

SZABOLCSI BENCE

A BÚCSÚZÓ KLASSZICIZMUS

HAYDN UTOLSÓ KAMARAMŰVEI

Hatvanhárom esztendő volt Haydn József, amikor hazatért Bécsbe, élete legnagyobb diadalainak színhelyéről, Londonból. Munkássága még nem zárult le, ellenkezőleg, még hátra volt az a végső magaslat, melyet a haláláig eltelt másfél évtized alatt a két nagy oratórium: a „Teremtés” és az „Évszakok”, a hat nagymissa, főleg pedig az utolsó kilenc vonósnégyes jelentett. Haydn-szimfónia nem született többé, de a művész énekes és kamaramuzsikája mintha csak ezekben a kései művekben virágzott volna ki igazán. Fejlődésének útja tehát a szimfóniák hatalmas ciklusának lezárása után is nyitva állott, sőt talán meredekebben ívelt felfelé, mint valaha. Ebben a végső kibontakozásban szinte egyszerre és egyenlő intenzitással jelentkeztek a nagy művészet és a népszerűség igényei; olyanfajta megérkezés volt ez, amilyenek jegyében minden klasszikus mester találkozik. Hiszen Mozart Varázsiuvolója és Beethoven Kilencedik szimfóniája végső soron egyetlen füzért alkotnak majd Haydn utolsó nagy műveivel.

De Mozart meghalt, meghalt 35 éves korában, fiatalon; s most már fiatal is marad örökre. Úgy áll az öreg Haydn mellett, mint vezérlő géniusz, hívó szó és kötelező ígélet; úgy tündöklök ott, mint korán kilobbant s mégis világító üstökös, növekvő fényvel; így fog egykor a fiatalon meghalt Petőfi világítani az öregedő Arany János feje fölött. Vele kell menni; teljesíteni kell, amit együtt fogadtak meg vele, amit megfogadtak *nek*i, s benne ifjúkoruk álmainak; teljesíteni kell, az ő nevében is, helyette is, a lehető legnagyobbat. Így érzi Haydn is, egykor majd az öreg Arany János is. És ez a feladat rendkívül súlyos, annál súlyosabb, mert hiszen testi erejük és energiájuk szinte napról-napra hanyatlak. Két megkapó Haydn-levelet ismerünk e korból, mindkettő a nehezen kivívott diadal, az alkotó boldogság dokumentuma, panasz és egyben alázatos dicsekvés. „Teendőim, sajnos, éppúgy szaporodnak, mint éveim száma — írja kiadójának 1799 nyarán —, s munkakedvem mégis mintha párhuzamosan nőne erőm hanyatlásával. Uram Isten, mennyi még a teendő ebben a nagyszerű művészetben, olyan ember számára is, amilyen én voltam! A világ ugyan sokat, naponta dicsérget s legutóbbi műveim tüzét is magasztalja; de senkisémmé hinné, hogyan kell erőlködnöm érte,

senkisémmé hinné, hogy gyengülő emlékezetem és idegeim lazulása néhanapján mennyire földresújt; ilyenkor a legkeservesebb állapotba jutok s még utána is jónéhány napig képtelen vagyok akárcsak egyetlen ötletet is találni; amíg csak a Gondviselés újra fel nem deríti szívemet s én újra a zongorához nem ülhetek... Akkor aztán, hála Istennek, újra megtalálom...” S egy másik levele, rügeni hiveihez, 1802 őszéről: „Valahányszor akadályokkal kellett megküzdenem, valahányszor lelki és testi erőim lankadtak s nehéz volt pályámon megmaradnom, valami mindig azt sugta nekem: Oly kevés a boldog és elégedett ember e világon, oly sok a gond és baj! talán a te munkád lesz az a forrás, melyből a gondoktól gyötört és megfáradott ember néhány pillanatra nyugalmat és gyógyulást merít. — Ez a gondolat ösztökélt előre, ezért tekintek ma is boldog derűvel erőfeszítéseimre, melyeket évek hosszú során át, szakadatlan munkával e művészetre fordítottam.” Másutt meg mintha mindezt kiegészítené: „*Tudja meg a világ, hogy nem voltam haszontalan tagja a társadalomnak, s hogy a zenével is lehet jót cselekedni.*”

De mindennél többet mond az a nyilatkozata, melyet még később, 1806-ban jegyez fel az első Haydn-biográfus, GEORG AUGUST GRIESINGER. „A zeneművészet határtalan — mondja itt a 74 éves Haydn. — Ami a zenében még történhetik, sokkal nagyobb és több annál, ami eddig történt.” „Sokszor olyan eszmék ébrednek bennem — folytatja —, amelyek még sokkal messzebbre vinnék előre művészetemet; de fizikai erőm nem engedi többé, hogy kidolgozásukhoz fogjak...” Láthatjuk: az aggkorba ért Haydn számára a világ nem hogy nem szűkült össze, hanem most válik valóságosan végtelenné.

