

TANULMÁNY

Malina János

BÉCS UTÁN – SZABADON?*

A bécsi operajátszás fordulatai és Esterházy „Fényes” Miklós 1776 utáni repertoárpolitikája

Illustrissimo magistro Ladislao Somfai

„A Durazzo- és Gluck-korszak bécsi opera- és balettrepertoárjának egyes darabjai tovább visszhangzottak a közönség kollektív emlékezetében, lehetővé téve, hogy az érett bécsi klasszika mesterei ezekre építkezzenek.”
(Bruce A. Brown)

Bevezetés

1776. április 8-án – húsvét hétfőn, tehát a nagyböjti és a húsvéti időszakot követően az első lehetséges időpontban – tartották a bécsi Német Nemzeti Színház (Teutsches Nationaltheater) nyitóelőadását az egészen addig Burgtheaterként – hivatalosan Theater nächst der Burg-ként,¹ a köznyelvben pedig leginkább csak francia színházként – emlegetett michaelerplatzi épületben.² Az új udvari intézményt március 23-án rendeleti úton hozta létre II. József császár.³ Közvetlenül az aktust megelőzően, március 21-én vette kezdetét Eszterházy „Fényes” Miklós herceg által elrendelt első teljes operavád.⁴

Az időbeli sorrend ellenére nehezen képzelhető el, hogy Miklós herceg döntése független lett volna a császárnak a purista-nacionalista színházi reformra irányuló terveitől. Jóllehet a reformok közvetlen kiváltó oka az volt, hogy a színház utolsó bérlője, Koháry gróf csődöt jelentett,⁵ ez a fejlemény – nem az első és nem is az

* A tanulmány korábban – valamivel rövidebb formában – angol nyelven jelent meg a következő kötetben: *Haydn's Last Creative Period (1781–1801)*. Ed. Federico Gon. Turnhout: Brepols, 2021. A kibővített magyar változatot a Brepols Publishers szíves engedélyével közöljük.

1 Gustav Zechmeister: *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*. Wien: Hermann Böhlau Nachf., 1971 (Theatergeschichte Österreichs, 3/2.), ld. mindjárt a mű címében is.

2 Ez az 1888-ban lebontott épület nem tévesztendő össze a mai, ugyanabban az évben megnyitott Burgtheaterrel, amelyet a Ringnek a bécsi városházával átellenes oldalán építettek fel.

3 „Altes Burgtheater” címszó. In: *Wien Geschichte Wiki*: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/>. Hozzáférés: 2021. április 28.

4 Malina János: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévadok kronológiája*, kiadatlan PhD-dissz., https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/malina_janos/disszertacio.pdf, Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2016, 176. – A herceg sohasem törődött a Bécsben érvényes nagyböjti korlátozásokkal.

5 *Altes Burgtheater* címszó

utolsó a maga nemében – minden bizonnyal már előre látható volt, sőt elkerülhetetlennek látszhatott a herceg számára. Sokatmondó apróság, hogy a francia operatársulat már február 19-én – tehát a farsangi szezon végét jelentő húshagyó keddet megelőző napon – hivatalos búcsúelőadást tartott, amely nem csupán az évadot zárta le, hanem magának a színháznak a működését is („A francia színészek sajnálkozása, avagy záró tiszteletadás”⁶ volt az előadás címe, ami után a társulat végleg el is hagyta Bécset).⁷ Vagyis akkorra a színház küszöbön álló bezárása – a januárban és február nagyobbik felében még megtartott olasz és francia nyelvű operaelőadások ellenére⁸ – nyílt titok lehetett; ráadásul Miklós herceg minden bizonnyal jóval tájékozottabb is volt az átlagos színházlátogatónál. Így tehát akkor, amikor a herceg – január elején, illetve februárban – hosszabb időszakra Eszterházára szerződtetett két énekest: egy szopránt, Catarina Poschwát és egy kasztrált énekest, Pietro Gherardit⁹ – nyilván szem előtt tartva Gluck *Orfeo, ed Euridicéje* már akkor tervezett bemutatójának igényeit –, tudnia kellett az olasz opera csillagának a Burgtheaterben hamarosan bekövetkező leáldozásáról is – vagy legalábbis gyanakodhatott rá.

A császári döntés következményei radikálisak és szerteágazók voltak. Az uralkodó szélnek eresztette az olasz énekeseket és a társulat zenekarát; a német színészek udvari alkalmazottakká váltak; egy ideig még a II. József által szintén nem kedvelt balettelőadások is szüneteltek.¹⁰ Mindennek az elsődleges célja a német prózai színház ügyének előmozdítása volt, emellett pedig a külföldi társulatok visszaszorítása és a tenyeres-talpas, otrombaságokkal tarkított, Hanswurst-típusú komédiák átütő népszerűségének megtörése.¹¹ A következő években az olasz opera csaknem teljesen eltűnt a Burgtheater színpadáról, bár – az úgynevezett „Theaterfreiheit”, vagyis „színházi szabadság” meghirdetésének köszönhetően – korlátozott számban továbbra is színre kerültek ott ilyen produkciók, illetve még gyakrabban a másik udvari színházban, a Kärntner-Theaterben (vagy német színházban).¹² Az említett színházi szabadság annyit jelentett, hogy az udvar nem ragaszkodott a színházak kizárólagos használatához, így azok bárki által kibérelhetők maradtak. Az olasz opera azonban csak 1783-ban nyerte vissza korábbi jelentőségét, amikor ismét állandó olasz opera buffa-társulatot szerződttettek,¹³ többek között a Burgtheater ötvenes-hatvanas évekbeli virágkorát életre hívó, majd később nagykövetként Velencébe „száműzött” Giacomo Durazzo gróf tanácsait és segítségét is igénybe véve.

6 *Les Regrets des Comédiens François ou Compliment de Cloture.*

7 Zechmeister: *Die Wiener Theater...*, 562.

8 A Koháry-korszakban különböző társulatok emellett francia és német prózai darabokat és baletteket is bemutattak a Burgtheaterben.

9 H. C. Robbins Landon: *Haydn. Chronicle and Works*, II.: *Haydn at Eszterháza 1766–1790*. London: Thames and Hudson, 1978, 58.

10 Bruce Alan Brown: A „Vienna” címszó „1740–92” című fejezete. In: *The New Grove Dictionary of Opera*, 1–4. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan, 1992, 4., 991–994., ide: 993.

11 *Altes Burgtheater* címszó

12 Ez a Kärntner közelében – amelyre ma már csak a Kärntnerstraße neve emlékeztet –, a mai Sacher szálloda és kávéház helyén állt.

13 Brown: *Vienna 1740-92*, 993.

Az olasz operának a II. József németesítő reformját követő rendkívül korlátozott kínálata nyilván nem elégítette ki a telhetetlen és megrögzött színház- és operalátogatóként ismert „Pompakedvelő” Miklós herceget. A szeme előtt kibontakozó tendencia tehát nem lehetett különösen vonzó a számára; ezt az is megerősíti, hogy már korábban is saját olasz operaprodukciónkkal egészítette ki az akkor még bőséges bécsi kínálatot: 1764-ben Pozsonyban,¹⁴ a pozsonyi országgyűlés afféle háttér-rendezvényeként tartottak operaelőadásokat, 1774-ben pedig Eszterháznál¹⁵ rendezett több hónapos nyári operaszezont – akkor még persze viszonylag szerény repertoárral.

Miután a herceg a prózai előadások tekintetében már 1768 szeptemberétől, az első eszterházi színház és operaház megnyitásától kezdve „önellátó” volt,¹⁶ az az elképzelés, hogy ezt a kényelmi szolgáltatást az új helyzetben az opera műfajára is kiterjeszti, nem csupán vonzónak, hanem megvalósíthatónak is tetszhetett számára: hajlamait, kívánságait és szeszélyeit addigi életében is akadályokkal nem törődve, habozás nélkül követte. Ez az újítás azonban mindenképpen súlyos döntés volt, nemcsak azért, mert igen jelentős anyagi ráfordítással járt, hanem azért is, mert következményei az udvar egész életritmusát alapvetően befolyásolták. Mellesleg pedig Joseph Haydn életét is.

Meggyőződésem, hogy Haydn operai zeneigazgatói szerepének, az eszterházi operajátszással és operarepertoárral kapcsolatos különböző hatásoknak és kényszereknek az alapos megismerése megkönnyíti későbbi zeneszerzői pályájának megértését. Tanulmányom ugyan csak érintőlegesen foglalkozik Haydn zeneszerzői tevékenységével, témája szorosan és többféleképpen kapcsolódik más területeken – zenei menedzserként, együttesvezetőként és előadóművészként – megnyilvánuló kreativitásához.

Témám negatív értelemben is szorosan összefügg Haydn kreativitásával, amennyiben alkotó energiáit zeneszerzőként súlyosan lekötötte az az óriási munkaterhelés, amelyet az opera zenei vezetésével járó sokféle időigényes feladat elvégzése jelentett. Különösképpen 1780. augusztus 1-jétől fogva, amikor a heti operaelőadások száma egyik napról a másikra kettőről háromra nőtt,¹⁷ tehát 50%-kal emelkedett.

Az eszterházi „operaüzemről” (1776–1790) alkotott képünk egyes részeinek újrarájzolása során szükséges olyan korábbi – adott esetben az 1760-as évek kezdetéig visszanyúló – eseményeket is érinteni, amelyek előkészítették ennek az időszaknak a fejleményeit. Ugyancsak elkerülhetetlen, hogy ne vizsgáljam meg részleteiben is Miklós herceg tevékenységét, mert az ő szerepe szétválaszthatatlan

14 Ulrich Tank: „Die Dokumente der Esterhazy-Archive zur fürstlichen Hofkapelle in der Zeit von 1761 bis 1770”, *Haydn-Studien*, iv/3/4. (Mai 1980), 129–346., 205. – Lehetséges, hogy a nyári hónapokban a Pozsonyhoz közel eső köpcsényi kastélyban is tartottak operaelőadásokat.

15 Landon: *Haydn at Eszterháza*, 208–211.

16 Josef Pratl–Heribert Scheck: *Esterházyische Musik-Dokumente. Die Musikdokumente in den Esterházyischen Archiven und Sammlungen in Forchtenstein und Budapest*. Wien: Hollitzer, 2017 (Esterházyische Haydn-Berichte, 10.), online adatbázis (csak a könyv birtokában hozzáférhető); keresés a 24.08.1768. dátumra.

17 Malina: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévakok kronológiája*, 93.

nul összefonódik Haydnéval, és végső soron minden bizonnyal az övé volt a kezdeményező szerep. Végül pedig a felszínre hozott tények mellett bizonyos gondolatébresztő feltételezéseket is meg fogok fogalmazni, a kettőt természetesen gondosan megkülönböztetve egymástól.

Haydn als Opernkapellmeister¹⁸

Először is vizsgáljuk meg közelebbről a teljes operaévadok eszterházi megkezdésének gyakorlati következményeit. Mindenekelőtt le kell szögeznünk, hogy ez a modell teljesen egyedülálló volt: szabályos operaszezonokat kínáló színházakkal rendszeresen fővárosokban vagy nagyobb városokban találkozunk, vállalkozók, városi hatóságok vagy uralkodók fenntartásában. Legtöbbször azonban a nagyobb vagy közepes városoknak még azok a rezidenciális színházai is, amelyeket királyok vagy magas rangú arisztokraták tartottak fenn, arra szorítkoztak, hogy csupán alkalm szerűen, kiemelkedő családi vagy társadalmi események alkalmából rendezzenek operaelőadásokat – pontosan úgy, ahogyan Miklós herceg is tette 1776 előtt. Ezt a gyakorlatot olyan jól ismert színházak is követték, mint a drottningholmi királyi, a bayreuthi őrgrófi vagy a krumaui (ma Český Krumlov) hercegi színház.¹⁹ Szabályos operaévadok rendezése heti három előadással, minden társadalmi osztály képviselői számára ingyenesen,²⁰ az Isten háta mögött – ez „Pompakedvelő” Esterházy Miklós hercegre jellemző extravagancia volt.

