

„HAYDN, AZ OPERAKARMESTER”

Mai előadásom címe egyben egy nagyobb munka címül is szolgál, amelynek megjelenése az 1960. évre van tervbe véve. A most következőkben tehát mintegy előzetes beszámolót hallanak ennek a másfél év munkáját jelentő könyvnek a módszeréről és eredményeiről. A munka különben magamnak és kiváló tanítványomnak, Somfai Lászlónak, az Országos Széchényi Könyvtár dolgozójának közös munkája. Ez a beszámoló felöleli mindkettőnk munkájának az eredményeit és problémáit.

A munkánk kiindulásának választott zenei anyag az Országos Széchényi Könyvtárban őrzött *Esterházy-Archívum operagyűjteményének* az a része, amely Haydn operakarmesteri működése alatt (1776—1790) került összegyűjtésre, előkészítésre és előadásra. Kezdetben arra gondoltunk, hogy puszta *leíró katalógust* készítünk erről a felettébb érdekes operai anyagról; mindjárt a munka érdemleges megkezdése után kiderült azonban, hogy az operaanyag feldolgozásával kapcsolatban sokkal többre; többfelé elágazó zenetörténeti munkát kell majd elvégeznünk. Kitűnt ugyanis, hogy az anyag tele van Haydn előkészítő munkájának lépten-nyomon szembetűnő jellegzetes nyomaival, úgyhogy a szólamok és a partitúrák *többféle történeti réteget* képviselnek: a rendszerint külföldről vagy Bécsből vásárolt *eredeti olasz alapszöveg* rétegét és az eszterházi bemutató, vagy pedig a későbbi felújítások Haydn kezenyomát viselő különböző rétegeit. Munkánk megkezdésekor mindezek a legteljesebb összevisszaságban keveredtek az anyagban, kb. abban az állapotban, mint ahogy 1790-ben, Fényes Miklós halálakor, az operatársulat hirtelen feloszlása alkalmával valamelyik raktárba kerültek. Ahhoz, hogy a rétegek szétválasztásában tisztán lássunk, először, amennyire csak lehetett, *rekonstruálnunk kellett az Eszterházi lefolyt operabemutatók és felújítások történetét*, amihez a magyar nyelvű irodalomban ugyan már találtunk némi segítséget (ZOLNAI KLÁRA, HORÁNYI MÁTYÁS és HÁRICH JÁNOS műveiben), a zenei vonatkozású munka javarészt azonban teljesen magunknak kellett elvégeznünk. Az operaelőadások történetének rekonstruálásában fő forrásaink a következők voltak: az eszterházi

előadások céljára speciálisan nyomtatott librettók;¹ nyomdászamlák a szövegkönyvek előállításáról; díszlet- és kosztümtervek a szereplők megnevezésével, statisztéria-kimutatások az előadások és próbák napjának megnevezésével, végül kopiaturaszamlák az opera céljára szükséges partitúrák és szolamok eszterházi másoltatásáról. Ezeknek a levéltári eredetű dokumentumoknak nagy részét az egykori Esterházy-levéltár „Acta Musicalia” című okmánycsoportja foglalja magában, ennek alapos átvizsgálása előfeltétele volt munkánk eredményes elvégzésének. Hozzátehetjük, hogy e téren számottevő segítséget jelentett dr. Valkó Arisztid évek óta nagy odaadással végzett Haydn-dokumentációs munkája.

