

JOSEPH HAYDN

Joseph Haydn (1732-1809) bio je suvremenik Bachov, Mozarta je nadživio, a postao je i svjedok uspona svog učenika Beethovena. Njegovo je povijesno mjesto na razmedju društvenih razdoblja i umjetničkih stilova, predvodnička uloga apsolutnoga povijesnog protagonista. S današnjega gledišta pritičešnjen između golemih ličnosti poput Bacha i Mozarta, uvriježilo ga se u široj glazbenoj javnosti smatrati neprijepornim majstorom, ali ipak skladateljem nešto skromnijega formata. Činjenica je, međutim, da se upravo u sudovima o njemu bitno razlikuju stručnjaci od ljubitelja. Laici se rado hvataju one banalne izreke o »tatici Haydnu«, dok se pravi poznavatelji još uvijek klanjaju pred genijalnim inovatorom, bez čijega je europskog ugleda i zračenja u kasnijem 18. stoljeću teško zamisliva afirmacija simfoniskske i komorne glazbe.

Iz bogate zalihe mišljenja o Haydnu navest ćemo namjerno sud skladatelja koji pripada drugom razdoblju i zastupa posve drukčiju stilsku opredijeljenu (pa nije slijedio tokove njemačke glazbe, iako se divio Bachu): sud Rimskog-Korsakova, koji je bio majstor moderne instrumentacije i učitelj Stravinskoga. Za ruskog skladatelja Haydn nije bio samo utemeljitelj bitnih oblika novije glazbe nego i otac modernog orkestra, majstor rafiniranog vladanja instrumentalnim bojama, ukratko, fundamentalna ličnost.

Haydnov je životni put bio sređen i miran, pa ne bi bio zanimljiv da u njemu nema važnih kulturnopovijesnih okolnosti. Razvoj od dječaka iz obrtničke obitelji do miljenika publike europskih metropola obilježen je postajama koje bi se mogle tumačiti u duhu romana 18. stoljeća, gdje se prikazuju sazrijevanje i uspon junaka koji se odlikuje darovitošću i ustrajnošću. Prva su poglavљa u Haydnovu zbiljskom *Entwicklungsromanu* bila u znaku neizvjesnosti. Otpušten iz internata za članove dječjega crkvenog zbora, samouk bi imao tegoban put pred sobom da nije bilo institucije koja je u 18. stoljeću bila jedan od stupova kulturnoga života: plemički orkestri i plemička kazališta. Kako je u majstorovu društvenom iskustvu vrijedilo razumno pravilo da je važno što umiješ, a ne odakle

ti svjedodžbe, našao je nakon nekoliko godina povoljno zaposlenje kao dvorski glazbenik (a uskoro i ravnatelj orkestra za koncertnu, kazališnu i crkvenu glazbu) u službi staroga mađarsko-austrijskog aristokratskog roda Esterházy u Eisenstadt (Željeznom). Od godine 1766. ravnatelj, desetak godina kasnije postaje dvorski kapelnik i u doslovnom smislu riječi: knez Esterházy stolovao je u svom novom dvorcu, Esterháza, a ondje se odvijala i sva umjetnička djelatnost — u jednom od najraskošnijih građevinskih objekata cijele regije: s velikom središnjom zgradom, dvama kazalištima, popratnim vilama i prostranim parkovima.

Sociologa će zanimati što je utvrđeno u namješteničkom ugovoru koji je nađen u arhivu tadanjega kneza, Haydnova poslodavca. U usporedbi s položajem mnogih drugih dvorskih ili gradskih glazbenika, koji tada u mnogim krajevima Europe po svom položaju nisu bili iznad obične služinčadi, Haydn je bio primjereni plaćen i svrstan prema dvorskom protokolu među časnike. Plaću je, doduše, valjalo i zaraditi: orkestralni pokusi, skladanje, skrb o instrumentima, nadzor nad disciplinom glazbenika i nad bibliotečnim notnim fondom, glazbenička poduka, korepetiranje s opernim pjevačima, sve je to bilo dio svagdašnjice.

Muzikologu će pak biti stalo do podataka o sastavu orkestra kojim je Haydn raspolagao i koji je uvelike određivao zvukovni volumen njegovih simfonija, koje su — sve do 1785. godine — pisane za dvorske koncerte u Esterházi. Prema arhivskim zapisima orkestar se sastojao, s povremenim manjim promjenama, od dvadesetak muzičara. Točan broj za pojedine godine nije moguće navesti jer su neki članovi orkestra svirali i po nekoliko instrumenata, pa su zamjene na pultovima bile vjerojatno česta praksa. Usporedi li se prosječan broj glazbenika u sastavu orkestra sa standardima onoga doba, a pogotovo s Haydnovim partiturama, knežev je orkestar raspolagao flautom (1), oboama (2), rogovima (2), fagotom (1), trima prvim i trima drugim violinama, violom, čelom i kontrabasom. Proširenja su bila vjerojatna u gudačkom sastavu (koji u partiturama nije bio brojno preciziran). Da je Haydn skromnim korpusom mogao mnogo postići, o tome svjedoči jedna od najpoznatijih, i najsnažnijih ranih simfonija, broj 45, takozvana Oproštajna. Partitura propisuje dvije oboe, fagot, dva roga i gudče. Pojedine druge simfonije iz sedamdesetih godina, u kojima se očituje Haydnov »Sturm und Drang«, zahtijevaju i flautu, dvije trube i timpane, što je očito odgovaralo prinovama među glazbenicima, brojčanim prinovama ili proširenju u repertoaru izvoditeljskih vještina. Općenito vrijedi za Haydnovo i Mozartovo doba, da starije epohe i ne spominjemo, pragmatično načelo po kojem su se

stvaralačke zamisli u znatnom opsegu morale ravnati prema materijalnim mogućnostima ili poslodavčevim željama. Tek u posljednjim simfonijama, koje su nastale pod drukčijim okolnostima, Haydn propisuje orkestralni sastav kakav je odgovarao projektu Beethovena vremena: dvije flaute, dvije oboe, dva klarineta, dva fagota, dvije trube, timpani, gudači.