Az állandó (bár folyamatosan cserélődő tagokból álló) operatársulat létrehozásának legközvetlenebb következménye az volt, hogy a hercegnek fel kellett adnia 1770 óta követett alapvető életrendjét. A megelőző hat év folyamán ugyanis nagyjából egyenlő arányban osztotta meg idejét Eszterháza és Bécs között: a nyári félévet (jellemzően május legelejétől október legvégéig) Eszterházán, a téli félévet pedig Bécsben töltötte (Kismartonba csupán néhány ízben látogatott el pár napra, legfeljebb egy hétre).²¹ Most viszont új rendszer lépett életbe: Bécsből már a tél vége felé visszatért Eszterházára; 1780-tól ez igen kevés kivétellel a farsangi időszak végét,

18 Ezzel a fejezetcímmel az eszterházi operaévadok zenei anyagára irányuló első nagyszabású tudományos vizsgálat szerzői iránti tiszteletemet szeretném kifejezni. Bartha Dénes és Somfai László azonos című könyve (Bartha Dénes–Somfai László: *Haydn als Opernkapellmeister*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960) példakép és kiindulási pont minden későbbi kutatás számára.

19 Jól példázza ezt a drottningholmi operaprodukciónak kronológiája: III. Gusztáv idejében a királyi nyári rezidenciához tartozó színházban az 1766 és 1785 közti húsz esztendőben mindössze 8 operát, 1 balletet és 6 prózai darabot mutattak be. 1786-ban márciustól decemberig folyamatosan rendeztek ugyan előadásokat, ezt követően azonban már csak 1787-ben és 1791-ben következett összesen 6 további produkció, amelyekkel a színház 18. századi története véget is ért. Vö. Wilmare Sauter–David Wiles: *The Theatre of Drottningholm – Then and Now. Performance between the 18th and 21st centuries*. Stockholm: Stockholm University, 2014, 270–272.

20 „Ebben egy pénz nélkül meg-lehet jelenni”. Dallos Márton: *Eszterházi várnak, és ához tartozandó nevezetesebb helyeinek rövid le-írása*. Sopron: Sziesz János, 1781, C 2 jelű oldal.

21 Dávid Ferenc–Fatsar Kristóf: „Esterházy 'Fényes' Miklós herceg itineráriuma és az általa rendezett ünnepségek hercegi rangra emelkedésétől haláláig (1762–1790)”, *Levél-tári Közlemények* lxxv/1. (2004), 83–103., ide: 91–96.

azaz a hamvazószerda körüli napokat jelentette. Így 1783-tól kezdve – míg Bécsben a nagybőjti időszakban szüneteltek az operaelőadások – immár megszakítás nélkül hódolhatott az olasz opera iránti szenvedélyének. Azután legalább november végéig, de inkább december közepéig-végéig Eszterházán maradt;²² tehát amikor valamikor karácsony előtt Bécsbe érkezett, már javában tartott az ottani operaévad.²³ Mindez évente kilenc-tíz Eszterházán töltött hónapot jelentett;²⁴ ezáltal az Eszterházán és Bécsben töltött idő aránya 1: 1-ről 3: 1-re vagy 4: 1-re módosult.

Ez az arány értelmetlenné tette annak a korábbi rendszernek a fenntartását, amelyben a zenészek lakóhelye Kismarton maradt, hiszen már az év nagy részében Eszterházán végezték feladatukat – sőt, ők valamivel hosszabban tartózkodtak ott, mint a herceg, hiszen nekik az évadkezdet, a herceg érkezése előtt már próbálniuk kellett Haydnnal és az énekesekkel.²⁵ Szálláshelyet, immár állandó jelleggel, családostul a Muzsikaházban („Music-Gebäu”) kaptak, ugyanúgy, mint Haydn, az énekesek (akiknek így 1776-tól semmilyen kapcsolatuk nem volt Kismartonnal) és néhány fontos tisztségviselő, így például Wecker doktor.²⁶ A változások alapvető és végleges jellegét hangsúlyozza Haydn 1778-ban hozott döntése is, hogy az egyemeletes eszterházi Muzsikaházban számára biztosított lakosztály kedvéért eladja kismartoni házát.²⁷ (Bizonyára a zenészek egyike-másika is hasonlóan cselekedett.)

Operaszünetének kielégítésével párhuzamosan Miklós herceg más zenei passziók iránti érdeklődése csökkent vagy meg is szűnt. 1776 után nem rendelt több barytonkompozíciót a maga számára sem Haydntól, sem más zeneszerzőtől;²⁸ az önálló hangversenyek („Accademie”-k) pedig hamarosan szinte nyomtalanul eltűntek az éves programból.²⁹ Létrehozták az operaigazgatói posztot (ezt az első két évben a hivatalban lévő marionettszínház-igazgató, Carl von Pauerspach töltötte be);³⁰ 1777-től néhány ács havi díjazásban részesült a színpadi gépezetek felügyeletéért és karbantartásáért;³¹ ugyanebben az évben állandó díszlettervezőként szerződtették Pietro Travagliát;³² két szabó és egy fodrász teljesített szolgálatot az énekesek mellett; emellett estéről estére honorált ácsok, gárdisták vagy gránátosok („Grenadiere”) és családtagjaik működtek díszletmunkásként és statiszt-

22 1781 kivételével, amikor már szeptemberben elutazott egy párizsi látogatásra.

23 Malina: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévadok kronológiája*, 176–204.

24 Az átlag közelítőleg 9,4 hónap (eltekintve a rendkívüli okokból megrövidült 1781-es, 1785-ös és 1790-es évadtól).

25 Ez az időszak 1782-ben egy jó hónapot, 1790-ben két hetet tett ki.

26 Ld. pl. Esterházy Privatstiftung, Archiv (a továbbiakban: EPA), Bau-Cassa (BC) 1783 N 110

27 Uott

28 James Webster–Georg Feder: *Haydn élete és művei*. Ford. Malina János. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2009, 118–123.

29 Malina János: „A Haydn korabeli eszterházi *Accademie*-k helyszíneiről és elvirágzásáról”, *Magyar Zene* LII/4. (2014. november), 406–431.

30 Klaus Pollheimer: *Das Marionettentheater zu Eszterház. Das Marionettentheater auf Schloss Eszterház zur Zeit Joseph Haydns und sein Begründer Karl Michael von Pauerspach. Ein Beitrag zur Theater- und Musikgeschichte*. Wien: Hollitzer, 2016, 363–364.

31 Malina: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévadok kronológiája*, 19.

32 Uott, 62.

taként, a mindenkori előadás igényei szerint. Havi fizetés ellenében két asszony gondoskodott a faggyúlámpák állandó utánpótlásáról, emellett takarította – és a hideg évszakokban fűtötte – a színházat.³³ Megszervezték az operák előadási anyagának folyamatos külföldi beszerzését is, külföldi ügynökök bevonásával;³⁴ a vokális és hangszeres szólamanyagokat saját kottamásolói csapat állította elő a Haydn által gyakran radikálisan átdolgozott partitúrák alapján. Az „operaüzem” működésének alapja a „kottaüzem” volt.

Ennek a mechanizmusnak a működtetése Haydn teljes munkaidejét igénybe vehette egy olyan másfél évtizedes időszak után, amelynek során – egy-két soron kívüli fellobbanástól eltekintve – mindössze évi egy operaprodukció, illetve annak egy-két előadása kötötte le az energiáját. Ezek az elfoglaltságok idejének csupán elenyésző hányadát vehették igénybe. Az új rendszerben maguk az előadások – hente kettő, később három – jelenthették a kisebbik terhet, hiszen együtt sem jelenthettek heti egy munkanapnál több elfoglaltságot. Ezzel szemben a partitúrák alapos revíziója (ami gyakran zeneszerzői feladatokkal is járt), az újonnan készülő előadási anyagok ellenőrzése, továbbá a különböző próbafázisok vezetése az énekesekkel, a zenekarral, majd a színpadi és főpróbák – ez a hatalmas feladattömeg egy-másfél havonta monoton módon ismétlődött a teljes szezon folyamán. További – legalábbis megosztott – felelősséget jelentett évente átlagosan két-három új énekes kiválasztása. Ezt a rendkívüli – és részben merőben mechanikus – feladatmennyiséget nemigen ellensúlyozhatta az a körülmény, hogy korábbi teendőinek egy része, az operaelőadások gyakorlati részének menedzselése – így az énekesek szállítása, a kellékek beszerzése, a fodrász díjazása stb., stb. – immár az operaigazgató feladatkörébe tartozott. Mindez együtt állandó nyomást és feszültséget okozhatott, különösen az első évben, 1776-ban, amikor az operákon túl hat vagy hét új és ugyanannyi régi marionettprodukció előadására is sor került.³⁵ Érdekes, hogy ismereteink szerint Haydn sohasem panaszkodott általában véve a túlterheltségéről Artariának vagy Genzingernének, annak ellenére sem, hogy gyakran osztotta meg velük olyasféle gondjait, amilyen egy hirtelen adódó sürgős munka vagy fokozódó, deprimáló elszigeteltsége Eszterházán.³⁶

Mindennek ellenére kompozícióinak mennyisége első ránézésre nemigen csökken az 1780. augusztus 1. és 1790. szeptember 28. (Miklós herceg halála) között eltelt évtizedben. A Haydn legfontosabb műfajaiban az említett időszakban, illetve az 1766 és 1775 közötti, szinte operamentes tízéves referencia-időszakban keletkezett művek számának gyors összehasonlítása (1. táblázat;³⁷ az itt szereplő adatok hozzávetőlegesek a datálás, az attribúciók, illetve a műfaji határok bizony-

33 A faggyúöntő-fűtő-takarító asszonyok 1781-es bérét pl. az EPA BC N 105-ös iratcsomagban találjuk meg a fraknoi levéltárban; hasonló bizonylatok léteznek az „operaüzem” teljes időszakából.

34 Webster–Feder: *Haydn élete és művei*, 25.

35 Pollheimer: *Marionettentheater*, 333–336. A marionettbemutatók száma – és minden bizonnyal az előadásoké is – azonban már a következő évadban jelentősen visszaesett. Uott, 336–338.

36 Ld. a két levelezőpartnerének küldött számos levelet: Bartha Dénes–Révész Dorrit: *Joseph Haydn élete dokumentumokban*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2008, 58–309.

37 Ennek alapja Georg Feder műjegyzéke, ld. Webster–Feder: *Haydn élete és művei*, 83–155.

talansága miatt) nem mutat semmiféle egyértelmű, még kevésbé drámai visszaesést. (Itt jegyzem meg, hogy az operaelőadások 1780-as, korábban említett hirtelen megszaporodása nem eredményezte az összmunkateher 50%-os emelkedését. Bár ennek eredményeképpen Haydn idejéből minden héten lefoglalt néhány órát a harmadik operaelőadás, az egyes produkciókat előkészítő szerteágazó munka nem nőtt meg számottevően: míg az 1780-at megelőző években a bemutatók éves átlaga 5,75 volt, ez a szám csak mintegy 8%-kal, 6,2-re növekedett 1780 után.³⁸ A bemutatósámok viszont erősen fluktuáltak mindkét időszakban.)