Talán nem lesz érdektelen, ha felemlítjük, hogyan alakult, POHL alapvető könyvének megjelenése óta a Haydn vezetése alatt előadott olasz operák kimutatásának a kutatása és regisztrálása. Pohl annak idején minössze 36 ilyen operát tudott megnevezni (nyilván a rendelkezésére álló szövegkönyvek alapján). HÁRICH JÁNOS kéziratos katalógusa (az Esterházy-szöveggyűjtemény anyagáról) már 51 idevágó opera előadásáról tudósít. — HORÁNYI MÁTYÁS 1957-ben megjelent tanulmánya már 58 *eszterházi operalibrettót regisztrál* Haydn működésének idejéből. A legújabban megjelent idevágó munkák, HORÁNYI MÁTYÁS és HÁRICH JÁNOS 1959-ben megjelent monográfiái már 71 *idevágó operaelőadást* említenek. A saját magunk másfél éves munkája eredményeképpen ma már 92 *bemutató*, illetőleg Haydn vezetése alatt történt felújítás pontos dátumát ismerjük az 1776—1790 között eltelt másfél évtizedből. Ezenkívül 10 olyan operát tudunk kimutatni, amelynek zenei anyagában *Haydn előkészítő munkájának* nyomai kimutathatók, amelyeknek előadatását Haydn tehát konkrétan tervezte. Ez utóbbiak sorában volt például Mozart *Figaro lakodalma* c. operája is, amelynek partitúráját és énekszólalmait 1789-ben vásárolták meg Bécsből. Travaglia kosztümterveket készített hozzá, majd 1790-ben a zenekari szolamok másoltatását is javarészből elvégezték; a bemutató megtörténtét Fényes Miklós közbejött halála akadályozta meg.

Az eszterházi operaélet méreteinek jellemzésére egyetlen év adatait kívánom most csak kiemelni: 1786-ban nyolc bemutatót, egy felújítást és nyolc továbbjátszott darabot tartottak műsoron és a 10-hónapos operaévad folyamán *összesen 125 operaelőadást tartottak*. Mindennek a terhe zenei szempontból Haydnra hárult; az óriási dokumentumanyagban semmi nyoma annak, hogy ennek az óriási zenei munkának az elvégzésében bárki is tartósan helyettesítette volna.

Mindezek ismeretében szinte hihetetlennek tűnik, hogy a Haydn-irodalom klasszikusai a mai napig ilyen tökéletesen elhanyagolták Haydn

¹ Ezeknek nagy jelentőségű sorozatát valamikor az *Esterházy-szövegkönyvgyűjtemény* foglalta magában, melynek anyaga azonban 1945-ben kevés kivétellel elpusztult; katalógusát HÁRICH összeállításából szerencsére ismerjük.

zenei működésének ezt a területét; POHL annak idején megelégedett néhány futtában közölt felületes adat közreadásával s az újabb nemzetközi irodalom (SCHNERICH, GEIRINGER, NOWAK, LARSEN) egytől-egyig megelégedett az ő idevágó adatainak reprodukálásával, anélkül, hogy bárki is magát az operagyűjtemény zenei anyagát vizsgálatra érdemesítette volna.

*

Vizsgáljuk meg most kissé közelebbről: milyen érdekes tanulságokat rejt magában ez a zenei anyag Haydn operakarmesteri munkájáról. Maguknak az előadásra kerülő operáknak a kiválasztása nem pusztán Haydn kénye-kedvétől függött; alkalmazkodnia kellett mindenekelőtt a herceg ízléséhez, amely úgy látszik minden más operai műfajjal szemben határozottan előnyben részesítette az *opera buffá*t. Ezenkívül csak azt tűzhetette műsorára, aminek a partitúráját kézírásos másolatban módja volt megszereznie, akár Bécsből, akár egyenesen Itáliából, akár máshonnan. A vételi nyugták egy része megmaradt a levéltárban és azt tanúsítja, hogy egy-egy opera megszerzésében sok múlt a véletlen is. Volt olyan eset, hogy egy feloszlott színtársulat anyagának bécsi árverésén szereztek be partitúrákat; másokat Bécsben vagy Velencében működő kopistaműhelyekből szereztek; ismét más esetben az Eszterházára szerződött olasz operanékesek hozhatták magukkal egyik vagy másik olasz opera partitúráját, amelyet aztán műsorra tűztek. Arról, hogy közvetlenül a komponistától vásárolták volna meg egy vagy több operájának partitúráját, mindössze egyetlen esetet tudunk: Dittersdorf 1776-ban levélben felajánlja egy sor operapartitúráját s ezeket valóban megszerezték az operagyűjtemény számára; egy részüket elő is adták, mások a gyűjteményben porosodtak.