Spomenute druge okolnosti nastupile su poslije majstorova umirovljenja, 1790. godine, i preseljenja u Beč, gdje se, bez prijašnjih obveza, posve mogao posvetiti skladanju, ali i putovanjima u inozemstvo. Već u prosincu iste godine odlazi u London, gdje će boraviti osamnaest mjeseci. To mu je prvi boravak u inozemstvu, iako je već oko sredine osamdesetih godina napisao šest simfonija za parišku publiku, po narudžbi jedne slobodnozidarske lože (za »Concerts de la Loge Olimpyque«). Dva boravka u Engleskoj, od kojih je drugi bio 1794. i 1795, pružila su Haydnu također uzorne uvjete za rad. Ljubiteljima glazbe, otađa do danas, važna je činjenica da su u to doba nastala njegova najzrelijia orkestralna djela, takozvane Londonske simfonije, posljednjih dvanaest djela te vrste. Povjesničar kulture pak ima mnogo razloga zabilježiti okolnost da je gost iz Austrije u londonskim društvenim krugovima bio visok uglednik — predstavnik umjetničke kulture koja stvara svoje posebno duhovno plemstvo. Haydn, koji je svoje najveće uspjehe postizao u doba poslije Mozartove smrti, bio je prvi skladatelj europskog ugleda koji je u procesu emancipacije umjetnika bio neposredni Beethovenov preteča. Umjesto pričanja trica o »tatici Haydnu« treba istaknuti da je bečki majstor bio neprijeporni *grandseigneur* europske glazbe na pragu romantizma. Njegova osobna skromnost, koja se tako rado spominje, psihološka je kategorija, a ne kulturnopovijesna. Ako u tom sklopu na išta treba upozoriti, onda na činjenicu, među umjetnicima posve iznimnu, da je još za Mozartova života mlađeg majstora — zapravo svoga najvažnijeg suparnika — stavljao iznad sebe i nesebično mu pomagao preporukama.

Haydn je u mnogočemu nailazio na povoljne okolnosti koje su pospješivale prepoznavanje njegove genijalnosti. Djelujući kao voditelj orkestra, za razliku od Mozarta, bez bitnoga vanjskog pritiska, imao je prilike da u miru upozna sve mogućnosti tadanjeg orkeстра. Kompozicije su mu brzo našle put i u inozemstvo: već su na početku prvog stvaralačkog razdoblja simfonije te gudački kvarteti op. 1 objavljeni u Parizu (koji je tada bio jedan od europskih središta glazbenog nakladništva). U recepciji notnih tekstova pojavila se kasnije izvanredno sretna okolnost, koja je upravo Haydna učinila u izdavačkom pogledu neko vri-



Gudački kvartet amatera u privatnom salonu u Haydnov doba. Slikar nepoznat.

jeme unikatnim skladateljem. Treba to spomenuti jer se događaj u Povijestima glazbe gotovo nikada ne navodi. Zasluga za bitnu inovaciju na području raspačavanja notnih tekstova pripada Austrijancu Ignazu Josephu Pleyelu, koji je sedamdesetih godina bio Haydnov učenik. Njegove simfonije i gudački kvarteti, darovito napisane na učiteljevu tragu, ne bi trebalo zaboraviti; i one svjedoče o visokoj razini skladateljskog prosjeka u 18. stoljeću. Preselivši potkraj stoljeća

za stalno u francusku metropolu, Pleyel je osnovao glazbenu nakladu i tvornicu klavira. Godine 1802. pojavile su se u njegovoj nakladi prve džepne partiture — izum koji je glazbenom studiju otvorio posve nove mogućnosti i bez kojih je danas glazbena svagdašnjica u svijetu teško zamisliva. Posve je razumljivo da su u Pleyelovu nakladničkom programu džepnih partitura na čelo stala djela bivšeg učitelja: četiri Londonske simfonije, i mnoštvo gudačkih kvarteta. (Danas Pleyelov izum zastupaju velike, međunarodno razgranate tvrtke, među kojima dominiraju njemačka naklada Eulenburg, austrijska Universal Edition (Philharmonia) i engleska naklada Boosey & Hawkes.)

Često se susreće uopćena tvrdnja da je Haydn tvorac simfonije i gudačkoga kvarteta. Tu treba razlikovati. Talijansko i njemačko glazbeno stvaralaštvo oko sredine 18. stoljeća pruža, kako znademo, dovoljno primjera inovacijske orkestralne glazbe — Sammartini, C. Ph. E. Bach, Mannheimska škola — koja kronološki prethodi Haydnu. Međutim, fenomen koji se naziva »pretklasika« ili »rana klasika« nije samo dobno određen, jer su neki pretklasičari znatan broj simfonija napisali i poslije nastanka prvih velikih orkestralnih djela. Haydn je stoga tvorac klasične simfonije po bogatstvu invencije, po stalnosti razvojne putanje te naposljetku — što je osobito važno — po razvedenosti i složenosti stilskih postupaka i skladateljske tehnike. Po tim mjerilima tek Haydn utemeljuje veliku simfonijsku tradiciju, a Eisenstadt i Beč postaju metropole te predaje.

Drukčije je s glazbenom vrstom gudačkoga kvarteta. Na tom području Haydn svakako pripada primat. Na početku šezdesetih godina, kada su već bila napisana prva autorova djela za taj sastav, u Italiji je, zacijelo neovisno o Haydnu, Luigi Boccherini skladao kvartete, i nastavio ih pisati nekoliko desetljeća, usporedo s gudačkim kvintetima, vrstom koja u Haydna nije zastupljena. O nastanku prvih Haydnovih kvarteta zna se dovoljno da se mogu povući neki zanimljivi zaključci. Mali gudački sastav, dvije violine, viola i čelo, nije proizvod neke apstraktne zvukovne zamisli, nego manje-više slučajan rezultat potrebe za privatnim komornim sviranjem. Potkraj pedesetih godina austrijski je barun Fürnberg pozivao Haydna u svoj dvorac na muziciranje, gdje su se uz njega za pultovima našli Johann Georg Albrechtsberger (koji je kasnije postao u Beču poznat glazbeni pedagog, Beethovenov učitelj iz kontrapunkta), jedan župnik, i barunov upravitelj imanja. Taj bi podatak bio samo anegdotske naravi da u njemu nema glazbenopovijesne znakovitosti. Institucija komornog muziciranja nije samo, donekle, stavljala privatnost iznad društvenih razlika i konven-

cija nego je ukidala i granicu između profesionalaca i vrsnih amatera. Upravo jedan od središnjih oblika cijele europske glazbe svjedoči, poentirano rečeno, o rađanju komornih djela iz duha egalitarizma privatnosti. To je vjerojatno i jedini egalitarizam što ga je 18. stoljeće doista provodilo u praksi.

Vrijedno je zabilježiti da su i glazbena teorija i eseistika Haydnova doba pratile uspon gudačkoga kvarteta i srodne komorne glazbe baš s toga gledišta. Tako muziciranje postalo je uzor kreativnog općenja i primjer modernog estetskog individualizma. Spomenut ćemo dva svjedočanstva iz doba kad su nastale prve monografije o bečkom majstoru. Giuseppe Carpani, autor knjige o njemu na talijanskom jeziku, objavljene već 1812. godine, temelji svoje sudove o gudačkom kvartetu na predodžbi o glazbenoj konverzaciji. Četiri dionice, četiri metaforičke ličnosti, a u isti mah četiri stvarne osobe tvore tijelo za natjecanje i izmjenu misli. Haydn, piše Carpani, doveo je gudački kvartet i u tom pogledu na vrhunac — »al sommo della perfezione«. Na srođan, također psihološki obilježen način prosuđuje Joseph Fröhlich, pisac Haydbove biografije u Njemačkoj (1828). Kvartet mu je prisian razgovor darovitih osoba, koje očituju svoju osjećajnost i posebnost. (Izvori su navedeni prema prilogu L. Finschera u *Europäische Musikgeschichte*, I, 2002.)