Végtelenné, de egyben bejárhatóvá. Mert az öreg művész biztosabban magáénak tudja a kifejezés és formálás eszközeit, mint bármikor.

Az elemzés és az egyensúly művészete már régóta az övé.; most megszerzi hozzá a sejtetés és borongás, a melankólia és rezignáció, a félhomály és a villámfény: a végletek művészetét. Eddig inkább összefoglalt és lezárt, most inkább felold, kinyit, elapróz. Jobban ámul a világon, mint bármikor; és kíméletlenebb, vakmerőbb, mint valaha. Nyilvánvaló, hogy a művész belső törvényei itt is a történelmi folyam törvényeivel találkoznak: Haydnt a kor nagy válságai ösztökélik a mindig új, az újabb és legújabb felé. S hogy megújodási készsége mily nagyfokú, mily megdöbbentő és szinte határtalan, azt talán semmisem jellemzi jobban, mint hogy aggságában is együtt ver a szíve egy nála sokkalta fiatalabb, évtizedekkel későbbi nemzedékével. Ugyanazokban az években, amikor a 74 éves Haydn a zene határtalan, új lehetőségeiről beszél, jelenti ki egy harmincéves fiatalember önmagáról, hogy mától kezdve új utakra tér, mert azzal, ami eddig volt, elégedetlen — s ez a fiatalember: Beethoven.

Haydn világképének nem ez az első válsága : felborult és újra rendeződött az már az 1770-es években. De 1790 óta nyilván olyan újabb megrázkódtatás érte, hogy benne valósággal újjászületett az ember is, művészete is.

Legelőször a külföldi út hatásáról kell itt beszélnünk.

Mozart hatéves, mikor először lépi át hazájának határait ; s noha később nem marad az a nagy világjáró, aki gyermekkorában volt, különböző külföldi vendégszereplések egészen halála évéig elkísérik. Világ művésze marad, világ-perspektívával, magányossága idején is. Haydn is járt külföldön, hiszen első szimfóniáját egy csehországi rezidencián írta s a régi Nyugat-Magyarországon az Esterházy-féle rezidenciák mintegy harminc évig munkásságának fő színhelyei. Csakhogy sem a cseh, sem a magyar rezidenciák nem jelentenek igazi külföldet az akkori osztrák művész számára ; nem azért, vagy nemcsak azért, mert a Habsburg-monarchia határain belül esnek, hanem főleg azért, mert levegőjükben, viszonyaikban jóformán semmit sem különböznek a Mária Terézia- vagy II. József-korabeli Ausztriától. Haydn úgy élt ott, akár valamilyen osztrák rezidencián ; s hogy közben megütötte a fülét a magyar és cseh népi muzsika is, hogy szláv és törökös motívumok is beszüremkedtek zenéjébe, szinte véletlen szerencsének, az ő különleges érdeklődésének tudható be elsősorban. Ha egyes leveleiben a maga eszterházai elhagyatottságára panaszkodik, inkább a gyenge ellátás, a szállási és ételmezési viszonyok bosszantják, de nem a „külföld” külföld volta ; ugyanúgy panaszkodhatnék bármely osztrák rezidencián. Lényegében még otthon volt, legalábbis hazája szűkebb körzetében. Annál fontosabb, mikor — közel hatvan éves korában — először lép ki ebből a körzetből, hogy az osztrák — cseh — magyar rezidenciális világ, a habsburgi feudalizmus légköre után átmenet nélkül egyszerre belépjen az akkori Európa legmodernebb polgári centrumának életébe ; hogy Rohrau és Hainburg, Bécs és Lukavec, Kismarton és Eszterháza után egyszerre megismerje a nagy, az igazi világvárost, a jövő városát, Londont. Persze nem véletlen, hogy ide eljutott ; híre akkor már európai hírnév, hangja, művészete európai hang, világraszóló művészet, sőt egyre inkább a megoldás, a klasszikus művészet, az egész világ köztudata számára. De azért mégis mérhetetlenül sokat jelentett számára a két londoni út s a hozzájuk fűződő páratlan siker, élete alkonyán, de ereje teljében, a legnagyobb világtórum reflektorában.