Haydn kiválasztó munkája tehát voltaképpen a partitúra kézhezvételétől számítható; így nem kérhetünk tőle számon olyan műveket, (a kor számos híres alkotását), melyeknek partitúrája Eszterházában akkor nem állt rendelkezésére. Haydn szelekciója ott kezdődik, ahol a meglevő vagy megvásárolt partitúrák valamelyikét átnézés után félreteszi és lemond előadásáról. Ilyen is van a gyűjteményben vagy 20; elmondhatjuk róluk, hogy *igazi remekmű egyetlen sincs köztük*. — Amidőn aztán Haydn valóban elhatározza egy-egy opera előadását, *megkezdődik az előkészítő munka*, melynek első fázisa rendszerint rövidítésekben nyilvánul meg. Lépten-nyomon találkozzunk a zenei anyagban a teljes áriák elhagyására utaló „kann wegbleiben” megjegyzéssel.²

² Az ilyen megjegyzések megjelenési formája is fontos lehet a beavatkozások időrendje szempontjából; az első előkészítés során Haydn többnyire fekete ceruzát használ; a szólammásoltatás (a második fázis) idejéből eredő megjegyzések többségét tinnával írja, míg a legkésőbbi, a próbák időszakából származó megjegyzések legtöbbször pirosceruzás írással kerültek a zenei anyagba.

Más esetben az ária első oldalának áthúzásával, vagy a partitúra megfelelő részének leragasztásával és levarratásával dönt egy-egy szám elhagyásáról. Kivételesen pontosabban is feljegyzi beavatkozási szándékát, pl. „kann wegbleiben, oder abgekürzt”, máskor „statt dieses etwas lustiges im französischen Styl” (ez utóbbit 1777-ben jegyzi fel magának Dittersdorf La Moda c. olasz operájának partitúrájában; később aztán egyáltalában lemondott ennek az operának az előadásáról). Már ebben az első munkafázisban megkezdődik Haydn az egyes áriák részletes megvizsgálását és a terjedősnek tetszőket megrövidíti. Mindez azonban még csak a beavatkozások első szakaszát jelzi; a próbák megkezdésekor, a muzsika megszólaltatásakor újabb beavatkozások sorozata kezdődik.

Haydn ezután a partitúrát *szólammásolás céljára* kiadja az eszterházai kopisták vezetőjének, *Johann Schellingernek* (az ő munkájának jelentőségéről beszámolunk egy későbbi szakaszában még részletesen szólunk). Csak ritkán sikerült Eszterházára megszerezni az előadásra szánt operák szólamait, úgyhogy legtöbb esetben a szólamokat *Eszterházán másolták*. A munka eme fázisában kellett Haydnnak a hangszerelés fontos kérdéseiben döntenie; a maga szerény létszámú eszterházai zenekarára kellett alkalmaznia az eredetileg sokszor nagyobb együttest igénylő olasz operák hangszerelését. Haydn zenekarában nincs klarinétos, egy-két évtől eltekintve nincs trombitása és timpanistája és önálló fuvola-játékos sem mindig áll rendelkezésére. (A hiányzó szólamokat ilyenkor többnyire a muzsikusok valamelyike szokta átvenni, aki több hangszeren is játszott.)

(E tekintetben anyagunkban érdemes megfigyelni az itáliai és az eszterházai praxis jellegzetes különbségét. Amint az Eszterházára került itáliai eredetű előadási anyag bizonyítja, Olaszországban *oboista és fuvolajátékos rendszerint ugyanaz a muzsikus*; legtöbbször egyetlen szólamkönyvbe írták ki mindkettőnek a szólamát. Ezzel összhangban az akkori tipikus Cimarosa, Anfossi stb. hangszerelés rendszerint nem is használja őket egyszerre, hanem változtatva alkalmazza az oboákat és fuvolákat. Eszterházán viszont rendszerint nem az oboisták valamelyike, hanem hegedűs játszott a fuvolát is, amint erről a fennmaradt szólamok tanúskodnak.)