Haydnu kao skladatelju kvarteta pripadaju svakako dvije zasluge — utemeljitelja i majstora osobito suptilne glazbe. Razmatranjima o kvartetima mjesto je na početku prikaza Haydnovih djela, jer su razvojne linije njegova stvaralaštva ondje osobito očite. Općenito treba utvrditi da je pisanje najvažnijih vrsta instrumentalne glazbe u njegovu opusu — simfonija, gudačkih kvarteta, klavirskih trija i klavirskih sonata — teklo uglavnom usporedno, obuhvaćajući razdoblje od kraja pedesetih do kraja devedesetih godina. Kvartetima je majstor ostao vjeran čak nekoliko godina dulje nego simfonijama. Posve umjesna usporedba s Boccherinijem pokazuje da je Haydn, za razliku od talijanskog autora, evoluirao, produbljivao svoj izraz, nalazio nova, individualna kompozicijska rješenja. Polazište mu je divertimento, vrsta dvorske glazbe za razonodu, kakvu su skladali gotovo svi suvremeni kompozitori. U kvartetima op. 1 i 2 to je lako prepoznatljivo. Oni još sadrže po pet stavaka, dok se klasična redukcija na četiri stavka ustaljuje tek u sljedećem ciklusu. U duhu divertimenta posebno je istaknuta uloga menueta, koji potječe iz suita plesne naravi: u najranijim kvartetima samo je menuet povlašten, to jest dvostruko zastupljen. Prva dva ciklusa (s po šest petrostavačnih kvarteta) autor je sam nazvao divertimentima, a poslije ih je manje

cijenio; želio je da se kronološki na čelo njegova kvartetskog opusa stavi ciklus op. 9. Taj je njegov zahtjev shvatljiv s obzirom na nezahtjevnost nekih stavaka: oni još nisu pravi »razgovor«, nego izraz prevlasti prve violine, prema kojoj drugim dionicama pripada manje-više uloga pravnje. Drugim riječima, glazbeni tekst je zasnovan hijerarhijski, a mnogo manje »konverzacijijski«. Usto autor ostaje na tlu formalnih konvencija, bez one suverenosti u ophođenju s njima, koja obilježava njegova zrela djela.

Ipak, autor je bio nepravedan prema pojedinim stavcima svojih prvijenaca. U standardnom idiomu epohe ponegdje bljesne izrazita osobnost, koja poznavatelje kasnijih djela ne iznenađuje. Spomenut ćemo bar jedan primjer. Drugi menuet iz Šestog kvarteta op. 2 već je malo remek-djelo, pogotovo u svom triju. (Trio kao oblikovna kategorija potječe iz plesnih suita ranijih razdoblja, gdje se kratak podstavak nekoga plesa za veći ansambl izvodio samo na tri glazbala. Naziv za kontrastni podstavak održao se, iako je u klavirskoj sonati, gudačkom kvartetu i simfoniji postao zapravo besmislen.) Karakteristično je i za zreloga Haydna da u kvartetima i simfonijama slušateljima sprema iznenađenja osobito često u tim podstavcima, koji su inače u sjeni većih stavaka. Sjetni ugođaj spomenutoga trija takvo je iznenađenje: nekonvencionalan izraz i polifone sastavnice mogli bi se zamisliti i u Beethovenovim kvartetima srednjeg razdoblja, napisanima pedesetak godina kasnije. U Haydnovim menuetima, općenito, lako je čuti sve veće udaljavanje od ceremonijalne gestike dvorskoga plesa: naziv »menuet« za drugi ili, poslije, treći stavak kvarteta i simfonija Haydn zadržava; samo u kvartetima op. 33 uvodi naziv »skerco« (scherzo). Međutim, njegovi su menueti stavci posve raznovrsne naravi: raspon seže od lirske minijature do drastičnog očitovanja vitalnosti u bučnom isticanju sinkopa. Među ranim kvartetima dobar primjer pruža op. 20, br. 4. Na menuet podsjeća samo tročetvrtinska mjera; sve drugo je zakučasta studija o mogućnostima sinkopiranog ritma koja bi poremetila svu gracioznost plesnih koraka. Nije naivno sociologiziranje ako se ustvrdi da se u komornoj glazbi — i stilski i društveno — najjasnije iskazuje građanski karakter umjetnosti u razdoblju temeljnih povijesnih preobrazbi.

Haydn je skladao ukupno sedamdeset i sedam gudačkih kvarteta. (U popisu majstorovih djela što ga je sačinio, i u godinama 1957. do 1978. objavio nizozemski muzikolog Anthony van Hoboken, navedeno ih je osamdeset i tri, jer je autor u popis uvrstio i šest kvarteta op. 3, koji se danas pripisuju Haydnovu mlađem suvremeniku Romanu Hofstetteru.) Iako između ranijih kvarteta (osobito

op. 17 i 20) i kasnijih djela nema bitnih kvalitativnih razlika u pogledu inven- cije, ipak se s pravom povlači razvojna granica koja obilježava početak potpune zrelosti i samosvojnosti s kvartetima op. 33 nastalima oko godine 1780. Inova- tivnost, koja se prvi put gotovo izazovno očitovala u simfonijama br. 44, 45 i 46 (po Hobokenu, bez naznake opusa) nekoliko godina prije, stekla je u kvartetima svoju potpunu izbrušenost. Autor je bio svjestan svog iskoraka, štoviše isticao ga je u javnosti. Prije nego što su novi kvarteti objavljeni u poznatoj nakladi Arta- ria u Beču, skladatelj se obratio javnosti prospektom koji je u krugovima glaz- benika i amatera izazvao veliku pozornost, kako stoji u suvremenim publicistič- kim odjecima. U svom tekstu Haydn, koji je imao mnogo smisla za poslovnost, upozorava da su najavljeni djela »pisana na posve nov i poseban način«. Na po- jedinosti novog idioma nije se osvrnuo, no analiza pokazuje da je inovativno te- žište svakako u postupku u kojem je Haydn također prvi veliki majstor europ- ske glazbene povijesti — a to vrijedi za većinu njegovih instrumentalnih djela, izuzmu li se rana.