S ugyanilyen fontos ennek a nagy találkozásnak, az új polgári világgal való szembekerülésnek időpontja is. Az 1790-es évek fordulópontot jelentenek a világ történelmében ; és Haydn, aki odahaza egy fényűző, nagyúri, vidékiesen konzervatív osztrák — magyar környezetben példátlan szívóssággal küzdött ki a maga művészi függetlenségét, most, öregkorára, egy forradalomtól felzaklatott s a forradalomra ellenségesen reagáló, de akaratlanul is a hatása alatt álló modern nyugati társadalommal találkozott. A párisi események nemcsak a londoni hangversenyélet válságában tükröződtek,

hanem társasági, irodalmi, színházi, zenei konfliktusokban is. Itt, ahol a színházi előadások közönsége nem egyszer az angol himnusz és a francia forradalmi indulók tüntető eléneklésével akasztotta meg az előadást — itt találkozott Haydn először a tömegdal és tömegzene fogalmával, s nagyon valószínű, hogy az ő későbbi híres néphimnusz (vagy akár a „Harmonie-Messe” néphimnusz-szerű, újjongó befejezése) sem készült volna el soha e tömegdalok felizgató és megrendítő hatása nélkül. Az az új világ, mely itt nyugaton berendezkedett, újfajta szabadságra tanította meg a keleti végek művészetét is. De találkoznia kellett ezenfelül e nyugati világ immár klasszikussá vált régebbi költőivel is, elsősorban Shakespeare-rel és Händellel. Ezek a költők a maguk idején éppúgy összekötötték a legmagasabb művészet igényét a népszerűvel, ahogyan Haydn kívánta. Shakespeare-rel csak felületes találkozására lehetett, bár tudjuk, hogy jelen volt egy Hamlet-előadáson, s mondják, hogy a Lear király-hoz szánt kísérőzene terve is foglalkoztatta. (Németnyelvű Shakespeare-előadásoknak különben már Eszterháznál is tanúja lehetett.) Az a két shakespeare-i vagy Shakespeare-nek tulajdonított dalszöveg, melyeket ezekben az években megzenésített, mindenesetre arra vall, hogy Haydn is, mint kortársainak java, a regényes, kalandos, borongós, mindig különleges színművek íróját látta az angol költőben. Más volt a Händel esete: itt az a bővérű és áradó képzeletű nagy zeneköltő ragadta meg, aki mindenekelőtt diadalmas tömegekben, zengő népdramákban gondolkodott, s akinek élő emléke alig hogy elhalkult a szigetországban, hogy egy módszeresen kiépülő nagy, szinte hivatalos tradíciónak adja át helyét. Haydn úgy szívta magába ezt a hagyományt, hogy valami merőben mást teremtett belőle. Händel bibliája, tragikus és ragyogó hősei, hatalmas lélegzetű dallamívei egy meghittebb, kisszerűbb s talán édesebb otthon, egy még dalolóbb s még humánusabb természet, egy még realisabb és közelebb emberség költészetének adták át a helyüket őbenne; a Messiásokból és Makkabeus Júdásokból így lett a Teremtés és az Évszakok holdog és bizakodó, gyermekien és öregesen bölcs zenei világa. De azért itt is maradt valami az új nyugati világ lehetéből; a népi ünnep, a tömegek istentiszteletének, az Ember Ügyének megszólaltatása s a mindenkihez szóló zenei nyelv: olyan művészet, amelyben egyszerre és feloldhatatlan egységben volt jelen a forradalmár értelmiségnek s a konzervatív föld-népének hite és bizakodása. Ezekben a művekben az elmúló 18. s a felvirradó 19. század adott egymásnak találkozót — hiszen bemutatójuk idején az emberek éppen búcsúztak az egyiktől és köszöntötték a másikat, egy világtörténelmi forгатag kellős közepén.