A HAYDN-MŰVEK HOZZÁVETŐLEGES SZÁMA MŰFAJOK SZERINT		
	1766 januárja és 1775 decembere között	1780 augusztusa és 1790 szeptembere között
Misék	4-5	1
Egyéb egyházi művek	6-10	1?
Oratóriumok stb.	3	0
Operák, marionettoperák	7	3 (+ 1) ³⁹
Önálló áriák és jelenetek	0	20
Dalciklusok	0	2
Szimfóniák	kb. 25	18-20
Versenyművek	kb. 25	3
Más zenekari művek	1-2	8
Vonósnégyesek	18	19-25
Kamarazene barytonnal	kb. 150	0
Billentyűs triók	1	13
Billentyűs szonáták	15-20	8

1. táblázat. Haydn zeneszerzői termésének összehasonlítása két különböző évtizedben, műfajonként

Ha a két oszlop számaikat mechanikusan összeadjuk, akkor 260, illetve 100 kompozíciót kapunk. Ez azonban merőben irreális eredmény, ami lényegében a barytonkompozíciók nagy számából adódik. Eltűnésük pusztán teoretikus veszteség, hiszen 1776 után a herceg már amúgy sem tartott rájuk igényt. Ha ezzel szemben egyenként vesszük szemügyre a műcsoportokat, akkor úgy látszik, hogy az egyházi zene és az oratóriumok a fő vesztesek: a második periódusban nem volt irántuk kereslet az Esterházy-udvarban. Valójában azonban az első időszak miséi és motettái sem az udvar, hanem külső megrendelők számára születtek, vagy a szerző belső motivációjából eredtek. Szinte teljes (bár szerencsére átmeneti) eltűnésük Haydn zeneszerzői terméséből ezért valóban összefügghet a második időszakra jellemző rendkívüli időhiánnyal.

38 A számadatok Malina: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévodok kronológiája* adatain alapulnak. Az egyszerűség kedvéért az operák több éves kihagyást követő felújításait nem vettem számításba – az ilyenekhez általában különben sem volt szükség új előadási anyagokra.

39 Haydn 1785-ben újrakomponálta az 1779-es tűzvészben megsemmisült operáját, a *La vera costanzát*.

A másik drámai visszaesés a vonós, fúvós és billentyűs versenyművek számában mutatkozik meg – ennek azonban jó oka van, nevezetesen az „Accademie”-k, az önálló, hangszeres darabokból és vokális kamaraművekből összeállított hangversenyek korábban említett háttérbe szorulása a műsornaptárban. A többi műfajban a művek számának csökkenése nem számottevő, vagy valamilyen körülmény ellensúlyozza. Haydn a későbbi periódusban kevesebb operát komponált ugyan, ám az újrakomponált *La vera costanza*, a későbbi operák nagyobb terjedelme, továbbá a számos kései operajelenet és ária legalábbis helyreállítja az egyensúlyt. A szimfóniák esetében sem beszélhetünk a zeneszerzői termés csökkenéséről. Bár a pontos számok kissé bizonytalanok, ám a művek növekvő terjedelme és sok esetben a jelentősége (továbbá másfajta szimfonikus művek megjelenése) ellensúlyozza a későbbi időszak valamivel kisebb abszolút számadatát. Hasonló a helyzet a billentyűs szonáták esetében, amennyiben egyesítjük a vonós kíséret nélküli szonáták és billentyűs triók számadatait. Végül pedig a vonósnégyesek száma a későbbi periódusban még magasabb is, mint a korábbiiban.

Összefoglalásképpen megállapíthatjuk, hogy az a hatalmas munkamennyiség, amelyet a hosszú és mozgalmas operaszezonok magukkal hoztak, csupán korlátozott hatást gyakorolt Haydn zeneszerzői teljesítményére. Ha egy-két kifulladásos műfajtól eltekintünk, akkor úgy találjuk, hogy csupán az egyházi kompozíciók terén kellett, a nyomásnak engedve, időlegesen feladnia az ambícióit. Többi fontos műfajában aktivitása a kedvezőtlenebb körülmények ellenére sem csökkent.

Néhány számadat

Az eszterházi operaévadok repertoárját sokszor ítélték meg felszínesen vagy túlságosan sommásan. Az egyik gyakran visszatérő egyszerűsítő vélemény szerint Eszterháza repertoárja alapvetően a bécsinek volt alárendelve. David Wyn Jones ezt így fogalmazza meg Haydn-életrajzában: „...érdekes kapcsolat áll fenn az Eszterházán és a Bécsben játszott repertoár között. Az Eszterházán előadott új darabok túlnyomó többségét, több mint háromnegyedét korábban, az 1760-as és 1770-es években már bemutatták Bécsben.”⁴⁰ Míg Bécs modellszerepe, különösen az első hét évben, elvitathatatlan, Mary Hunter Eszterházát, jogosan, szélesebb összefüggésbe helyezi: „Eszterháza operarepertoárja nagyban hasonlított az olasz opera más, észak-olaszországi és közép-európai központjainak korabeli repertoárjára, különösen a bécsire, a velenceire, a torinóira, a drezdaira és a prágaira.”⁴¹

Mary Hunter egyébként még magasabb számot említ a Béctől kölcsönzött operák arányára vonatkozóan, ez azonban a teljes operaévadok időszakának csupán egy

40 „...the relationship between the Eszterháza repertory and that evident in Vienna is an interesting one. The vast majority of the new works performed at Eszterháza, over three-quarters of them, had previously been performed in Vienna in the 1760s and 1770s.” David Wyn Jones: *The life of Haydn*, Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2009, 87.

41 „The operatic repertory at Eszterháza was broadly similar to contemporary repertories at other centres of Italian opera in northern Italy and central Europe, especially Vienna, Venice, Turin, Dresden and Prague.” Mary Hunter: „Eszterháza” címszó. In: *The New Grove Dictionary of Opera*, 2., 81–82.

részperiódusára vonatkozik: „A teljes 15 éves időszak folyamán az Eszterházán bemutatott operáknak több mint a fele ment már korábban Bécsben. Ezek aránya azonban nem volt állandó ebben a periódusban: 1778-tól 1783-ig a repertoár mintegy 80%-a mutat átfedést; ez a szám kevesebb mint 30%-ra esik 1784 és 1788 között, majd Esterházy Miklós herceg életének utolsó két évében ismét emelkedik.”⁴² Ez a fajta kalkuláció természetesen nem teljesen méltányos Eszterháza szempontjából, hiszen a bécsi operarepertoártól való függést nem az átfedések, hanem a *Bécs–Eszterháza irányú kölcsönzések* aránya jellemzi. Az ellenkező irányú átvétel pedig egyáltalán nem volt ritkaság: az eszterházi operaévak repertoárjának 24%-át (csaknem egynegyedét) mutatták be Bécsben Eszterháza után – ez a 33%-át, tehát egyharmadát teszi ki a két repertoár átfedésének!⁴³ Ebből semmiképpen sem következtethetünk Eszterháza egyoldalúan alárendelt szerepére.

Valójában mind Jones, mind pedig Hunter adatai pontatlanok vagy félrevezetők. A teljes 15 operaévak során azoknak az Eszterházán előadott daraboknak az aránya, amelyeket korábban Bécsben már bemutattak, 49%-ot tett ki; ez semmiképp sem „több mint a fele” a bemutatott operáknak. Ami pedig Hunter konkrét adatait illeti, igaz ugyan, hogy az 1778 és 1783 közötti átfedések száma meghaladja a 80%-ot; ha viszont tekintetbe vesszük, hogy ezekben az években a Bécset megelőző eszterházi bemutatók száma kilenc volt, akkor az „átvett” produkciók aránya 69%-ra csökken – éppen ebben a leginkább „Bécstől függő” időszakban. Az pedig végképp nem világos, hogy a háromnegyedes átvételi arányt emlegető Jones mit ért egyáltalán „új művön”.

A BÉCSI ÉS AZ ESZTERHÁZI OPERAREPERTOÁR ÖSSZEFÜGGÉSEI ⁴⁴			
	Bécs–Eszterháza	Eszterháza–Bécs ⁴⁵	nincs átfedés
1776–1782	26	8	6
1783–1788	11	10	15
1789–1790	6	3 ⁴⁶	2
1776–1790	43	21	23

2. táblázat. Az eszterházi operarepertoár bemutatóinak viszonya a bécsi bemutatókhoz az eszterházi operaszezonok különböző részperiódusaiban

42 „Over the whole 15-year period, more than half the operas presented at Eszterháza had previously been performed in Vienna. But this proportion does not remain constant throughout the period: from 1778 to 1783, about 80% of the repertory overlaps, falling to less than 30% between 1784 and 1788, and rising again in the last year or two of Prince Nicolaus Esterházy’s life.” Uott

43 A konkrét számokat ld. alább.

44 Felújítások nélkül, az összes bécsi helyszín és a német nyelvű produkciók figyelembevételével.

45 Kézenfekvő, hogy ha egy bécsi produkció időben követte az eszterházi bemutatót, akkor nem feltétlenül az utóbbi inspirálta.

46 Ez a szám tartalmazza Cimarosa’s *Giannina e Bernardonéját*, amely valószínűleg az utolsó operaprodukció volt Eszterházán Miklós herceg életében; ld. alább.

Mindemellett Hunter számadatait nem csak az „enyhíti”, ha figyelembe vesszük a bemutatók sorrendjét, hanem az is, ha az átfedéseket a teljes 15 éves időszakban vizsgáljuk. Míg az utóbbi adat 74%, a „függőséget” jellemző adat, azaz azon operák aránya, amelyek Bécsben kerültek előbb színre, mint láttuk, csak 49%. Ez annál kevésbé meglepő, mivel a kor két tetszőleges operaháza között az ilyen jelentős átfedések is mindennaposak voltak.⁴⁷

Ösgalériák és előítéletek

Régebben más előítéletek is széles körben elterjedtek voltak. Ezek szerint Eszterháza operarepertoárja magán viselte „Fényes” Miklós személyiségjegyeit: provincializmusát, dilettantizmusát, idejétmúlt ízlését és az opera buffa iránti elfogultságát.⁴⁸ Ezek a minősítések egytől egyig megkérdőjelezhetők; és bár semmiképp sem szeretném a hercegről alkotott képet idealizálni, annyi bizonyos, hogy személyisége jóval összetettebb volt annál a képnél, amely a fenti minősítések alapján kirajzolódik. Lényegesen fontosabb és érdekesebb feladatot jelent az általa létrehozott operai műhely sajátos vonásainak: a Haydn- és Dittersdorf-operák magas arányának; a kizárólagosan olasz repertoárnak; az opera seria bizonyos időszakokban hangsúlyos jelenlétének; vagy egyes korábbi, akár negyedszázaddal korábban bemutatott operák iránti megkülönböztetett érdeklődésnek a beható értékelése. A fenti vonások egyike sem volt jellemző a bécsi gyakorlatra.

Hadd emeljek ki itt egy olyan érdekes részletet, amely ellentmond az imént idézett szigorú ítéleteknek. A Guglielmo Jermoli (tenor)–Maria Jermoli (szoprán) énekes házaspár 1777 őszétől 1779 őszéig, két Eszterházán töltött időszak között a londoni King’s Theatre-ben lépett fel.⁴⁹ Itt legalább 11, de inkább jóval több operában szerepeltek.⁵⁰ A 11 opera közül kilencet mutattak be Eszterházán is Jermoliék londoni évei előtt vagy után. (A maradék kettő jellegtelen, gyorsan elfeledett darab volt.) Ez az egyetlen adat is elég ahhoz, hogy megállapítsuk: az eszterházi repertoár „provincialitása” nem több legendánál.

Az a közhelyes megállapítás pedig, hogy a herceg ízlése nem csupán provinciális, de ódivatú is volt, már első pillantásra sem látszik túlságosan meggyőzőnek

47 Más európai színházak repertoárjaiból vett kisebb minták alapján az a határozott benyomásom, hogy bármely két, hasonló méretű helyi olasz operarepertoár között legalább 50% körüli átfedés az általános. Ez természetesen nem tudományos egzaktuságú állítás. Viszont talán bízhatunk abban, hogy előbb-utóbb számos fontos korabeli operaház minél teljesebb repertoárja rendelkezésünkre fog állni, alapos és precíz összehasonlításokat téve lehetővé.

48 Az időközben eltelt évtizedek során az opera buffa reputációja drámaian emelkedett mint olyan, rendkívül komplex műfajé, amely általában véve is alapvető hatást gyakorolt a 18. század végének zenei nyelvére és stílusára.