Riječ je o analitičkom tematskom radu u razvijanju glazbenih misli (o feno- menu što ga njemački muzikolozi nazivaju »durchbrochene Arbeit«), posebno u takozvanoj provedbi, bitnom segmentu tada nove, razrađene sonatne forme. Iz- građujući provedbu, Haydn je sonatnoj formi dao esencijalno moderno obilježje. Bez dvojbe, u tom su pogledu svi mlađi skladatelji instrumentalne glazbe uče- nici gradičanskog i bečkog majstora. Želi li se ipak iskazati neka razlika, tre- ba upozoriti na okolnost da je kategorija druge, kontrastne teme u ekspoziciji u Haydna manje izražena negoli u Beethovena i romantičara. Stoga se Haydnovi sonatni stavci, dakle prvi stavci, ponekad nazivaju monotematskim, što nije sa- svim točno, jer se druga tema u većini djela prepoznaće, samo što je često izve- dena iz prve, pa nije toliko dojmljiva kao element sučeljenja za kojima je težila Beethovenova generacija. No Haydnone su provedbe nerijetko inventivnije od analognih segmenata u mlađih majstora. Kod njega su zastupljene sve vještine preobražavanja tematske građe, igre tim materijalom, obrati, sažimanja, proši- renja, sve mogućnosti koje dopušta konstrukcijska mašta, koja sebi daje maha bez tehnicističkog naprezanja, uvijek u službi »konverzacijskog« poleta i rado- sti koja prožima zajedničko muziciranje. Kontrapunktsko umijeće u razrađenoj polifoniji Haydn je rado iskazivao; smatrao je da ludički racionalizam tradicije može spriječiti da se »galantni stil« pretvorí u pomodnu konfekciju. U trima od šest kvarteta op. 20 autor se nije ustručavao da ljubiteljima kućne glazbe namet-



Beč oko sredine 18. stoljeća. Naslikao Canaletto.

ne discipliniranost koju zahtijeva izvođenje razrađenih fuga: u finalnom stavku drugoga kvarteta čak fugu s četiri teme.

Posve pogrešno bilo bi mišljenje da je Haydnova integracija polifonijske tradicije stvorila neki novi akademizam. Polifonija ovdje pojačava težnju koju je autor u svojim inovacijama sve više zastupao: ravноправnost svih dionica kvarteta — za razliku od postupaka minornih njegovih suvremenika koji su kvartet shvatili kao šetnju prve violine uz tročlanu pratnju. Od kvarteta op. 33 nadalje nižu se iznenadenja u svim osnovnim elementima muzičkog izraza, melodijskim, harmonijskim, ritamskim. S pravom su se navedeni kvarteti proslavili kao primjer idioma koji uspostavlja potpunu skladnost svih sastavnica, dakle onu kvalitetu koju glazbena znanost primarno povezuje s predodžbom o klasičnom stilu u Haydnovu, Mozartovu i Beethovenovu razdoblju.

Slobode kojima se Haydn obilno koristio mogu se jasno pokazati na primjeru koji se već i suvremenike dojmio. Drugi kvartet navedenoga ciklusa nazvan je

tada »Šala«. U finalu, naime, završni dio ima posve neobičan tok: presto se nagle prekida, slijede naoko nemotivirano taktovi mrkog adagia, no samo nekoliko sekundi, zatim se vraća glavna tema ronda, ali u segmentima, prekidanim kratkim generalnim pauzama. Sasvim slično završava finale kvarteta op. 33, br. 4: poslije zastoja patetičnim suzvukom i općom pauzom slijedi munjevita rekapitulacija teme, ali izvođena pizzicato, efektom začuđenja. Uz druge Haydbove novine treba dakle staviti i strukturalno značenje stanke u artikulaciji glazbene zamisli na području instrumentalnih kompozicija. Uloga pauze u starijoj vokalnoj glazbi drukčije je uvjetovana, uglavnom tekstrom; u dvama kvartetima pokušao je nešto za što je naziv »Šala« jedva primjerен. Pri tumačenju tog postupka može pomoći novija lingvistika. Izrazita artificijelost u postupanju s muzičkim materijalom svraća pozornost na signifikant, na označitelja, prekidajući zacijelo identifikacijsko ponašanje slušatelja. Publika postaje svjesna toga da glazba nije samo ekspresija i — za nju — utjeha ili zabava, nego i oblikovni pothvat koji pred slušateljima želi demonstrirati radne procese, mogućnosti izbora, stvaralačke slobode u prihvaćenim granicama. Glazba kao umjetnost označitelja, to je jedan od estetskih aspekata koji se kriju u prekidanju, segmentiranju, zbunjivanju. Ukratko, Haydn je jedan od onih skladatelja u povijest europske glazbe koji su voljeli isticati artificijelnu stranu stvaralaštva, ne samo strast nego i umijeće. To je upravo glavni stup poimanja klasiciteta. Romantički je nesporazum u sudsivima onih kritičara 19. stoljeća koji su Haydnu spočitavali pomanjkanje strasti i zanesenosti. U epohi poslije Bacha Haydn je upravo u težištima svoga ukupnog djela suveren apsolutne glazbe, koja po svojoj naravi teži za pomirenjem igre i senzibilnosti, racionalnog umijeća i one ozbiljnosti koja glazbu visoko izdiže nad razinu »divertimenta«.

Uvjet za spoznaju toga klasiciteta ravnoteže, dakako, koncentrirano je slušanje. Kvartete i simfonije, pogotovo kasnije, teško je zamisliti kao dvorsku pratnu glazbu. Tim je djelima preduvjet koncertna dvorana ili privatan krug ljubitelja i znalaca. Tu, ponekad prikrivenu, zahtjevnost Haydbove umjetnosti imali su na umu Goethe i Carl Friedrich Zelter, koji su 1826. godine (u časopisu »Kunst und Altertum«) zajedno objavili članak o bečkom majstoru, osvrćući se na romantičarsku kritiku koja nije shvatila njegovu ideju skladnosti, njegov »apolinijski« duh, kako bi se reklo potkraj 19. stoljeća. Osobnost genija očituje se u Haydna, ustvrđuju autori, kao sretan spoj temperamenta, duha, snage, humora, sočnosti, ironije. Takav jedinstveni amalgam ne može se svesti na roman-

tičku konfesionalnost i neobuzdanost; Haydnova je vedrina posljedica spoznaje da umjetnost ima svoje zakone, koji ionako izmiču subjektivnom pritisku. Autorima je teško protusloviti, ali je potrebno nadopuniti ih. Romantičku kritiku mogli su poučiti da je Haydn u sedamdesetim godinama, koje smo spomenuli kao njegov »*Sturm und Drang*«, napisao bar tri simfonije koje su daleko od harmonije mudrosti i u kojima ima podosta od one strasti koju navodno nije očitovao. To su (po Hobokenovu popisu) simfonije broj 44, 45 i 49. Zadnja među njima već i svojim nadimkom na talijanskom »*La Passione*« pokazuje kako su je suvremenici čuli.