Ilyen világban született újjá Haydn művészete; s újjászületett legfőként a kamarazenében, a vonósnégyesben. 1795-ben, a 104-ik Haydn-szimfóniával, Londonban, lezárult a szimfóniák hatalmas sorozata, s vele egy teljes műfaj születési, kibontakozási és felemelkedési ideje a zenetörténet számára. A szimfóniák folytatását a nagy énekkari művekben, a misékben

és oratóriumokban láthatjuk, részben, s alighanem még több joggal, abban a kilenc vonósnégyesben, melyek három fázisban, fogyó csoportokban, hat év leforgása alatt, 1797 és 1803 között jöttek létre. Hogy közülük a 83.-nak nevezett legutolsó már csonkán maradt, hogy első és utolsó tételét már nem írhatta meg a zeneköltő, az egyben Haydn egész munkásságának tragikus, lezáratlan lezárulását jelenti.

A vonósnégyesnek Haydn életében és munkájában különleges szerep jutott; nem az összefoglalásé, a számvetésé, egy-egy időszak végső summázásáé, mint Beethoven és Bartók művészetében, hanem a rátalálásé, a robbanó pillanaté, a *heurékaé* — s persze az ugródeszkaé, ahonnan vakmerő ívben szökhetik tovább. Voltaképp vele kezdi művészi fejlődését az ötvenes évek derekán, benne próbálja ki a maga „romantikus válság”-ának izgatószerzeit a hetvenes évek elején, benne hirdeti meg a maga megtalált új stílusát, a „ganz neue Art”-ot, a motivikus munkát, a zenei szövés mód klasszikus logikáját a nyolcvanas évek kezdetén; s bennük indul el tíz évvel később a maga végső, meredek útjára. A *heuréka* mámora mindezekben a szerzeményekben ott lüktet, ott parázslík; a végső eredményekkel olykor adós maradhat, de a pillantás, mellyel új meg új szigetét felméri, mindig a felfedezőé. Itt dolgozta ki azt az „egységet a sokféleségben”, azt az egyensúlyt: szólam és volumen, hangzás és mondanivaló, lendület és elemzés, dallam és ellenpont között, melyről nemcsak a kortárs, hanem az egész utánakövetkező évszázad ámulatan ismert Haydn kezényomára. Egy ifjabb syéd tisztelőjétől, Silverstolpe-tól maradt ránk az a nevezetes feljegyzés, mely talán mindennél jobban tükrözi a művész tervező és szerkesztő ökonómiáját. Itt valamelyik fiatal zeneszerző-növendékének mondja, de természetesen saját műhelyének tapasztalatai nyomán: „a legnehezebb dolog a pauzák megírása; helyes, hogy a hosszabb pianók hatására is ügyeltél . . . Az arányokat azonban nem találom megfelelőknek. Emitt egy gondolat, mely csak felerészben mondódik el, ezt nem kellene oly hamar abbahagynod; amott egy frázis, mely rosszul kapcsolódik a többihez. Próbálj mindennek helyes egyensúlyt adni; ami nem lesz nehéz, hiszen a főgondolat jó . . .” A helyes egyensúly, való igaz — kezdettől fogva ebben állott egyik legfőbb titka a Haydn-zenének. Kezdetől fogva, noha öntudatos fejlődése nem talált rá mindjárt; mint mindenért, ezért is keményen és magárahagyottan kellett megküzdenie, s talán semmiért sem annyira, mint épp ezért az egyért, az arányért és egyensúlyért. A súly, amellyel végül repülni is lehet, a világosság s a tiszta arány, mely nem adódott magától, de kivívása annyira sikerült, hogy végül legtermészetesebbnek tűnik — könnyűnek és egyszerűnek, ami bizonyára a legnehezebb és legbonyolultabb dolog a világon: ez mind Haydn személyes műve.

A vonósnégyes egyensúlya két stiláris pilléren nyugodott: a tartalmi rend és a szövés mód arányos rendjén. A mérsékeltlen mozgalmassat folytatni nyugodtan szemlélődővel, feloldani táncszerű lüktetésben s végül ráduplicálni