A dokumentumokból és bejegyzésekből megállapítható, hogy az énekes szólamok másoltatása rendszerint *néhány hónappal korábban* történt a zenekari szólamokénál; az énekeseknek ugyanis kívülről be kellett tanulniuk szerepüket, míg a zenekar néhány nap alatt produkcióképes volt. A két munkafázis időrendjére és viszonyára vonatkozóan tanulságos példa az alábbi: Cimarosa CHI DELL'ALTRUI SI VESTE című operáját adataink szerint 1786 májusában mutatták be Eszterházán. Az énekszólamok kiosztása azonban már 5—6 hónappal korábban, 1785 decemberében elkezdődött, amiről a partitúra borítólapján levő Haydn-feljegyzés tanúskodik: „ausgetheilt den 19 Iobris 785”.

Ugyancsak gondot okoz Haydnnak a rendelkezésre álló *énekesek kis létszáma*. Igen mozgalmas esztendőkből (pl. épp a fentemlített 1786. évben) Haydnnak összesen 5 férfi és 5 női énekessel kellett beérnie s minden egyes opera előadásában úgyszólván a teljes énekesgárdának részt kellett vennie. Az eredeti operákban szereplő kórus-szakaszokat csak akkor hagyhatja meg, ha az opera szólistái kosztümváltás nélkül maguk vállalhatják azok szólamait; külön kórusgyűttes Eszterházán *nem volt*. Arra is volt eset, hogy énekeshiány miatt egyes operákból *néha egész szerepet kellett kihagynia*. Ezt, úgy látszik, az operapartitúrákat Eszterházára juttató közvetítők is tudták, mert például Traetta FIGENIA IN TAURIDE c. operájának partitúráján a következő ajánló sorokat olvashatjuk: „Questa opera così accorciata si puol fare con una donna e tre omini, ed anche levando quello che è coperto, si puol fare con due donne e tre omini”. (DORI szerepét Eszterházán valóban teljesen ki is hagyták!)

*

A másoltatás technikáját illetően megemlíthetjük, hogy a munkát végző muzikusok többnyire *Haydn személyes felügyelete alatt*, valószínűleg a ma is meglévő MUZSIKAHÁZ valamelyik helyiségében (talán próbateremben) dolgoztak. Az operaanyagban munka közben történt és nyilván Haydntól származó korrigálások nyomát, a rövidítések eszközzésének azon melegeben való tisztázását, a hibák gyors kijavítását, Haydn kezével megkezdett s a következő oldalon már a másoló kezével folytatott szólamokat találunk. Közben, valahol a szomszédban, Haydn nyilván már az énekesek betanításával, korrepetálásával foglalkozik: a kevésbé sikerülő, nehezebb részeket esetleg kihúztatja a szólamokból. Ennek a pezsgő munkafolyamatnak ezernyi apró jele található a kottaanyagban; mindezeket munkánk megfelelő helyén pontosan regisztráltuk.

A szereposztás eldöntése úgy látszik Haydn hatáskörébe tartozott. Az elkészült énekszólamfüzetekre vagy ő maga írja rá a kijelölt énekes nevét, vagy hivatalos másolója: Schellinger. — Itt kell említenünk, hogy Haydn tömérdek zenei beavatkozásának egyik legfontosabb mozgató rugója kétségtelenül Luigia Polzellihez fűződő érzelmi kapcsolata. Amikor arról van szó, hogy az ő csekélyke hangterjedelmére kell alkalmazni valamilyen áriát, Haydn nem sajnálja az időt és fáradságot: változtatásokat eszközöl az olasz operák anyagán, csak hogy Polzelli munkáját megkönnyítse, szerepét hálássá és hatásossá tegye. Polzellinek elég kisterjedelmű mezzoszopránhangja volt; ilyen szerep pedig a 18. század operastílusában elég ritka; így Haydn kénytelen volt számlálatlan esetben transzponáltatni számára az áriákat. Haydn számos húzásából és korrekciójából arra gyanakodhatunk, hogy Luigia a koloratúraéneklésben is elmaradt társai mögött. Hiányos zenei képességeire jellemző, Haydn egy 1780-ból ránkmaradt operakorrekciója.



Kép a fertői hangversenyéről. 1959. szept. 20. (Fényképezte: ifj. Kertész Gyula.)