Kasni kvartetti, op. 64 (1-6), op. 71 (1-3), op. 74 (1-3), op. 76 (1-2) i op. 103 (fragmentaran), po najstrožim su mjerilima apsolutni vrhunac majstorova stvaralaštva. U njima je postignuta uravnoteženost i suptilnost izraza, kakvu u potpunosti ne dostižu uvijek čak ni najuspjelije simfonije. Njihova je snaga u savršenosti tematskoga, provedbenog rada, koji izjednačuje važnost pojedinih dionica, te u sugestivnosti kojom kontrapunktičar Haydn nalazi nove harmonijske putove. Lako je svakako shvatiti zašto se Beethoven toliko divio Haydnu, svom učitelju u dvostrukom smislu riječi. Kao svjedočanstva harmonijske invencije mogli bi se navesti brojni stavci odnosno odlomci iz navedenih djela. Upozorit ćemo bar na tri notna teksta. Jedan je od njih osobito poznat: polagani stavak kvarteta op. 76, br. 3, koji sadrži varijacije na melodiju koja je u 20. stoljeću na neobičan način postala njemačka himna. U nježnim promjenama spokojne melodije nema ni traga nekom himničkom patosu; da nije povijesnih konotacija, stavak bi bio samo čaroban primjer Haydnova komornog umijeća. Kompozicijska je posebnost u tome što tema (ovdje bolje: melodija) u svim varijacijama u jednoj dionici ostaje netaknuta, a promjene su zamišljene tako da autoru pružaju priliku iskazati mogućnosti harmonijskih osvjetljenja, s vrhuncem u posljednjoj, četvrtoč varijaciji, koju slušatelj doživljava kao elegičan oproštaj. S gledišta alteracija u kasnoromantičkoj glazbi, Haydnovi se harmonijski pomaci čine više nego diskretni. Međutim, upravo naoko neznatna odstupanja od usvojenog idioma mogu djelovati osobito snažno, kao primjer umijeća koje Theodor W. Adorno (*Alban Berg*, 1968) naziva »die Kunst des kleinsten Übergangs«, umjetnošću najdiskretnijega prijelaza iz jednog sklopa u drugi.

Drugi primjer neka bude polagani stavak iz kvarteta op. 76, br. 6, što ga je Haydn obilježio nazivom »fantazija«, aludirajući očito na neobične postupke u raspoređivanju tematske građe pa i na nemir u postupanju harmonijama. On

iznenadjuje slušatelje ne samo modulativnim vođenjem teme kroz oprečne tonalitete nego i uporabom neriješenih, »izoliranih« disonanci. Stavak, tako reći, upozorava na to da disonanca ne mora biti rezultat dosljednog vođenja linearnih dionica; ona može biti, kao što je to ovdje, izraz glazbenog osjećaja za autonomnu zvukovnu vrijednost akorda, bez obzira kamo on po tradicionalnom shvaćanju vodi. Svakako su stavci poput ovoga na putu prema glazbenoj budućnosti u kojoj će akord biti smatrana zvukovnom senzacijom po sebi. Na tlu svog doba Haydn, dakako, ostaje po tome što se sve disonance lako mogu tumačiti u sustavu funkcionalne harmonije. Odlučujuće mjerilo stoga nije njihov sastav, nego njihov slijed, kakav u instrumentalnoj glazbi prije nije bio poznat. Naglo sučeljavanje dura i mola obično se smatra posebnošću romantičke glazbe, od Schuberta do Mahlera. Kakve učinke takva konfrontacija može postići, pokazuje treći primjer: menuet (a zapravo skerco) iz posljednjega dovršenog kvarteta, op. 77, br. 2. U petnaestom taktu pojavljuje se iznenada mol-akord na tonici, a nagla modulacija potom vodi prema zaokruženju. Neočekivan sraz, dio oblikovne supstancije, ostaje i današnjem senzibilnom slušatelju, naviklom na posve drukčije tenzije, zasigurno nezaboravan. Vrhunska Haydnova djela, poput posljednjih kvarteta, svakako potiču na zaključak da se skladateljeva snaga izraza može pojmovno izraziti na temelju kategorije *nepredvidljivosti*, bitnoga umjetničkog kriterija u doba velikih mijena od pretklasike do romantizma.

Odnos prema drugim komornim skladbama, gdje glavninu tvori pedesetak klavirskih trija i isto toliko klavirskih sonata, nastalih pretežno između 1765. i 1795. godine, znakovito je poglavje društvene povijesti. Napisana za kućnu uporabu, a u ranijim razdobljima i bez tehničke zahtjevnosti, u 19. stoljeće ta su djela bila uvrštena među doduše vrijedna ali neuzbudljiva svjedočanstva baštine; bila su tako reći, arhivirana. Tek u posljednjih pedesetak godina — u jeku objavlјivanja djela na pločama i diskovima — komorni ansamblji i pijanisti intenzivno su se posvetili trijima i sonatama, i dokazali da kasna djela ne zaostaju za kvartetima i simfonijama. Primjerice, integralna izvedba klavirskih trija u savršenoj interpretaciji trija *Beaux Arts* ili pojedinih sonata u tumačenju nekih od najvećih pijanista 20. stoljeća, od Backhausa do Richtera i Brendela, poučile su javnost da ta majstorova djela treba oslobođiti predrasude da su ipak samo glazba za kućno muziciranje u krugovima sposobnijih amatera. Danas više nikoga neće iznendati tvrdnja poznatih pijanista da su neke od posljednjih sonata, a osobito velika sonata u Es-duru (Hoboken XVI:52), čak i tehnički zahtjevnije od većine Mo-

zartovih sonata. Činjenica da Haydn, za razliku od Mozarta i Beethovena, nije na glasoviru bio osobito vješt, upućuje samo na okolnost da svoje sonate nije pisao za sebe, nego za prijatelje i učenike.

U arhitektonskom pogledu sonate i trija uvelike odgovaraju ostalim velikim skladbama: kasna djela potvrđuju Haydna kao neprijepornog prvaka bogato razgranate i misaono originalne provedbe u stavcima sonatne forme. Sustavna je razlika u trostavačnosti trija i sonata. No pogrešno bi bilo iz togu izvesti zaključak da je autor ta svoja djela niže rangirao. Primjera ima i u 19. stoljeću, na primjer kod Schuberta i Brahmsa, gdje pogotovo ne može biti govora o nekom sustavnom razvrstavanju. Uostalom, čak ni podjela na rana i kasna, kompleksnija djela nije posve pouzdana. Kad je riječ o klavirskim sonatama, treba upozoriti na neka vrlo originalna ranija djela, ponajprije na 20. sonatu (prema Hobokenu), koja potječe s početka sedamdesetih godina, a koja bi se stilski mogla naći među posljednjim djelima. U njoj nema mnogo tragova »galantnog stila«; što više, prevladava sjetni, a ponegdje siloviti c-mol, koji anticipira kasne Mozartove i rane Beethovenove sonate. U jednom muzikološkom eksperimentu slušatelji (koji nisu bili pripremljeni) izjavili su da ih čelni motiv prve teme u prvim taktvima ekspozicije te u prvim taktvima provedbe podsjeća na Brahmsa. Nisu se prevarili jer će i svaki stručnjak potvrditi da je oblikovanje pjevne linije u tercama i sekstama desne ruke, a poduprto ili isprekidano oktavama lijeve ruke, omiljeno Brahmsovo vođenje glazbene misli. »Sturm und Drang« se još žešće očituje u finalu, čija furioznost u provedbi zasjenjuje sve što su na tom području stvorili neposredni Haydnovi suvremenici. Osobito su dojmljivi taktovi u kojima rastavljeni akorde u desnoj ruci začinjavaju disonance u lijevoj, u diskant prebačenoj ruci, a sve to u dinamičkom rasponu pianissimo – forte. Često čitamo da je Haydn u smjelosti postupanja s klavirskim sloganom sljedbenik Carla Philippa Emanuela Bacha. Takva je tvrdnja posljedica kronologiskog nemara, jer su sonate Bachova sina, usporedive s Haydnovima sonatama s početka sedamdesetih, objavljene tek desetak godina kasnije. Kronološki je slijed dakle obratan.