49 Landon: *Haydn at Eszterháza*, 49., 59.

50 A számadatokat Claudio Sartori: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1990–1994, 353. és Philip H. Highfill, Jr.–Kalman A. Burnim–Edward A. Langhans: *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & Other Stage Personnel in London, 1660–1800*, 8. Carbondale-Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1973–1993, 155. alapján közlöm.

egy olyan világot látott, színházbolond, sznob arisztokratával kapcsolatban, aki, mint „Pompakedvelő” Miklós herceg, mindig pontosan informálva volt a legújabb, legdivatosabb könyvekről, színdarabokról és más művészeti produktumokról. Jóval meggyőzőbbnek tetszik az a – persze kissé talán kényelmes – feltételezés, hogy Eszterháznak az egyik tudatosan választott arculata volt a „nosztalgiaszínházé”, egy olyan játszóhelyé, amely folyamatosan idézi fel a bécsi olasz operaszínház közelmúltját.⁵¹ Ez csak egyik lehetséges módja a közös operakészletből történő merítésnek, amellyel nem csupán a Hunter által említett városokban éltek, hanem Lisszabontól Londonig és Szentpétervárig szinte minden operaházban. Egyes különösen sikeres és divatos darabokat persze szinte mindenütt előadtak; mivel azonban a készlet meghaladta az egyes színházak kapacitását, a helyi repertoárok csak részben fedték át egymást. Ezzel együtt minden színház ugyanazon az európai repertoáron osztozott – Eszterháza pedig egy volt közülük.

A sietségre nem volt semmilyen ok: Miklós herceg nem üzleti alapon álló operaházat vagy nagyvárosi udvari színházat működtetett, amelyek bizonyos fokig egyaránt függtek a bevételtől, és kénytelenek voltak alkalmazkodni a divatos újdonságokat igénylő fizető közönség elvárásaihoz. Nem: ő belépődíjat nem szedő magánszínházat tartott fenn, ahol azt mutathatta be, ami őt magát érdekelte, vagy pedig azt, amit – a reprezentáció igényétől hajtva – a vendégeinek meg szeretett volna mutatni. Evégett szíve szerint válogatott elsősorban az utolsó évtized legemlékezetesebb bécsi produkciói közül⁵² – ezzel is demonstrálva, hogy ő is képes mindazt megvalósítani, ami a császári udvarban történik.

Ez a reprezentációra való törekvés és lehetőségeinek megmutatása a herceg személyiségének lényegéhez tartozott. E vonás legismertebb megnyilvánulása volt az a – színházi és egyéb előadásokat is magába foglaló⁵³ – látványosságsorozat, amellyel 1764-ben, II. József római királlyá való megválasztása és koronázása alkalmából Frankfurtban elkápráztatta a jelen lévő magasrangú vendégeket, s amely az ifjú Goethe – mint köztudott – „Esterházy-tündérvilág”-ként aposztrofált. Miklós herceg Eszterháznál 1776-ban először „kis Burgtheatert” létesített, lemásolva az eredeti színház olasz operarepertoárját; majd 1781-ben, a második operaház megépítésével (amely az 1779-ben leégett első színházépület helyébe lépett) egy

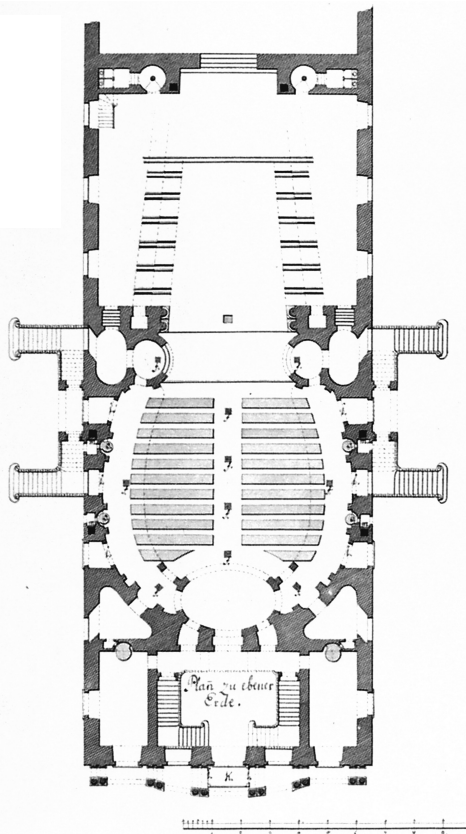
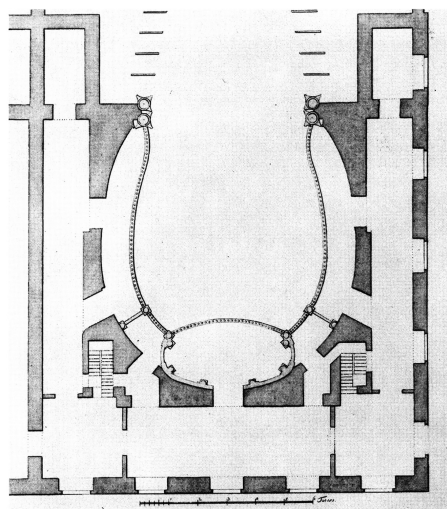
51 Bruce A. Brown hívta fel a figyelmemet arra a tényre, hogy hasonló kezdeményezések magában Bécsben is történtek; ilyen volt az a „Gluck-fesztivál”, amelyet az udvar rendezett az orosz trónörökös és felesége 1782-es látogatásának tiszteletére. Brown professzornak ezúton mondok köszönetet ezért a fontos részletért és számos más adatért, amelyet készséggel osztott meg velem.

52 Míg a bécsi produkciók általában egy-két évvel követték az operák ősbemutatóját, az Eszterháznál színre vitt operák „átlagéletkora” mintegy öt év volt, és ez a szám meglepően állandónak bizonyult a teljes időszakban. Ha viszont a később tárgyalandó második részperiódus 5,5 éves statisztikai átlagát (amely alig tér el az első részperiódus 5,4 éves adatától) úgy korrigáljuk, hogy eltekintünk a viszonylag gyakori és sokkal megkésztettebb „visszatekintő” produkcióktól, akkor a középső időszakra jóval alacsonyabb értéket kapunk. Ez érthető is: a repertoár gerincét alkotó operákat frissen „szüretelték”, nem pedig egy „archívumból” válogatták.

53 Vö. *Wienerisches Diarium*, 1764. április 14. <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=17640414&seite=3&zoom=33>, illetve <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=17640414&seite=4&zoom=33>

„kis Schönbrunn” hozott létre: a két belső tér lényegi azonossága első pillantásra szembeüt, ha a két alaprajzot egymás mellé helyezzük:

1. kép. A schönbrunni kastélyszínház (bal oldalon) és a második eszterházi operaház (jobb oldalon) alaprajza Carl Schütz 1778-as metszetén, illetve Joseph Ringer 1789-es tervrajzán, egységes léptékben (Edward McCue nyomán)



A herceg PR és marketing iránti, meglepően modern érzékének egyik további beszédes megnyilvánulása az a tény, hogy rezidenciáját (a franciakerttel és a folytatását képező erdővel együtt) „turisztikai” látványossággá fejlesztette, mégpedig korántsem csupán az odalátogató arisztokraták és diplomaták, hanem minden rendű-rangú látogató számára is. Evégett csoportos, vezetett sétákat szerveztek; Miklós herceg tágas és kényelmes, lóvontatású „mozgó házat” is építtetett, amelyben a látogatók körsétát tehetek a parkban és az erdőben; és előzékenyen visszavonult lakosztályából, ha azt egy csoport meg akarta tekinteni (ilyenkor a látogatóknak megmutatták büszkeségét, az Aranygyapjas Rend tagjává történő beavatása során viselt díszruhát is). Ha ráért, sokszor maga kísérte körbe vendégeit.

Hangsúlyozni kell továbbá egy további fontos tényezőt is: azt a törekvését, hogy emléket állítson elmúlt dolgoknak, és gyűjtse is az ilyen emlékeket. Ez megszokott jelenség volt magas arisztokrata körökben, amelyek sohasem haboztak megteremteni saját dicsőséges múltjukat: ezt demonstrálja, kissé megmosolyogtatóan, az a teljesen fiktív, hatalmas hercegi Esterházy-családfa is, amely ma is látható a család fraknoi várkastélyában. Igen elterjedt – és kevésbé fiktív – szokás

volt a rég elhalt ősök és más kiválóságok arcképcsarnokának létrehozása; a fraknói családfa is egy ilyen „Ahnengalerie” (ősgaléria) egyik darabja. A múlt tanúi azonban műalkotások is lehetnek – és nem csupán szoros értelemben vett műtárgyak, képzőművészeti alkotások (bár Miklós herceg a műtárgyakat is szenvedélyesen gyűjtötte),⁵⁴ hanem előadóművészeti produkciók is; vagy például egy librettógyűjtemény, amelyet a család több nemzedéken át halmozott fel. Különleges esete a művészeti „Ahnengalerie”-nek a múltbeli zenei események dokumentálása. Figyelemre méltó, hogy gyakran úgy őriznek meg partitúrákat, hogy előadásukra nincs gyakorlati esély: ilyenkor a kotta nem más, mint egy múltbeli emlékezetes zenei vagy színházi előadás megmaradt tanúja.

Az Esterházy-levéltár két 1763-as kottamásolói számlája is arra utal, hogy a másolatok egy ilyen balettgyűjtemény számára készülhettek. Az első, amely márciusban készült (2. *kép a 168. oldalon*), újabban online hozzáférhető,⁵⁵ a másik, decemberi számlát már régebben publikálták.⁵⁶ A kopista mindkét esetben Carl Champée, a Giacomo Durazzo gróf által igazgatott Burgtheater, később pedig a Kärntnertheater zenekarának tagja volt, aki egyidejűleg a Burgtheater fő kottamásolójaként is működött.⁵⁷ Emellett széles körű kottamásolói tevékenységet végzett mások, így az Esterházy és a Schwarzenberg hercegek számára is,⁵⁸ Esterházy Pál Antal herceg, Miklós elődje pedig két ízben, 1756-ban és 1759-ben is vele katalogizáltatta a kottagyűjteményét. Ez egy további megnyilvánulási formája volt a múlt megőrzésének: a gyűjtemény nagy részére Pál Antal nápolyi követként tett szert.⁵⁹

Carl Champée két számlája nyolc balett lemásolásáról tanúskodik (továbbá egy operáéről⁶⁰ és néhány „Air Francois”-éról), amelyeket egy kivétellel a Burgtheaterben, Durazzo gróf igazgatása alatt adtak elő, minden bizonnyal Gasparo Angiolini koreográfiájával. Köztük van Gluck és Angiolini első közös produkciója, a *Les Amours de Flore et Zéphire* 1759-ből; az összes többi darab viszont meglehetősen új volt, 1762-ben vagy 1763-ban mutatták be őket. A zeneszerzők nem minden esetben állapíthatók meg teljes bizonyossággal, de valószínűleg Joseph Starzer, Giuseppe Scarlatti és Florian Leopold Gassmann műveiről van szó.⁶¹

54 Még harctéri parancsnoki sátrába is elhozott műtárgyakat a kastélyából; vö. Valkó Arisztid: „Esterházy Miklós és Bullenau prágai kastélya”, *Magyar Építőművészet* xv. (1966), 253–264., ide: 263.

55 EPA, General Cassa (GC) 1763 R 8 F 5 N 9; vö. Pratl–Scheck: *Esterházyische Musik-Dokumente*, keresés a „Champée” [sic!] névre, a dátum: 00.03.1763.

56 Tank: „Die Dokumente der Esterhazy-Archive zur fürstlichen Hofkapelle in der Zeit von 1761 bis 1770”, *Haydn-Studien* IV/3–4. (Mai 1980), 129–346., ide: 193.

