyról a szerényben, a sötétről a világosban és viszont: az emberi tapasztalás esszenciájáról, alapvetően a zene nyelvéen.

Komlós Katalin fordítása

First published as “Haydn: The Musicians Musician”. In: *Haydn Studies*. Ed. Dean Sutcliffe. Cambridge University Press, 1998, pp. 321–33.

---

**Robin Holloway** (born 1943) English composer, academic and writer. He was a lecturer in music at Cambridge University for 32 years between 1975 and 2011, teaching a generation of composers. His doctoral thesis Debussy and Wagner (later published as a book by Eulenburg), discussed a close relationship between music and language as well as romanticism and tonality. He contributed a regular music column to *The Spectator* magazine between 1988 and 2010. Two collections of his journalistic and other occasional writings have been compiled and published, as *On Music: Essays and Diversions 1963–2003* (Continuum Press, 2003) and *Essays & Diversions II* (Continuum Press, 2008). He is a prolific composer; in 1994 his *Second Concerto for Orchestra*, released by NMC, won a Gramophone Award.