Mehanička podjela na ranije i kasnije kompozicije, s granicom otprilike oko sredine osamdesetih godina, bez pažljive provjere nije smislena, pogotovo kod simfonija. Puniji zvuk orkestra u simfonijama poslije godine 1780. (a samo iznimno prije tog razdoblja), bitno je utjecao na to da su napose Londonske simfonije po omiljenosti kod dirigenata i orkestara, kao repertoarna djela sve do danas, pretekla ranija djela. Iako je kasnim simfonijama teško poreći posebno



John Hoppner, *Joseph Haydn*, 1791.

bogatstvo invencije, ipak je stereotipno sastavljanje koncertnih programa nani-jelo ozbiljnu štetu nizu simfonija iz ranijih godina. Istina, zvukovno tijelo u njima je uglavnom ograničeno na gudače, dvije oboe i dva roga, no u Haydnovoj vještoj instrumentaciji te granice nikad ne izazivaju dojam oskudnosti. Uostalom, upravo su već rane simfonije, nastale nekoliko godina prije nego što se očitovao »*Sturm und Drang*« oko 1770, utvridle definitivnu shemu višestavačnih sonatnih vrsta orkestralne glazbe: simfonija ima četiri stavka, od kojih je menuet u pravilu na trećem mjestu. Prvi je stavak u sonatnoj formi, s konstantnim porastom provedbenih finesa, a četvrti slijedi po obliku prvi, ili je u njemu dje-latan oblik ronda s dvije ili tri teme.

Posebno je pitanje majstorovo ophođenje s oblikom i duhom menueta. Spomenuli smo već da je na tom području, koje je inače obilježeno konvencionalnošću, priređivao slušateljima vrlo često iznenađenja, i to već rano. Nije teško uvjeriti se u to da je integracija menueta u simfonijska i komorna djela dove-la u Haydna i Mozarta do promjena u naravi te plesne vrste. Iako dvorski glazbenik — a usto, za razliku od Mozarta, bez oporbenih shvaćanja — Haydn je malokad imao na umu aristokratski ples. Menuet mu je bio u načelu vedar stavak između ozbiljnosti Adagia i finala, a društvene konotacije većinom nisu bile plemičke, nego ruralne. U tom pogledu posljednje simfonije pružaju najbolje primjere: menueti često podsjećaju na drastične seoske zabave, na snažno udaranje nogama, gotovo na topot. Sinkopiranje, a u harmoniji naglo moduliranje, naglašava pak činjenicu da se radi o absolutnoj glazbi, bez ikakvih pragmatičkih namjera. Po nekonvencionalnosti, Haydnovi su menueti svakako pripremili tlo za Beethovenov tip skerca.

S obzirom na velik broj Haydnovih simfonija (po Hobokenovoj numeraciji stotinu i četiri), razumljivo je da je potencijal iznenađenja koja se mogu pružiti koncertnoj publici također znatan. Nabranje i spis onih djela koja su široj glazbenoj javnosti uglavnom nepoznata, jer su pristupačna samo u integralnim dis-kografskim snimkama, u ovoj knjizi ne bi bilo u skladu sa zadanim okvirima. Stoga je moguće upozoriti samo na neke posve iznimne kompozicije, skriveno blago koje još očekuje koncertne dvorane. Među njima neka prva bude 26. simfonija (1765), kojoj je poseban položaj određen već i time što je prva Haydnova simfonija u molskom tonalitetu. To djelo zaslužuje posebnu pozornost iz više razloga. Iako je prvi stavak kratak (oko pet minuta), zadržavajući ekonomičnost izraza omogućila je autoru da umjesto monotematske kompozicije stvari sonat-

ni oblik s čak tri teme: za turobnom, dramatičnom prvom slijede dvije vedrije, kontrastne, koje su utkane i u metamorfoze provedbe. Studij partiture pokazuje kako se i skromnim sredstvima (i ovdje samo gudači, oboe i rogovи) mogu postići zvukovna čuda. To osobito vrijedi za drugi stavak, koji nosi oznaku Adagio, iako je po naravi Andante. Tko pažljivo sluša, sjetit će se vjerojatno Ravelova *Bolera* i načela unitematskog skladanja s pomoću promjena u orkestralnim bojama. Takav je i taj Haydnov Adagio, sto šezdeset godina prije francuskog djebla. Čaroban stavak, s jednom od najljepših Haydnovih tema uopće, temelji se na lako modificiranom ponavljanju dviju velikih glazbenih rečenica, s profinjenom mijenjom zvuka, dakle instrumentacijskih postupaka. Haydnova je umjetnost još dojmljivija ako se ima na umu da je Ravel mobilizirao gotovo trideset različitih instrumenata u golemu sastavu od stotinjak izvođača. Haydnu je bila dovoljna petina toga. U ta čuda zvukovne mašte treba ubrojiti i trio iz menueta 29. simfonije, nastale iste godine. Riječ je o posve neobičnoj, začudnoj tvorevinici: Haydn u njoj prvi put rabi zvukovni efekt takozvanog orkestralnoga pedala, koji tvore dva roga s akordom koji se bez promjena proteže preko dviju perioda, tvoреći mekan, zagonetan zvukovni ugodaј. Kroz tu koprenu prodiru mukli zvuci dubljih gudača. Gotovo monotona a ipak prodorna melodijska linija ne podsjeća na menuet, nego mnogo više na sablastan valcer (ples koji je tada imao samo pučku tradiciju u južnonjemačkim krajevima).