57 Bruce Alan Brown szíves közlése.

58 A Schwarzenberg-családdal kapcsolatban ld. az előző lábjegyzetet.

59 Janos Harich: „Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle in Eisenstadt”. In: *The Haydn Yearbook* IX. (1975), 5–125., ide: 67–125.

60 Ez az opera a márciusi számlában található „opera Euridice”. Miután a mű az 1760 körül Bécsben bemutatott balettek társaságában szerepel, feltételezhető, hogy Gluck *Orfeo*, ed *Euridicéjéről* van szó, nem pedig a Bécsben 1750-ben *Euridice* címmel színre vitt pasticcioról vagy *favola pastoraléről*. Ezúttal is Bruce Alan Brownnak tartozom köszönettel értékes információiért.

61 E balettekkel kapcsolatban is Bruce Alan Brown bocsátott rendelkezésemre fontos adatokat.

*Copiert von Hrn. Hoffmeister'schen
Instrukt von Esterhazy*

<i>La Opera Euridice</i>	<i>a</i>	<i>6</i>	<i>25f. -</i>
<i>Am Apollo Ballet</i>	<i>a</i>	<i>1</i>	<i>4 10</i>
<i>Am Jolländers Ballet</i>	<i>à</i>	<i>1</i>	<i>4 10</i>
<i>Le Serail</i>	<i>a</i>	<i>1</i>	<i>4 10</i>
<i>Cleopatre</i>	<i>a</i>	<i>1</i>	<i>4 10</i>
		<hr/>	
<i>Adest 47/40 Stk</i>		<i>41</i>	<i>40x</i>

Champée
Copiert von Hrn. Hoffmeister'schen

*obige Summa zu dem
Bzettel mit 47/40 Stk
Hrn. Johann Hoffmeister'schen*

2. kép. Carl Champée kottamásolási számlája 1763 márciusából (Esterházy Privatstiftung, Archiv – Burg Forchtenstein [EPA], GC 1763, R 8 F 5 N 9)

Joseph Schwarzenberg herceg hasonló, de jóval gazdagabb gyűjteményt épített fel ugyanannak a bécsi balettrepertoárnak a darabjaiból (Hilverding és Angiolini idejéből), és ugyancsak Champée szolgálatait vette igénybe. Feltűnő azonban, hogy abban az időben e két művészet-, zene-, színház- és balettrajongó arisztokrata egyike sem tartott fenn vagy szerződöttetett saját balett-társulatot, amely ezt a repertoárt előadhatta volna. (Egy kivételtől eltekintve, amelyről alább még lesz szó.)

Mindenesetre úgy gondolom, hogy Esterházy Miklós herceg operarepertoárjához érdemes a reprezentáció és a retrospekció igényének szem előtt tartásával közelíteni – az utóbbit nem összetévesztve a retrográd ízléssel.⁶²

Az imént felsorolt tények arra utalnak, hogy Esterházy Miklós herceget nem úgy kell elképzelnünk, mint valamilyen lelkes, de alapvetően műkedvelő, naiv és kevésbé tájékozott operarajongót, akinek a választásai ösztönösek voltak, mert sohasem hallott Algarottiról vagy az operajátszás elméletének és gyakorlatának legújabb trendjeiről. Éppen ellenkezőleg: tarthatjuk ugyan őt jól informált sznobnak,

62 Ha felmerül a herceg retrográd ízlésének gyanúja, akkor érdemes megfontolni, hogy az utolsó megbízhatóan dokumentált eszterházi operabemutató, amelyre Miklós herceg 76. életében került sor, egy csupán két évvel korábban keletkezett operasláger, Paisiello *La molinara* (vagy *L'amor contrastato*) című opera buffája volt; ld. alább.

de mindenesetre olyannak, akinek kiművelt minőségérzéke volt. Provinciálisnak pedig végképp nem nevezhetjük. Bruce Alan Brown szerint Calzabigi úgy tartotta, hogy „Bécs számára írt darabjainak sikere nagyrészt kozmopolita, kifinomult ízlésű közönségének volt köszönhető, amely többek között azokon a francia drámákon nevelkedett, amelyeket felkészülten adott elő az udvar által fizetett társulat”.⁶³ Esterházy „Fényes” Miklós herceg ennek a hallgatóságnak a krémjéhez tartozott, az igazi európaierek közül.

Don Juan, avagy Miklós herceg emlékezetpolitikája

Vessünk egy pillantást az eszterházi repertoárban megjelenő régebbi, „divatjamúlt” operákra (továbbá egy balettre). Kilenc olyan eset volt, amikor Eszterházán nem kevesebb mint tizenkét évvel az ősbemutatója után vittek színre egy operát vagy balettet (3. táblázat a 170. oldalon).⁶⁴

Az olvasó joggal kérdezheti, hogy hogyan kerül a balett a képbe, illetve hogy mi bizonyítja egyáltalán, hogy a *Don Juan* valóban színre került Eszterházán; ezt a produkciót ugyanis a 2019-ben megjelent *Cambridge Haydn Encyclopedia* előtt nem említi az irodalom.⁶⁵ Az 1788 tavaszán megrendezett előadás vagy előadások dokumentumai valóban gyérek, de teljesen meggyőzők. Érdemes emlékezetbe idézni, hogy az Esterházy hercegi levéltárban dokumentumok ezrei találhatóak az opera-előadások napi rutinjával kapcsolatban; dokumentumok százai szólnak a marionettés és a (próza) színházi előadásokról; ugyanakkor csupán szórványosan léteznek dokumentumok a balett- és a pantomimprodukciókról, illetve hangversenyekről. Ennek okai a pénzügyi adminisztráció sajátosságaiban rejlenek, és nem jelentik azt, hogy mondjuk a színházi előadások vagy a hangversenyek (ez utóbbiak 1776 előtt) ritkábbak vagy bizonytalanabbak lettek volna.⁶⁶ Ez azt jelenti, hogy a mi esetünkben a kevés dokumentum is teljes bizonyító erővel bír. Konkrétan a *Don Juan* címét és műfaját két – különálló, bár egymással összefüggő – dokumentum is említi⁶⁷ (3. kép a 171. oldalon).

63 „...the success of his pieces for Vienna in large part [was due] to the cosmopolitan, discerning nature of his audience, whose theatrical experiences included French dramas expertly performed by a troupe sponsored by the court.” Bruce Alan Brown: A *Grove2* online verziójának „Calzabigi, Ranieri” címszava: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004625?rsk=RExHGF&result=1>. Hozzáférés: 2020. március 17.

64 A határok meghúzása természetesen szinte mindig önkényes. A tizenkét éves időtartamot helyettesíthetnénk például tízévesrel, vagy számíthatnánk a megkésettiséget a bécsi bemutatótól is. Az összkép azonban egyik esetben sem módosulna lényegesen.

65 Caryl Clark–Malina János: „Theater and Theatricality” címszó. In: *The Cambridge Haydn Encyclopedia*. Ed. Caryl Clark–Sarah Day-O’Connell. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2019, 359–371., ide: 367.

66 Röviden arról van szó, hogy a baletteket és a színdarabokat átánybérért szerződötetett társulatok adták elő, míg az operaelőadások résztvevői közül sokakat előadásonként honoráltak. Hasonló okokból van olyan kevés információnk az udvar zenei programjairól is.

67 EPA, BC 1788 N 305: bizonyos kifizetett számlák listája, illetve a listához csatolt eredeti számlák egyike, amelyet a díszlettervező, Pietro Travaglia nyújtott be.

A LEGNAGYOBB KÉSÉSSSEL BEMUTATOTT DARABOK
AZ ESZTERHÁZI REPERTOÁRBAN⁶⁸

Gluck: <i>Orfeo, ed Euridice</i> , 1776	(1762/1762D, 14 év)
Piccinni: <i>La buona figliuola</i> , 1776	(1760/1764, 16 év)
Galuppi: ⁶⁹ <i>Il marchese villano</i> , 1777	(1762/1767, 15 év)
Piccinni: <i>La schiava riconosciuta</i> , 1781	(1764/1765, 17 év)
Guglielmi: <i>Il ratto della sposa</i> , 1783	(1765/1769, ⁷⁰ 18 év)
Traetta: <i>Ifigenia in Tauride</i> , 1786	(1763/1763D, 23 év)
Gluck–Angiolini: <i>Don Juan</i> (balett), 1788	(1761/1761D, 27 év)
Bertoni: <i>Orfeo, ed Euridice</i> , 1788	(1776/–, 12 év)
Paisiello: <i>Il tamburro notturno</i> , 1788	(1773/1774, 15 év)

3. táblázat. Zárójelben az ősbemutató és a bécsi bemutató évszáma, valamint az eszterházi bemutató „késése” az eredeti/bécsi bemutatóhoz képest (D-vel a Durazzo irányítása alatt zajló bemutatókat jelöltem)

Hogy megindokoljuk a balett szerepeltetését a 3. táblázatban, vissza kell mennünk az időben. Tudomásunk szerint Eszterháznál nem volt önálló balettelőadás a Schmalögger-féle társulat két 1777-es produkciója⁷¹ és 1786 decembere között.⁷²

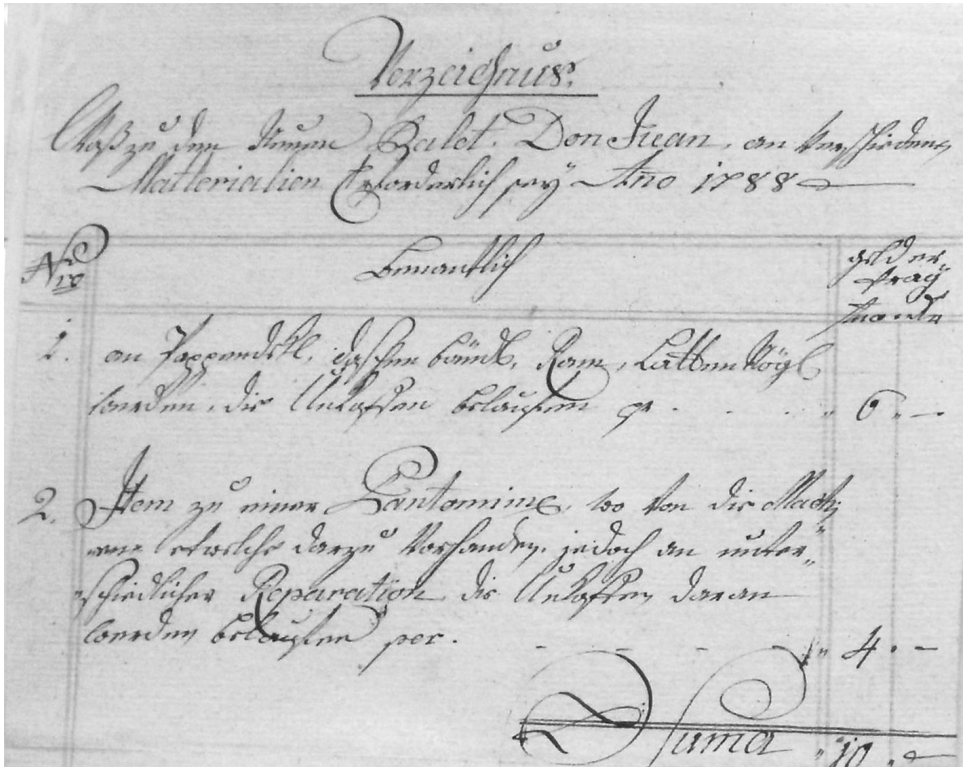
68 A táblázatban nem szerepel Sarti *La Didone abbandonata* című opera seriája. Az az elharmadodott, de széles körben elterjedt vélekedés ugyanis, mely szerint Eszterháznál a libretto Sartitól származó 1762-es megzenésítését vitték volna színre, könnyen megcáfolható, ha összehasonlítjuk Sarti két verziójának partitúráját: Eszterháznál ugyanis valójában az 1782-es megzenésítést adták elő 1784-ben. Vö. Malina: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévadok kronológiája*, 120–121. Paisiello *La contadina di spirito* című vígoperája ugyancsak hiányzik a táblázatból; ez a mű ugyanis – a közkeletű tévedéssel ellentétben – nem a zeneszerző *Il marchese villano* című korai művének felújítása volt, hanem későbbi, Szentpéterváron komponált opera, amelyet Eszterháznál 1788-ban mutattak be. Vö. Malina János: „The Eszterháza libretti. An overall survey”, *Haydn-Studien* XI/2. (September 2017), 223–265., ide: 244–245.