A *La Vendemmia* c. operában Polzelli *Artemisia* szerepét énekelte. Az első felvonásban ugyanazt a kis cavatinát egymásután három szereplőnek kell énekelnie különböző szöveggel. Artemisia az első. Mindenekelőtt az ő számára egy terccel mélyebbre kellett transzponálni az áriát, de még így sem győzte. Ugyanis őneki a recitativo után, zenekari előkészítés nélkül, viszonylag magas hangon kell belépnie. Polzelinek nyilván nem sikerült ez a kényes és exponált belépés; Haydn nem tehetett mást, minthogy három akkordból álló zenekari „függönyt” komponált az ő belépése elébe. A többi énekes esetében nem volt szükség ilyenétan orchesztrális mankóra.

Haydn bámulatra méltó szeretettel és türelemmel igyekezett azon, hogy Luigia a körülményekhez képest sikeresen szerepelhessen. Amikor az ének-szólamban nem lehetett segítségére, legalább a neki szánt ária hangszereelését gazdagította, színesítette, hogy Luigia epizódszerepében is feltűnést keltsen. Ugyanakkor Haydn (ebből az időszakból ránkmaradt) *betétáriáinak legnagyobb részét* is Luigia Polzelli szerepeihez alkotta: őneki egymagának több betétáriát írt, mint összes többi énekeseinek együttvéve.

Amikor nem Luigia Polzelinek szánt szerepekről vagy áriákról van szó, Haydn kritikai állásfoglalása (amely többé-kevésbé radikális zenei beavatkozásokban szokott megnyilvánulni) legtöbbszörre *tisztán zenei szempontokra támaszkodik*. Az esetek többségében azt látjuk, hogy Haydn nagyon is éles kritikai szemmel nézi a kortárs operaszerzők alkotásait. Feltűnően kevés az olyan opera, amelyben Haydn komolyan respektálja a szerző szándékát; ilyen esetben arra gyanakodhatunk, hogy még őt is tiszteletre kényszerítette egy-egy remek alkotás zenei értéke. Érdemes itt feljegyezni azt a néhány kortárs-operát, amelyet Haydn is kedvezően fogadott. Idetartoznak például Paisiello művei: LE GARE GENEROSE és IL BARBIERE DI SEVIGLIA, továbbá Cimarosa GIUNIO BRUTO és Sarti DIDONE ABBANDONATA c. opera seriái, továbbá Bianchi IL DISERTORE c. operájának nagyhatású, drámai jellegű utolsó felvonása. Martin L'ARBORE DI DIANA c. operája formálásának ritka tömörségével keltette fel Haydn aktív szimpátiáját.

Haydn kritikai ízlése nem minden esetben egyezik meg a kortárs operaszerzőkről napjainkban elfogadott történeti ítélettel. Hogy csak két híres nevet említsünk: Cimarosa és Anfossi áriastilusa (néhány kivételtől eltekintve) valósággal vörös posztó Haydn szemében. Úgy látszik, hogy az ő áriákat általában elviselhetetlenül terjengősnek találja. A mai szemlélő szemében néha egyenesen barbár értetlenségnek tűnhetik az az ádáztság, mellyel Haydn oly sokszor megcsonkítja Cimarosa vagy Anfossi áriáit. A saját zenéjében Haydn ekkoriban (ne feledjük, hogy már az 1780-as években vagyunk) már a lényegre szorított koncentráció, a tömörítés igen magas fokára érkezett s olasz kortársai dallamba felejtkező hőbeszédűségét értelmetlennek, terjengősnek érzi.

Ezzel kapcsolatban említhetjük, hogy még nagyrabecsült jó barátja: Mozart zenéje sem volt Haydn szemében érinthetetlen. 1789-ben Anfossi *LE GELOSIE FORTUNATE* c. operáját adták Eszterháznál. Egy évvel korábban Mozart ugyanennek az operának a bécsi bemutatója számára betétáriát komponált (KV : 541.), amely a Bécsből beszerzett partitúrában Mozart neve alatt szerepelt. Haydn ennek ellenére irgalmatlanul törölte az operából és eleve be sem másoltatta az eszterházi szólamokba.