a még-mozgalmasabbal: íme a klasszikus vonósnégyes vagy szimfónia tervrajza. A sűrűbb és lazább szövés módja mozgási és egyben tartalmi rendezésképe alakult: a mű első fele általában súlyosabb a másodiknál, a sűrűség mélypontja többnyire a lassú-tétel s a mű feszültségi vonala amolyan piramis, csúcspontjával a darab közepén. Tágasságához, színskálájához a hangnemek rokonsága vagy távolsága is hozzátartozik, mint valóságos feszültségi tényező. Haydn ilyen tekintetben is alighanem a kor legmerészebb zeneszerzője, sokkal merészebb például, mint Mozart valaha is volt, s olyan utakon jár, melyeken még Beethoven sem fogja mindenütt követni. Különös figyelmet érdemel a vonósnégyesnek az a belső tétele, ahol a kompozíció súlyos-súlytalan, sűrű-ritka szövés módja a legérzékenyebben vált át egymásba, ahol az eresztékek a legfinomabban kapcsolódnak. Ez az érzékeny pont a hagyományos tánc-tétel, a menüett. Eredetében a kor társasági tánc volt, valóságos jelképe az előkelő és nagyvilági, a nemesi és udvari élet fénylő és lebegő ritmusának. Német és osztrák földön már régebben eltávolodott eredeti francia jellegétől: egyfelől népszerűvé és népiessé alakult, másfelől elnehezedett és megkomolyodott, és ebben a formában bevonulhatott a nagyigényű szimfonikus és kamarazenébe is. De valahogyan itt is, mindvégig, megőrzött valamit a táncmozdulat lebegéséből s a társasági együttlét jelképe maradt súlyosabb veretben is, néha üzenet a múltból s néha épp a hagyomány változásának bizonyítéka. Haydn ifjúkora óta hőségesen foglalkozott vele s ügylőzik, meglátott benne valami különösen inspirálót, a zeneszerzői találékonyság ihletőjét és erőpróbáját. Ismerjük egy jellemző nyilatkozatát, amelyben elítéli a zeneszerzői munka spekulatív gúzsbakötését, a spontán zenei hallás jogaira utal s hozzáfűzi: „jobban szeretném, ha valaki megpróbálna egy valóban újszerű menüettet komponálni”. Miért kapcsolja vajon az új fogalomhoz éppen a menüett nevét? Erre művei válaszolnak: nyilván épp a menüettet tekintette a művészi újítás, a kísérletezés egyik legfőbb területének. Idevágó ötleteinek száma valósággal beláthatatlan. Hol a tánc szerkezetét módosítja, hol dallambeli és harmonikus meglepetéseket zsúfol bele, hol dudu- és sípládaszerű kísérletet utánoz, hol „cigányos” előadásmódot próbál benne rögzíteni. Legfőképp pedig felfedezi a tánc *drámai* lehetőségeit. Ettől kezdve a menüett — vagy, ahogyan gyors változatát épp Haydn kezdi elnevezni: a *scherzo* — hangulati, tartalmi fordulópontot jelöl a kompozícióban, akár Beethovennél. Tánc-jellege majdnem mindenütt elvész, a régi, szabályos szimmetriáknak hadat üzen, a régi, megnyugtató harmóniáról nem akar többé tudni. Hol szilaj ritmusok kemény kalapálása veri fel, hol idegesen lágy, dalszerű kantiléna vonul rajta végig, hol balladás refrént fogad magába, hol óklasszikus formák szigorú gerince húzódik a mélyén. Nemesak Bach és Händel, nemesak Beethoven és Schubert neve jut itt eszünkbe, hanem már Wagneré és Brahmsé is olykor; s újra meg újra ámulatlan ismerjük fel Haydnben „a jövő zenészt”. Figyeljük meg Haydn utolsó menüettjeiben

a 19. század előreküldött üzeneteit ; emitt Beethoven apró motívumrögökből építő technikája villan fel, amott Schubert romantikus dal-hangja, itt Schumann és Brahms jellegzetes német tájfestése köszönti a hallgatót, ott Wagner Trisztánjának sejtelmesen kígyózó dallamszövedéke rajzolódik elő néhány pillanatra. Csupa új hangulat és csupa merőben új kifejezőeszköz, aminőt a 18. század klasszikus művészete soha és sehol nem ismert.

*

„Romantika”: így nevezték ezt a hangot már Haydn életében. Bizonyosság lehet rá Stendhal, a nagy francia író, akinek egy jórészt olaszból másolt ifjúkori műve teljes meggyőződéssel jelenti ki, hogy Haydn alapjában romantikus művész, aki őt leginkább Shakespeare-re és Tintoretto-ra emlékezteti. Ha ezt a társítást nem is fogadjuk el, mégis meggondolkoztat, hogy a fiatal művésznemzedék Haydn művészetét *már* és *még* nem érezte klasszikus művészetnek.