69 Az Eszterháznál játszott *Il marchese villano* szinte teljesen bizonyosan Galuppi, nem pedig Paisiello műve volt. Vö. Malina: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévadok kronológiája*, 59–61.

70 Az operát Bécsben *Piu briconi piu fortuna* címmel adták elő; mivel a tavasz folyamán Guglielmi *La sposa fedele* című darabját is bemutatták, a címváltoztatás nyilvánvalóan a félreértéseknek óhajtott elejét venni.

71 Landon: *Haydn at Eszterháza*, 403.; Malina: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévadok kronológiája*, 53.

72 A teljesség kedvéért: 1777 előtt Eszterháznál rendezett balett-előadásokról sincs információnk (bár egy nemrégiben napvilágra került levéltári dokumentum (EPA, Haushofmeister Amt Rechnung [HM] 1762 Pro Mayo N 16) szerint Miklós herceg 1762-es kismartoni beiktatásakor két baletet is előadtak). Azt a Carl Ferdinand Pohltól származó s azóta számtalan publikációban tényként kezelt feltételezést, mely szerint 1772 nyarán a bécsi francia követ, Louis de Rohan-Guémené eszterházi látogatása során Jean-Georges Noverre bécsi balett-társulata és annak csodálattal övezett gyermekszárja, Marguerite Delphin fellépett volna Eszterháznál, Czibula Katalin néhány éve kétségbevonhatatlanul megcáfolta. Vö. Carl Ferdinand Pohl: *Joseph Haydn* 1–3. (Bd. 3. unter Benutzung d. von C. F. Pohl hinterlassenen Materialien weitergeführt v. Hugo Botstiber), Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1875–1927, 2. k., 51–52.; ill. Czibula Katalin: „Barokk, reprezentáció – és egy tévedés. Bessenyei György Eszterházi vigasságok című költeményének hátteréhez”. In: *Esterházy Pál, egy műkedvelő mecénás. Egy 17. századi arisztokrata-életpálya a politika és a művészet határvidékén*. Szerk. Ács Pál. Budapest: reciti, 2015, 513–530.



3. kép. A Pietro Travaglia díszlettervező által 1788. március 4-i dátummal benyújtott számla, a fejcímben a „Balet. Don Juan”, lejjebb pedig egy pantomim említésével (EPA, BC 1788, N 305)

Ez alatt az idő alatt a balett csupán opera- (esetleg színházi) előadások betétszáma-ként játszott szerepet. Ilyen balettbetétek színesítették Haydn *La fedeltà premiata* című operáját (1781, 12 gyermektáncossal),⁷³ Anfossi *Il curioso indiscretóját* (1782, bár ebben csak diegetikus, tehát a színpadi cselekmény részét képező báltermi tánc, nem pedig szűkebb értelemben vett, koreografált balett szerepel),⁷⁴ és talán a leglátványosabb formában Traetta reformtragédiáját, az *Ifigenia in Tauridét* (1786, öt férfi és három nő által bemutatott török tánc);⁷⁵ továbbá esetleg más operákat is.

Az 1788-as évad indulása a balett mint önálló műfaj lendületes megújulását hozta magával Eszterházán. Az 1786-os évad kezdete óta két szintársulat váltogatta egymást: Johann Mayeré és Johann Lasseré. Mindkettőben volt egy-egy képzett táncosokból álló csapat, és balettprodukciók létrehozásában is gyakorlatuk volt.⁷⁶ A lehetőség tehát végre adva volt. Az első balettelőadást, amelynek a címét nem

73 Vö. Országos Széchényi Könyvtár (OSZK), Acta Musicalia (AM) N 4054 (eredeti jelzet az Esterházy-levéltárban: BC 1786 N 94).

74 EPA, BC 1782 N 207: „In dieser Opera ist im Anfang ein Contradance von 8 oder auch 16 Persohn...”.

75 EPA, BC 1786 N 130.

76 Horányi Mátyás: *Eszterházi vígasságok*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959, 134–137.

ismerjük, a Mayer-féle társulat mutatta be 1786 decemberében,⁷⁷ ők azonban ezt követően elutaztak Pozsonyba, ahol a következő évadot töltötték.⁷⁸ A helyükre lépő Lasser-társulat 1787 nyarán előadott ugyan balettprodukciókat,⁷⁹ ezek azonban hamarosan abbamaradtak. A hercegnek valószínűleg jobban tetszettek a Mayer-féle társulat balettelőadásai, mert amikor 1788 elején visszatértek Eszterházára, a műfaj, mint már láttuk, új lendületet kapott. Ezenfelül a pillanat különösen alkalmas volt arra, hogy felidézzék Gluck egyik legemlékezetesebb bécsi sikerét, amely egyzersmind a korszakos jelentőségű Gluck–Angiolini–Calzabigi–Durazzo-együttműködés kezdetét is jelentette. Gluck az előző év november 15-én, három nappal az eszterházi operaszezon lezárulása előtt hunyt el Bécsben.⁸⁰ Más szóval az első alkalom arra, hogy egy produkcióval tiszteljenek Gluck emléke előtt, csak a következő évad elején kínálkozott. Nehéz elképzelni, hogy a *Don Juan* bemutatásának időzítése merő véletlen volt.

Durazzo, Gluck, Angiolini és Calzabigi 1761-es balettjének eszterházi színpadra állítása összecseng egy másik emblematikus produkciójuk, az 1762-es *Orfeo, ed Euridice* 1776-os felidézésével. De összecseng a bécsi balettprodukciók kottájának negyedszázaddal korábbi lemásoltatásával is: bár azok között nem szerepel a *Don Juan* (hanem csak egy másik Gluck–Angiolini-balett és – valószínűleg – az *Orfeo*), kézenfekvő, hogy ezúttal is ugyanaz a fajta „emlékezetpolitika” érhető tetten.

A *Don Juan* bemutatóját követően, egy újabb átmeneti szünet után a balettprodukciók rendszeressé váltak: ez a sorozat a decemberi Miklós-napon rendezett előadással vette kezdetét. Attól fogva alig múlt el hónap a Mayer-társulat valamelyik új produkciója nélkül; szinte az az érzésünk, hogy a herceg az elveszett éveket próbálta bepótolni.⁸¹ Mindez arra vall, hogy a hercegnek az az 1776-os elhatározása, hogy az operaévadok sorozatát Gluck *Orfeo*jának bemutatójával bocsátja útjára, tudatos, a darab jelentőségét szem előtt tartó döntés volt⁸² – amint húsz évvel később a *Don Juan* bemutatása is.

Ugyanez a repertoárpolitika a *Don Juan* után is folytatódott, mégpedig Ferdinando Bertoni *Orfeo, ed Euridice* című operájának, az 1762-es Calzabigi-librettó új-

77 EPA, BC 1786 N 130.

78 Horányi: *Eszterházi vigasságok*, 137.

79 EPA, BC 1787 N 233 és 244. Áprilisban csupán próbákról van adat.

80 Vö. Malina: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévadok kronológiája*, 199., bár a prózai színházi előadások a gothai *Kalender auf das Jahr 1788* tudósítása szerint még december elejéig folytatódtak; idézi Horányi: *Eszterházi vigasságok*, 138.

81 Ld. a következő Stabenen-Ausweiseket: EPA, BC 1788 N 397, BC 1789 N 435, N 444, N 459, N 505 N 521, N 526, BC 1790 N 535, N 543, N 577, N 597.

82 Itt jegyzem meg, hogy Miklós herceg minden bizonnyal jelen volt Gluck *Orfeo*jának 1762. október 5-i bécsi premierjén, a következő napon ugyanis bécsi keltezéssel írt alá egy dokumentumot (Országos Levéltár [OL], P 132 d. 2 f) N 28). Ezt megelőzően utoljára október 1-jén Süttörön szignált egy okmányt (OL, P 150 d. 166 cs. 1 N 46), vagyis bőséges ideje volt arra, hogy a két időpont között Bécsbe utazzon. Sőt, azt sem zárja ki semmi, hogy a herceg a *Don Juan* egy évvel korábbi, 1761. október 17-i ősbemutatóján vagy akár a Traetta-féle *Ifigenia in Tauride* 1763. október 4-i bemutatóján is ott volt. A részletekbe itt nincs mód belebocsátkozni; viszont nem érdektelen megjegyezni, hogy miután Haydn 1761 őszén az egész hercegi udvartartással együtt Bécsben tartózkodott, ő is jó eséllyel jelen lehetett a *Don Juan* bemutatóján.

bóli megzenésítésének bemutatásával.⁸³ Ismeretes, hogy a darab sok tekintetben Gluck operájából indul ki (még a bemutatóik címszereplője, Gaetano Guadagni is azonos volt), és ez be is árnyékolta a két zeneszerző kapcsolatát – annak ellenére, hogy Bertoni művét Velencében mutatták be, és bécsi előadásának későbből sincs nyoma. A két *Orfeo* sajátos viszonya magyarázza azt is, hogy miért tüntettem fel a 3. táblázatban ezt az operát is a 60-as években komponált művek mellett.

Itt újabb kapcsolódási ponthoz érkezünk. Az alt kasztrált énekes, Guadagni – akire fiatal korában nagy hatást gyakorolt a nagy angol színész és színházi reformer, David Garrick –, az eredeti *Orfeo* megalkotásának inspiráló és céltudatos résztvevője,⁸⁴ összekötőkapocs az eszterházi retrospektív repertoár három meghatározó darabja, a két *Orfeo* és Traetta *Ifigenia e Tauridéja* között (jóllehet 1776-tól eltérően 1786-ban és 1788-ban Eszterháznál már nem szerződtek kasztrált énekest Guadagni egykori szerepeinek eléneklésére; ehelyett szólamait, egy oktávval mélyebbre transzponálva, tenoristákra bízta).⁸⁵

Bertoni *Orfeójával* visszatérünk a 3. táblázat gerincét alkotó operákhoz. Ha eltekintünk a táblázat utolsó sorától, amely nyilvánvalóan kései kakukktojás, továbbá Bertoni *Orfeójától*, amely viszont későbbi keletkezése ellenére szervesen kapcsolódik a 60-as évekhez, akkor világos és egyszerű rend áll előttünk: az eszterházi operaprogram – az évek előrehaladtával egyre nagyobb időbeli távolságból – rendszeresen visszanyúlt az 1761 és 1769 közötti emlékezetes bécsi produkciókhoz (az átvett operák eredeti bemutatója 1760 és 1765 közé esett).

Szemünk előtt tehát tudatos és komplex „emlékezetpolitika” bontakozik ki. A közhelyes vélekedéssel szemben arra a kézenfekvő felismerésre jutunk, hogy a repertoárban megjelenő jóval korábbi operák nem valamifajta múlt felé forduló izlésnek, hanem annak a jelei, hogy a herceg és környezete tisztában volt a szóban forgó művek jelentőségével.