Izuzmu li se djela poput 26. i 29. simfonije (d-mol i E-dur), Haydn ulazi u zrelu fazu simfonijama od 41. do 49, od kojih je samo spomenuta 45. postala popularna. Međutim, istoga su intenziteta i dvije druge simfonije u molskom tonalitetu iz istoga niza, 44. (e-mol) i 49. (f-mol), koje također svjedoče o tome da je Haydnova pobuna protiv konvencija na početku sedamdesetih godina glazbeno otkrivanje subjektivne osjećajnosti, koja Haydna svrstava uz suvremenike poput Rousseaua. Nisu, uostalom, samo »strastvene« simfonije u molu vrhunci tog razdoblja. U njihovu je društву djelo koje kao da je previđeno u izborima iz majstorova stvaralaštva: Četrdeset i šesta simfonija, jedina njegova orkestralna skladba u H-duru, poletno djelo, koje na neobičan način ipak djeluje zagasito, pa i zbog svoga tonaliteta. I u toj je simfoniji svojevrstan vrhunac u najkraćem stavku (podstavku), u triju. On tvori smiren, sjetan kontrast odrještom glavnom dijelu trećega stavka, kvazimenuetu. Leljava molska tema u gudačima i oboama podsjećat će današnje slušatelje na neki valse triste, tvorevinu kasnijih razdoblja. Taj trio je svakako prva takva kompozicija u povijesti glazbe. Unatoč jedno-

stavnosti, tekst je složen, više značan, što potvrđuje različitost interpretacija pod vodstvom pojedinih velikih dirigenata, koji su se s pomoću elektronskih medija zalagali za nepoznati dio Haydnova stvaralaštva. (Antonio Janigro, s orkestrom Radio Zagreba pedesetih godina, Antal Dorati, Philharmonia Hungarica, i Jerzy Maksymiuk, Poljski komorni orkestar, sedamdesetih godina, ostvarili su različita tumačenja. Kod Janigra sve je prigušeno i meko, posve u službi ljepote zvuka i melodije; Dorati ističe polifoniju te ravnotežu pjevnih linija i ritmičkih iznenađenja, dok Maksymiuk pronalazi mogućnost sinkopiranja melodiskske linije, čime se na zanimljiv način mijenja narav kompozicije. U tumačenju Poljaka svakako je Haydn još izrazitije preteča 20. stoljeća: sve što podsjeća na menuet vrlo je daleko, jer nemirni koraci kao da tvore groteskan ples.)

Pogled na dvije skupine kasnih simfonija potiče pitanje kanona u recepciji Haydnovih djela. Po koncertnom izvođenju i po broju elektronskih zapisa prednjači izbor iz dvanaest Londonskih simfonija i po koja iz grupe od šest Pariških. Davanje prednosti određenim djelima može biti posljedica subjektivnosti koja s vremenom prelazi u naviku; no unatoč nepravdi koja se nanosi nekim ranijim djelima, ipak se mogu navesti i objektivni elementi koji pomažu razumijevanju recepcijskih tokova. Jedan od važnih čimbenika svakako je porast zvukovnog volumena, koji odgovara potrebama većine suvremenih orkestara. Već spomenuto proširenje orkestralnog sastava trubama i udaraljkama, a u posljednjim dvama simfonijama i tada još razmjerno mladim instrumentom, klarinetom (jednim od velikih otkrića u Mozartovim posljednjima djelima), omogućilo je Haydnu da iskaže svu svoju vještinu polifono osnovanog i koloristički nijansiranog instrumentiranja. Remek-djelo među Pariškim simfonijama, Osamdeset i peta (B-dur), može u tom pogledu poslužiti kao uzor za visoku školu instrumentiranja — da o bogatstvu u izlaganju i provedbi tema i ne govorimo. Zatim, u koncertnom životu ne treba zanemariti činjenicu da su kasne simfonije nešto šire dimenzionirane, iako ukupno trajanje svih četiri stavaka (od kojih se ovdje ustaljuje menuet na trećem mjestu) nikad ne prelazi trideset minuta. Na duge, gotovo cjelovečernje simfonije kasnog romantizma Haydn nije mogao ni pomicati: ne bi mu odgovarale ni stilski ni društveno. I napisljetu, jedno je među odlučujućim okolnostima zacijelo fakat: u Londonskim je simfonijama individualna prepoznatljivost u tematskoj građi osobito izražena. Slušatelji koji su slabije upućeni u suptilnosti glazbenog idioma u drugoj polovici 18. stoljeća najlakše će se orijentirati u krugu posebice profiliranih tema posljednjih simfo-

nija, od kojih su naročito omiljena ona djela koja olakšavaju prepoznavanje nekim slušnim efektom. U 94. simfoniji to je udarac punog orkestra (fortissimo) u nastavku teme drugoga stavka, koja se izlaže vrlo tiho, a u 103. jedan od markantnih znakova prepoznavanja (po kojem je simfonija i nazvana) grmljavina je timpana u prvom taktu, s fermatom. Partitura propisuje piano, kao da se radi o dalekoj, potmuloj grmljavini, no neki dirigenti, poput Jochuma i Harnoncourta, izvode tutnjavu u fortissimu, usredotočenu potpuno na zvuk, kao u Jochuma, ili silovito ritmiziranu, kao u Harnoncourtu. Asocijativni biljezi mogu biti, uz zvukovne, i ritamski; primjerice u 101. simfoniji, koja je nazvana »Ura«, prema drugom stavku (Andante), koji donosi varijacije na koketnu temu, praćenu ravnomjernim hodom u dubokim dionicama, koji se doima poput sporoga koračanja ili tiktakanja nekoga sata.

Među strukturalnim obilježjima kasnih simfonija upadljiva je sklonost polaganim uvodima na čelu prvoga stavka. Takav svečani portal imaju već i pojedine Pariške simfonije, a u Londonskim samo je jedna (Hoboken: 95) bez njega. Može se prepostaviti da je Haydn tim uvodima (obično 16-18 taktova u tempu adagio ili largo) namijenio dvostruku ulogu. Smiren i ozbiljan preludij, koji motivski nagovješće glavnu temu, naglašava narav glazbe koja ne želi biti dvorski divertimento, nego autonoman umjetnički doživljaj. A u isti mah on pomaže slušatelju da se pripremi na nastup prve teme Allegra. Nije uvjerljivo tumačenje na koje ponekad nailazimo: mišljenje po kojemu je polagani uvod na tragu tradicije francuske uvertire, koja redovito počinje pompoznim portalom. U Pariškim simfonijama to bi se još moglo shvatiti kao aluziju (koja uostalom nije provedena dosljedno), no za London takav *hommage* nije bio potreban.