Dehát mit is jelentett a klasszicizmus, és mit jelentett ennek a stílus-eszménynek felbomlása Haydn öregkorában? Talán csak annyi történt, hogy az a végső egység, az az összefoglaló harmónia, melyben a klasszikus művészet összebékítette az élet ellentmondásait, most kissé megingott, fellazult, beárnyékolódott ; azok az örvények és talányok, amelyekről ez a művészet nem akart tudni, vagy amelyeket legalábbis nem engedett főhelyre, most közelebb jöttek, s megkívánták, hogy a művész szembenézzen velük. De a művész — a korszakos méretű művész — ismeri őket, tudja a helyüket, tudja a megoldásukat és nem fél velük szembenézni. Magasból néz vissza ez a művészet, megtanult búcsúzni és végrendelkezni. Már nem klasszicizmus, még nem romantika ; de úgy látszik a korszak művészetének döntő problémája éppen ez volt : kilépni a klasszicizmusból — inkább kilépni belőle, semmint ismételtetni és epigonjának lenni. Ebben a történelmi pillanatban — Mozart Varázsfuvolája és Beethoven I. szimfóniája között — Haydnban és bizonyára másokban is nyilván megérlelődött a felismerés, hogy a klasszikus művészet igénye egy erősödő új igénnyel szemben egyre tarthatatlanabb. A kérdés az volt : megszülethetik-e az új magából a régiből, vagy egészen máshonnan kell jönnie?

És most éppen így válik érthetővé : annak a művésznek, aki ez új igényeket érezte önmagában, lényegében már ki kellett lépnie a régi világ társadalmi formáiból is. A rokokó rezidenciák világa, melynek Haydn oly sokáig állott a szolgálatában, főleg a jó átlagot kedvelte a művészetben : szép dallamot kívánt, átlátszó formát, jó hangzást, a „megjelenés” kultúráját ; de kívánta, sőt elvárta a megszokottat is, a fáradságnélkülit és formulaszerűt, a soha meg nem erőltetöt, az elegánsan szolgálatkész és egyforma mosolyt. Az átlagízlést, az átlagszinvonalat e réven rendkívül felemelte ; de a szokatlantól és bonyodalmastól már visszariadt, és itt, ebben, már csak fék és nyűg

lehetett az igazi, a nagy klasszicizmus számára. Bizonyos fokon túl a művészetet nem tudta magába fogadni — és innen van, hogy egy-egy elhatározó pillanatban Haydnnak, Mozartnak és Beethovennek egyaránt szakítaniok kellett ezzel a világgal, mert egyszerűen *kinőtték*.

Igen: a klasszikus művészet, amint a rezidenciális világ szárnyai alatt megnőtt, már túl is nőtt rajta, s még inkább túl kellett rajta nőnie, ha nem akart közepes epigon-művészek uszály-művészetévé alászállni és elaprózódni. *Folytatni* ezt a művészetet, igazán folytatni csak az tudta, aki ki is lépett belőle egyben, aki ellentmondott neki, aki feloldotta. Ez a kilépés, ez a feloldás nemcsak Beethoven korszakos műve, hanem már az öreg Haydné is; s ami legcsodálatosabb benne, hogy egy öreg ember hajtja végre, aki lényegében a *régiben* volt otthon; de erőben, fogékonyságban és rugalmasságban annyira fiatal maradt, hogy most a fiatalok helyett is valóráváltja a forradalmat saját régi világa ellen. Egy emberöltővel korábban ő formálta meg azt a régit is; most pedig, mikor a régi már elsápad és felbomlik, ő maga ítélkezik felette s formálja meg utódját, az újat is, a bonyolultabbat, az eljövendőt. A klasszikus művészet ebben a búcsúzó alakjában nemcsak kilépett önmagából, hanem egyben még magasabbra emelkedett, szélesebb és merészebb távlatúvá nőtt, akár Goethe klasszicizmusa a költő öregkori, kései műveiben.

„A lenyugvó nap még egyszer visszanéz” — így éneklik az „Évszakok”-nak abban a jelenetében, ahol a nyár végetér. Az öreg Haydnnak ez az alkonyati perce, ez a búcsúzó napfény azonban csodálatosképpen semmiféle csüggedt lemondással nem terhes; ellenkezőleg, csupa megújhodást hirdet. Emlékezzünk rá, mit jelentett ki az agg zeneköltő írődeákjának tett híres nyilatkozatában: „A zene jövője beláthatatlan.” S ő maga utolsó műveiben úgy ment e beláthatatlan jövő elébe, mint aki tudja, hogy mindig magasabbra lép és a jövő kapuját — emelt fővel s a győzelem bizonyosságával — éppen ő nyitja meg.