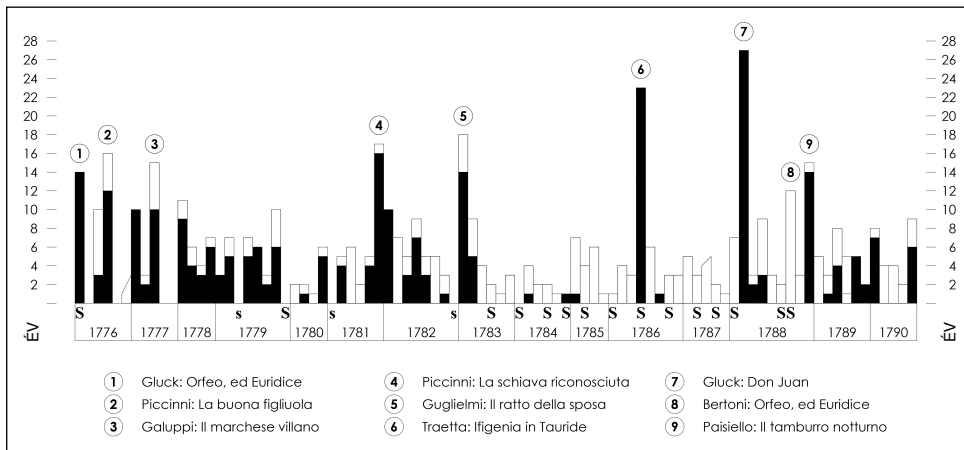
Az 1. diagram (a 174. oldalon) az eszterházi operavadok bemutatóinak „megkésetttségét” szemlélteti. Az egyes oszlopok az új operaprodukcióknak felelnek meg; a felújításokat és a revideált verziókat (Haydn) bemutatóit nem tüntettem fel. Az oszlopok teljes magassága megfelel az ősbemutató (illetve Grétry *Zemira ed Azorjának* esetében az olasz nyelvű változat bemutatója) óta eltelt évek számának, az oszlopok feketére színezett része pedig a bécsi bemutatóhoz viszonyított késést mutatja. A ferde végű oszlopok bizonytalan évszámra utalnak. Az S, illetve s betű opera seriát, illetve opera semiseriát jelöl.

Ehhez a listához voltaképpen hozzávehetnénk – figyelmen kívül hagyva korábbi 12 éves kritériumunkat, ám mégsem indokolatlanul – Florian Leopold Gassmann *Lamore artigiano* című opera buffájának 1790-es felújítását. Ez a kései produkció nem

83 Malina: *The Eszterháza libretti*, 260.

84 Daniel Heartz: „From Garrick to Gluck. The Reform of Theatre and Opera in the Mid-Eighteenth Century”, *Proceedings of the Royal Musical Association*, 94th Session (1967–68), 111–127.

85 Szigorúan véve ezt csak Traetta operájáról tudjuk elmondani. Bertoni *Orfeójának* 1788-as szereposztását nem ismerjük – mindenestre ekkor nem volt kasztrált énekes a társulatban, és az *Ifigenia Orestéja*, Prospero Bragheti, az eszterházi operajátszás kései szakaszának vezető tenoristája továbbra is rendelkezésre állt.



1. diagram

számított premiernek Eszterházán, mert ott már 1777-ben bemutatták;⁸⁶ bécsi ősbemutatója pedig 1767-ben volt.⁸⁷ Itt tehát a „Bécs iránti nosztalgia” helyett „önnosztalgia” látunk példát; egyébként ez a megkésett előadás pontosan követi a korábbiak logikáját. (Ennek a felújításnak a sajátos körülményeiről alább még részletesebben is szó lesz.)

A két Orfeo, avagy a három részperiódus

Azt a tényt, hogy Eszterházán a műsorpolitika többször is változott, illetve hogy az operaévadok időszaka három jól azonosítható részperiódusra osztható, David Wyn Jones és Mary Hunter is hangsúlyozta.⁸⁸ Hunter felhívja a figyelmet a második periódusban az opera seria hirtelen felbukkanására és rendszeres jelenlétére is. Ezt a függetlenedés, a Bécestől való távolodás jeleként értelmezi, attól a Bécestől, „amely nem osztotta az opera seria iránti növekvő érdeklődést”.⁸⁹ Ez az érdeklődés ott azután csak 1792-től, II. Lipót idejében érvényesült ismét;⁹⁰ ezen a téren Eszterháza csaknem egy évtizeddel Bécs előtt járt.

Mindazonáltal Hunter Miklós herceg vígopera iránti elfogultságának közkeletű tézisének is visszhangozza: „...the prince ... seems to have preferred *opera buffa* to *opera seria*”.⁹¹ Ez az állítás azonban szöges ellentétben áll a második periódus

86 Malina: *The Eszterháza libretti*, 351.

87 Joshua Cosman: A *Grove2* online verziójának „Amore artigiano, L” címszava: <https://www.oxford-musiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000900119?rskwy=mT1MIU&result=1>. Hozzáférés: 2020. március 29.

88 Wyn Jones: *The Life of Haydn*, 82–99.; Hunter: *Eszterháza*.

89 „which [...] did not share the surge of interest in *opera seria*”. Hunter: *Eszterháza*.

90 Ez tulajdonképpen csak a Burgtheaterre, a két udvari színház „hivatalosabbikára” igaz. Mint már utaltam rá, a Kärntnertheaterben a 80-as évek közepétől, ha korlátozott számban is, bemutattak opera seriákat.

91 Hunter: *Eszterháza*. James Webster óvatosabban fogalmaz: „A legfrissebb repertoár középpontjában az *opera buffa* állt”. Ld. Webster–Feder: *Haydn élete és művei*, 25.

műsorpolitikájával. Pedig kézenfekvő a magyarázat: ahelyett hogy valamiféle operaséria-ellenességet tulajdonítanánk a hercegnek, elég arra utalnunk, hogy az operaséria (csaknem) teljes hiánya a kezdeti években egyszerűen a helyzet logikus következménye: 1771 és 1792 között a Burgtheater repertoárjából úgyszólván teljesen hiányoztak, és a Kärntnertheaterében is csak kis számban jelentek meg operaseriák, Eszterháza pedig ezekben a korai években nagyrészt a bécsi repertoárt követte. Ez azt is jelenti, hogy az 1783-as nyitás a dramma per musica felé – ha tesszük: a „lázadás” a műfaj bécsi mellőzése ellen – az önálló arculat kialakításának szándékáról tanúskodik.

De fordítsuk figyelmünket magukra a részperiódusokra. Az első „előírással” komoly opera, amely (Gluck „azione teatraléja” és Haydn különböző, határesetként jellemezhető művei után) 1783 tavaszán feltűnt az eszterházi színpadon, Sarti dramma per musicája, a *Giulio Sabino* volt.⁹² Ezért kézenfekvőnek látszik, hogy 1783-at tekintsük a „szakítás”, illetve a második részperiódus kezdő évének. Utolsó évének pedig, Mary Huntert követve, 1788-at, az utolsó komoly operák bemutatásának évét. Az 1. diagram segíti az olvasót a vizsgált 15 év periodizálásának, illetve a tendenciák és preferenciák változásainak áttekintésében.⁹³

Az első részperiódusban, 1776-tól 1782-ig bezárólag a premierek 65%-a volt Bécsben bemutatott darabok átvétele; az eredeti címek többsége – Haydn öt és Dittersdorf négy operája – helyi vagy a helyhez kötődő zeneszerző műve volt.⁹⁴ A második periódusban csupán egyetlen Haydn-bemutatót tartottak, az *Armidaét*.

A második részperiódus legfontosabb újdonsága abban állt, hogy 1783 és 1788 között a Bécsset megelőző bemutatók száma alig volt kisebb a bécsi repertoárból átvett produkciókéénál. A legnagyobb csoportot (15 cím, 42%) azonban azok az operák alkották ebben az időszakban, amelyeket – amennyire meg tudtam állapítani – Bécsben egyáltalán nem adtak elő, legalábbis 1793 előtt nem. A Bécsből átvett darabok aránya csupán 31% volt. Ebbe a csoportba tartozott a második részperiódusban színre vitt 13 operaséria⁹⁵ többsége.⁹⁶ Eszterházán a bemutatók általában egy-hét évvel (sőt, az esetek többségében egy-négy évvel) követték az ősbemuta-

92 Malina: *The Eszterháza libretti*, 256.

93 Az eredeti és a bécsi bemutatók évszámait a következő publikációk alapján közlöm: Sartori: *Catalogo*, a Corago website. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900. A librettokról: <http://corago.unibo.it/libretti>, Landon 1778, *Grove2 online*, Zechmeister: *Die Wiener Theater* és Otto Michtner: *Das alte Burgtheater als Opernbühne von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II. (1792)*. Wien: Hermann Böhlau Nachf., 1970 (*Theatergeschichte Österreichs*, 3/1).

94 Malina: *The Eszterháza libretti*, 249–255. Dittersdorf operái egy látványos, de átmeneti diadalmenet után, amely 1777 szeptember végétől 1778 április végéig tartott, hamarosan teljesen eltűntek a repertoárból. Az említett időszakban tartott 28 operaelőadás közül mindössze kettőnek volt más zeneszerzője. A fennmaradó 26 estén az ő négy vígoperáját variálták újra meg újra. Ld. Malina: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévodok kronológiája*, 179–180.

95 Malina: *The Eszterháza libretti*, 256–260.

96 A Bécs és Eszterháza között kibontakozó versengés jellemző mellékterméke volt Cimarosa *L'italiana in Londra* című vígoperájának minden bizonnyal egymástól független műsorra tűzése. A premierék ugyanis két egymást követő napon zajlottak, Eszterházán 1783. május 4-én, Bécsben pedig május 5-én. Vö. Malina: *The Eszterháza libretti*, 256. és Michtner: *Das alte Burgtheater als Opernbühne*, 473.

tót; ha a bécsi produkció volt előbb, akkor az jellemzően legfeljebb egy évvel előzte meg az eszterházit.

A Haydn által Eszterháza számára komponált utolsó új opera, az *Armida* (bemutató: 1784) és a megsemmisült és ezért újrakomponált *La vera costanza* (1785) előadásai erre a periódusra estek. 1783-tól 1786-ig minden egyes évben legalább két Haydn-opera szerepelt a programban, sőt, 1784-ben kivételesen három: a *La fedeltà premiata*, az *Orlando paladino* és az *Armida*. 1787-től közülük már csak az *Armida* maradt műsoron, noha a megelőző két évben az új *La vera costanza* nem kevesebb mint 21 alkalommal került színre. Végeredményben Haydn operái 1788-ig jelen voltak a repertoárban.⁹⁷

A második részperiódus eltérő típusú repertoárjának kialakítása olyan döntéseket igényelt, amelyekhez az európai operaszínházak naprakészebb és átfogóbb ismeretére volt szükség, mint amit addig az első hét évad Bécs-központú repertoárja megkövetelt. Az érdekes kérdés az, hogy ki hozhatta meg akkoriban ezeket a döntéseket. Nehéz egyetérteni Jones sommás ítéletével, amely szerint „[Haydn-nak] korlátozott ismeretei voltak a szélesebb repertoárról”;⁹⁸ az azonban igaz, hogy míg a herceg és Haydn minden időben jelen volt és részt vehetett a döntési folyamatban, a műsorösszeállítás jellegében bekövetkező hirtelen változás arra utal, hogy 1780 vége és 1783 eleje között valaki más is befolyásos pozícióba kerülhetett (ld. az 1. diagramot). Ez természetesen csak feltevés, ha mégoly kézenfekvő is. De ha a feltételezés igaz is, az illető kilétét megfelelő korabeli források hiányában nem tudjuk biztosan meghatározni. Nunziato Porta, az 1781 nyarán szerződötött operaigazgató ígéretes jelölt lehet, tekintettel sokirányú gyakorlatára, kiterjedt kapcsolatrendszerére és az operakéziratok külföldről történő beszerzésében játszott szerepére.⁹⁹ David Wyn Jones adottnak veszi, hogy Porta befolyása meghatározó volt: „Nunziato Porta [...] viselte az operaigazgatói címet 1781 és 1790 között, és erős irányító hatást gyakorolt a repertoárra, miután maga is gyakorlott, bár nem különösebben tehetséges librettista volt, aki előzőleg Prágában dolgozott”.¹⁰⁰ (Tanulmányom második részében felvetem majd annak a lehetőségét, hogy inkább egy másik befolyásos szakember gyakorolhatott hatást a műsorösszeállítás stratégiájára.)