U sklopu pitanja koja se tiču Haydnova očinstva u povijesti moderne instrumentalne glazbe nameće se i problem opsega njegova stvaralaštva. O kvaliteti ne treba gubiti riječi, no drukčije je s kvantitetom. Majstor je u mnogočemu prvi, ali je u nečemu i posljednji. Riječ je upravo o broju njegovih simfonija i gudačkih kvarteta. Haydn je posljednji u nizu velikih skladatelja koji su ostavili tolik, za današnje pojmove gotovo neshvatljivo opsežan opus. Kako su mnoga njegova djela izgubljena ili uništena u dvama požarima njegova doma (pa broj od 104 odnosno 108 simfonija vjerojatno nije pouzdan), mora se prepostaviti da je pretekao čak i Mozarta. Istina, živio je mnogo dulje od mlađeg majstora. Haydn i Mozart zajedno svakako su fenomeni bez premca. Njihova plodnost, međutim, nije samo problem psihologije kreativnosti nego i društveno uvjetovana poja-

va. Komunikacijski sustavi u umjetnosti bili su sve do 19. stoljeća mnogo čvršće utemeljeni u sustavu prepoznatljivih znakova, pa estetsko stvaralaštvo nije bilo — kao što je Jean-Paul Sartre ustvrdio u svom eseju *Qu'est-ce que la littérature?* — izraz *protiv* publike, nego doslovno u doslihu s njom. Brzina kojom su, primjerice, dramatičari 17. stoljeća pisali jedan komad za drugim, dokaz je da su zakoni zajedničkoga govora bili mnogo jači od potrebe za individualnim izrazom. Srodnost s praksom stilskoga zajedništva poznata je. Umjetnički individualizam u suvremenom smislu počinje tek s Beethovnom i generacijom romantičara, kojima svaka simfonija iz malog broja te vrste nosi posve osebujan pečat. Među Haydnovim i Mozartovim ranim i srednjim simfonijama i drugim orkestralnim djelima (divertimentima, serenadama) doista je znatan broj onih koje se ne ističu posebnom glazbenom osobnošću, pa će i stručnjaku ponekad biti teško da u prvi mah, bez priprema, kaže radi li se, primjerice, o 23, 35. ili 62. Haydnovoj simfoniji.

Da ne bude nesporazuma, treba izričito upozoriti na to da stilska obilježja nisu vrijednosne kategorije, što znači da demonstrativne poruke prepoznatljivosti nipošto ne moraju same po sebi jamčiti nedvojbenu vrijednost, kao što ni određena neutralnost stilskog idioma ne mora biti prepreka visoku stupnju umjetničke vrsnosti. Naprotiv, upravo Haydn i Mozart pokazuju da je njihova genijalnost bila u tome što su znali, unutar stila što su ga zacrtali pretklasici, ostvariti neponovljiva rješenja u toliko dojmljivom odstupanju od konvencionalnosti i shematizma. To su ona Haydnova iznenađenja o kojima je već bilo govor. Lako je navesti stotine primjera. Neka ovdje posluži bar jedan. U finalu 101. simfonije nadovezuje se na veliku periodu prve teme nastavak od dvanaest taktova koji je nadopunjuju i pripremaju ponavljanje. U šestom taktu tog nastavka Haydn priprema prijelaz na tonalitet dominante (A-dur), međutim to čini na putu preko gornje mediantne, koja ovdje ne bi pružila poseban harmonijski doživljaj da je majstor nije posve alterirao (trozvuk u F-duru), nakon čega bez prijelaza slijedi drugi obrat trozvuka dominante. Naoko samo detalj, no dokaz one zadivljujuće suptilnosti skladanja koja prožima tolika njegova djela. Tko poznaje Haydnu glazbenu strategiju, zna da su genijalnost i vještina združeni osobito u provedbi, čiji je on autentični tvorac i koja mu je postala domenom.

Sve to treba imati na umu svatko tko se spremi dati neku opću ocjenu Haydbove instrumentalne glazbe. Inače će spoznaji promaknuti temeljni paradoks autorove umjetnosti. Zbog brojnih harmonijskih i ritmičkih finesa, od kojih se

neke ne otkrivaju uhu prilikom prvog susreta, Haydn — tobože lak i zabavan klasik — zapravo zahtijeva znatnu koncentraciju: slušanje kakvo se u muzikologiji naziva strukturalnim. Mnoge romantičarske partiture, od Liszta do Richarda Straussa, koje slove kao teže pristupačne, melodijskom raskošnošću i patetičnom gestom kao da zavode slušatelje da prate izvedbu, tako reći, disperzivno, u potrazi za prepoznavanjem osobito dojmljivih mjesta. Slušajući Haydna morali bismo se sjetiti izreke velikoga njemačkog povjesničara umjetnosti Abyja Warburga koja kaže da se »dragi Bog nalazi u detalju«. Kod Haydna to znači: duh skladbe svagdje je, u svakom taktu, i u najdiskretnijim prijelazima.

To vrijedi napose za majstorovo komorno i simfonijsko stvaralaštvo. Da poznajemo samo njegov operni i oratorijski opus, on zasigurno ne bi značio ono što znači već nizu generacija, ni u povijesnom ni u recepcijском pogledu. Od petnaestak opernih djela što ih je napisao za kneževu dvorsko kazalište nijedno nije ušlo u redoviti repertoar europskoga glazbenog teatra. Za pojedinim ariama treba žaliti, ali djela u cijelosti nisu na visini skladateljeva standarda. Dručije je s pojedinim misama iz kasnoga razdoblja i s dvama oratoriјima koji su se tada, pa i u cijelom 19. stoljeću, smatrali krunom majstorova stvaralaštva. Misama (npr. *Missa in tempore belli*, 1796, *Missa in augustiis* — *Nelsonmesse*, 1798, *Theresienmesse*, 1799, *Harmoniemesse*, 1802) jedino je upućen prigovor da po duhu odnosno glazbenom stilu zapravo ne odgovaraju posvema sakralnoj namjeni. Haydnova vedra narav očituje se i u oratorijsima, jedan o stvaranju svijeta (*Die Schöpfung*, 1798) a drugi o životu u mijeni godišnjih doba (*Die Jahreszeiten*, 1801). Tekstove za oba djela napisao je austrijski plemić Gottfried van Swieten, ravnatelj carske knjižnice, diplomat, skladatelj, jedna od središnjih ličnosti kulturnog života za vladavine Josipa II. Predlošci su mu bili engleski pjesmotvorci. S obzirom na velik ugled i skladatelja i libretista, praizvedbe oratorijsa, za Haydnova života, bile su u bečkim kulturnim krugovima prvorazredni događaji. S pravom, jer su i *Stvaranje svijeta* i *Godišnja doba*, iako ne dostižu izvornu inventivnost većine ranijih djela, svjedočanstva svježine i poleta, usprkos skladateljevoj vremensnosti. Oba njegova oratorijsa još uvijek treba uvrstiti među djela trajne vrijednosti. Ne pojavljujući se više toliko često u koncertnim dvoranama, ona dijele sudbinu organizacijski zahtjevnih partitura za velike sastave, s orkestrom, pjevačkim solistima i zborom.

U *Stvaranju svijeta* očituje se, dakako, biblijski patos, ali duh teksta nije sakralan u tradicionalnom smislu, nego odiše prosvjetiteljskom misaonošću, posve