E ponton önként adódik néhány kérdés. Az a tény, hogy Haydn 1783-ban – legalábbis Eszterháza számára – felhagyott az operakomponálással, vajon a zene-

97 Malina: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévodok kronológiája*, 188–201.

98 „[Haydn’s] knowledge of the wider repertory was a limited one”. Wyn Jones: *The life of Haydn*, 85. Haydn átfogó zenei érdeklődése alaposan dokumentálva van: húszévesen már sikeres színházi komponista volt (még ha nem is a legemelkedettebb műfajban, de mégiscsak Bécs második színházában); ráadásul ifjúkorában éveken át a Burgtheatertől néhány lépésnyire, a Michaelerhausban lakott.

99 Webster–Feder: *Haydn élete és művei*, 25.: „egyes operákra ügynökök útján tettek szert (ilyen ügynök volt például Nunziato Porta, az *Orlando paladino* szövegírója)”.

100 „Nunziato Porta [...] held the title of Opera Director between 1781 and 1790 and exerted a strong guiding influence on the repertory since he was also an experienced, if not particularly gifted librettist who had recently worked in Prague”. Wyn Jones: *The life of Haydn*, 85.

szervő ellenállásának vagy az operái iránt megnyilvánuló igény hanyatlásának lehetett-e a következménye? Esetleg pusztán véletlen volt e fejleménynek és az operastratégia megváltozásának hozzátvetőleges egyidejűsége? Ha nem az volt, hogyan és milyen irányban befolyásolta egymást a két esemény? Megkockáztathatjuk persze azt a hipotézist, hogy Paisiello és Cimarosa műveinek növekvő jelenléte az eszterházi színpadon (1768 végétől fogva e két zeneszerző darabjai tették ki a bemutatók abszolút többségét)¹⁰¹ egyszerűen fölöslegessé tette Haydn-t, legalább is operaszerzői minőségében. A jövőbeli kutatás remélhetőleg választ tud majd adni ezekre az izgalmas kérdésekre.

Mint korábban már említettem, az 1788-as év további változásokat hozott. A balett mellett egy másik, rokon műfaj, a pantomim is újra virágzásnak indult; a pantomimokat nyilvánvalóan ugyancsak a Mayer-társulat adta elő. Ezen kívül a herceg új „hagyományt” teremtett ebben az esztendőben: a szokottnál néhány nappal korábban tért vissza Bécsből, és egy háromnapos bál megrendezésével zárta le a farsangi szezon.¹⁰² Úgy látszik tehát, hogy a korosodó Esterházy Miklós érdeklődésének súlypontja a könnyebb szórakozások irányába tolódott el. Mindez vegyes, átmeneti jelleget kölcsönzött az 1788-as évnek, a nagyobb késéssel megvalósult produkciók fentebb tárgyalt nagy hányadával, valamint – annak ellenére, hogy továbbra is maradtak a programban „önálló” produkciók – az egy évnél régebbi bécsi produkciók (mintegy ötéves kihagyás után) újrainduló műsorra tűzésével, amint az az 1. diagramból kiderül. Ezt az évet mégis a második (középső) részperiódushoz sorolhatjuk, tekintettel az új operaséria-bemutatókra, illetve az *Armida* műsoron tartására.¹⁰³

A harmadik részperiódust alkotó utolsó két évet a bemutatóknak újra a többségét, 55%-át alkotó bécsi átvétel mellett a Haydn-operák előadásainak és a komoly operák bemutatóinak megszakadása jellemzi, miközben 1789-ben még játszottak két kifutó opera seriát. Ez a részperiódus nemcsak jóval rövidebb, de jóval vegyesebb karakterű is volt a korábbiaknál: megint előfordultak tetemes késések Bécshez képest, jöllehet a bemutatott daraboknak csaknem a fele nem onnan származott. Ami a repertoárt illeti, a Haydn-operák eltűnése és az opera seria fokozatos elsorvasztása mellett a legfeltűnőbb vonás a jelentős nemzetközi sikert arató vagy valamilyen más okból különösen fontos vagy érdekes operák nagy száma. Cimarosa *Il pittore pariginóját* csaknem három évtizedig játszották megszakítás nélkül Európában; Paisiello *Il barbiere di Sivigliájá* vagy két évtizeden át számított az opera bufának, az ugyancsak általa írt, briliáns *L'amor contrastato* népszerűsége pedig vetekeedett amazéval; Cimarosa apró gyöngyszeme, a *L'impresario in angustie* ugyancsak

101 Malina: *The Eszterháza libretti*, 258–261.

102 Vö. Malina: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévadok kronológiája*, 148–149. Ugyanez történt a következő évben (ld. EPA, BC 1789 Bau-Journal N 72 és 73), az utolsó, 1790-es évben azonban a háromnapos bál (talán egészségügyi problémák miatt?) elmaradt.

103 1779-től kezdve az összes Haydn-opera a komoly vagy a félig komoly kategóriába tartozott. Érdekes, hogy éppen az egyetlen „tisztá” opera seria, a „dramma eroico” megjelölést viselő *Armida* volt az, amely 1786 után is megmaradt a műsorrendben.

több évtizedes karriert, továbbá két, Goethe szövegére adaptált német verziót mondhatott magáénak (melyeknek egyike kombinálta egymással a *L'impresariónak* és Mozart *Der Schauspieldirektorának* zeneszámaint);¹⁰⁴ végül pedig a *L'amore artigiano*, amellyel a 60-as és 70-es években Gassmann meghódította Európát, és amely olyan népszerűnek bizonyult Eszterházán is, hogy – Sarti *Le gelosie villane* című művéhez hasonlóan – mindhárom előadási helyszínen, tehát az első, majd annak leégése után a második operaház mellett a köztes időben ideiglenes operaszínpadként szolgáló marionettszínházban is játszották.¹⁰⁵

A jelen fejezetben elmondottakat úgy is összefoglalhatjuk, hogy ha egy bécsi operabarát az 1776 és 1782 közötti hét évben olasz operaelőadásokra volt kíváncsi, akkor legjobban tette, ha (az összesen egy-másfél tucatnyi bécsi produkció helyett vagy mellett) időnként a közeli Eszterházára utazott, ott ugyanis ebben az időszakban 43 operát adtak elő; ha pedig az 1783 és 1789 közötti hét évben opera seriára vágyott, akkor megint csak Eszterháza jelenthette a kézenfekvő megoldást: ott ugyanis ebben az időszakban 13 komoly operát mutattak be az egy-két bécsivel szemben. Az eszterházi operaüzem jelentőségére és önálló, emancipált karakterére ezek a tények világítanak rá a legegyszerűbben. *(Folytatjuk)*

104 Gordana Lazarevich: „Impresario in angustie, L” címszó. In: *The New Grove Dictionary of Opera*, 2., 790.

105 Vö. Malina: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaelőadások kronológiája*, 178., 182–185., 191., 203–204.

ABSTRACT

JÁNOS MALINA

FOLLOWING VIENNA – FREELY?

The Twists and Turns of the Viennese Operatic Scene and the Programme Policy of Prince Nicolaus Esterházy ‘The Magnificent’ after 1776

The study seeks to deepen the generally accepted but rather superficial picture of the relationship between the Burgtheater and the regular opera seasons organised at Eszterháza between 1776 and 1790. It demonstrates that although the proportion in the Eszterháza repertory of those operas which had already been produced in Vienna was high (almost 50%), Eszterháza did have a very distinct profile and, what is more, it served as a ‘haven’ for Italian operas between 1776 and 1782 while they were strongly suppressed in Vienna, and for opera seria between 1783 and 1789 when it was almost completely neglected there. To some extent, Eszterháza’s repertory functioned as a practical ‘completion’ of the one in Vienna if one considers the frequent Eszterháza visits of the members of the Austrian and Hungarian high aristocracy and of the foreign diplomats working in Vienna.

The paper also disproves some urban legends like the one according to which the Eszterháza repertory reveals the provinciality and the amateurish and retrograde taste of Prince Nicolaus Esterházy ‘The Magnificent’ and that he had a penchant for opera buffa.

From time to time, special retrospective productions conjured up the most important and memorable ‘reform’ works premiered in Vienna in the early 1760s, involving the names of Gluck, Traetta, Angiolini, Calzabigi, Guadagni and Count Durazzo. One of the influential reform works revived at Eszterháza in 1788 was Gluck and Angiolini’s ballet *Don Juan*. The prince may well have been present at some of these performances, and as the personal relationship between Prince Esterházy and Count Durazzo must have been considerably closer and more continuous than had previously been thought, the latter had every opportunity to influence both the general shape of the opera programme and, more specifically, Nicolaus’s choices for reviving earlier operas. This kind of retrospection, the preservation or presentation of past events was a general tendency in aristocratic circles. What is important, however, is to distinguish between retrospection and retrograde taste.

Finally, the study examines the peculiarities of the last three Eszterháza seasons and evinces that the well-known speculation about a 1790 Eszterháza production of Mozart’s *Figaro* is certainly false.

János Malina (b. 1948) studied mathematics and musicology. He has been active as an editor, journalist, recorder player and music critic. He has been the president of the Hungarian Haydn Society since 1996 and he was the artistic director of the ‘Haydn at Eszterháza’ festival between 1998 and 2009. Since 2009 he has been conducting research into various aspects of the operatic and musical life of the princely Esterházy court in Haydn’s time. Most of his ca. 15 pertinent studies have been published in renowned international periodicals and collections of papers.



Bartók Béla összes kórusműve

Urtext kiadásban,
három kötetben

Gyermek- és nőikarok (Z. 20035)

Férfikarok (Z. 20036)

Vegyescarok (Z. 20037)

Közreadta: SZABÓ Miklós

A közreadó munkatársai: SOMFAI László, KERÉKFY Márton, PINTÉR Csilla Mária

A kötetek Bartók Béla zeneműveinek kritikai összkiadása alapján készültek

- előszóval
- az eredeti nyelvű és a szerző által jóváhagyott idegen nyelvű énekszövegekkel
- az eredeti énekszövegek szó szerinti magyar fordításával
- részletes közreadói megjegyzésekkel

A három kötet
vászonkötéses kivitelben,
díszdobozban is kapható (Z. 20076)

Keresse a zeneműboltokban
és a **www.emb.hu** honlapon!



EDITIO MUSICA BUDAPEST ZENEMŰKIADÓ KFT.

Bartók Béla

Mikrokosmos

Urtext kiadás

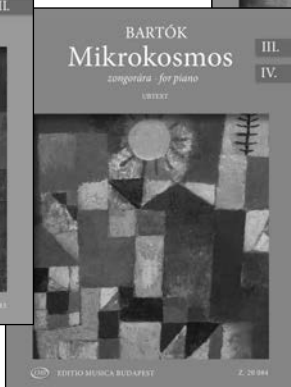
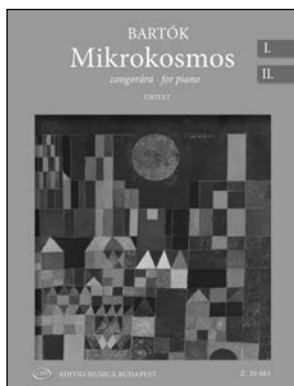
I–II. kötet (Z. 20083)

III–IV. kötet (Z. 20084)

V–VI. kötet (Z. 20085)

Közreadta:

NAKAHARA Yusuke



A kötetek Bartók Béla zeneműveinek kritikai összkiadása alapján készültek

- előszóval
- néhány darab korai változatával
- Bartók egyik hangfelvételének lejegyzésével
- részletes közreadói megjegyzésekkel

Keresse a zeneműboltokban és a **www.emb.hu** honlapon!

EDITIO MUSICA BUDAPEST ZENEMŰKIADÓ KFT.