*

Engedjék meg, hogy ezen a helyen néhány szót szóljak Haydn elsődlegesen *zenei megfontolásból eredő* változtatásairól. — Nem új megállapítás, hogy Haydn temperamentuma általában kerüli a túlságosan kitárulkozó jellegű, érzelmes megnyilatkozásokat. Ennek a sok mindenben megnyilatkozó szükszavú szemérmességnek egyik megnyilvánulási formája az, hogy az operákban is *feltűnően kerüli a lassú, vontatott tempókat*. Az Eszterháznál előadott anyagban alig akadunk operára, amelyben legalább egy-két szám tempóját lényegesen meg ne gyorsítaná: például *andante* helyett *allegretto* jelez, *allegretto* helyett *allegro*t stb. Egyes esetekben a gyorsítás olyan mértékű, hogy az ária jellegét is szinte gyökeresen megváltoztatja. E törekvés szélsőséges példájával találkozunk Salieri *LA FIERA DI VENEZIA* c. operájának második felvonásában, ahol Haydn *Belfusto* „Andante maestoso” tempójú áriáját „allegro vivace” tempóra gyorsította. Kíváncsiak volnánk, hogy *Salieri* mit szólhatott ehhez a változtatáshoz, — ha egyáltalán módjában volt arról tudomást szereznie.

A d i n a m i k a terén is Haydn kevésnek, ki nem elégitőnek érzi az olasz buffo-operák szokványát. Nem csak (a kor szokása szerint) kiíratlanul maradt, magától értődő dinamikai jelzéseket pótolja, hanem sokhelyütt lényegesen hozzáad a magáéból. A saját szerzeményeiből jól ismert *meglepetési effektusok* („surprise”) ff és pp szembeállítását, a hirtelen subitováltásokat beleépíti olasz kortársainak a muzsikájába. Nyilvánvaló, hogy ezzel egyben *a zenekar szerepét is megnöveli* az énekes szólistákkal szemben. Különös gonddal és gyakran teszi ezt az *accompagnato recitativo-k* zenekari szövetében, ahol a szövegillusztrálásban Haydn néha jóval többet mond az eredeti kótaszövegnél.

Ugyancsak szembetűnik az anyagból, hogy Haydn a kortárs olasz operaszerzők *hangszereelését* — legalábbis saját műveivel szemben — primitívnek érezte! Köztudomású, hogy az olasz kortársak operazenekarában úgyszólván csak a vonóegyüttes kap igényesebb játszánivalót, míg a fúvósok nagy része pusztán kitöltő szólamokat, vagy nagyon is sablonos meneteket játszik. Másfelől sokan még a vonóstétel felépítésében is pongyolán járnak el, nem törődnek a szólamok önálló rajzának finomításával (termé-



Kép a fertői hangversenyről. 1959. szept. 20.

(Fényképezte ifj. Kertész Gyula)

szetes, hogy ez a megjegyzés *nem minden* kortárs-szerzőre egyformán érvényes: Grétry vagy Paisiello esetében Haydn pl. legtöbbször megtartja az eredeti hangszerelést). Tipikus esetnek tekinthető, hogy az olasz eredetiben pusztán vonósokkal kísért áriához Haydn utólag *oboa- és kürtszólamokat szerkeszt*; sok esetben sajátkezűleg, egyenesen a szólamkönyvekbe írja be a kiegészítést. Magasabbrendű átdolgozás jön létre, amikor Haydn a vonószólamok együttesét is átgyúrja, megváltoztatja a figurációt, hegedűszerűbbé teszi a hármasszólásokat stb. Ilyen esetben (különösen amikor némi formai koncentrációt is alkalmaz) nem egy ízben *autográf partitúra formájában újra leírja* a fél-áriát, vagy akár az egész áriát is. Sajtó alá készített munkánkban az ilyen hangszerelési beavatkozásokat is esetenként pontosan regisztráltuk.

Magának a tulajdonképpeni zenei anyagnak kijavítására, átalakítására Haydn leginkább akkor vállalkozik, amikor a lényeges kifogások pusztán formai javítással, rövidítéssel, sűrítéssel megvalósíthatók. Ahol *maga a tematikus anyag*, a dallami invenció ellenkezik izlésével, ott csak kétféle megoldás marad: vagy kihagyja az egész számot (ezt tette számtalan esetben), vagy pedig teljesen új áriát ír az eredeti helyett (így jött létre a Haydn tollából ránkmaradt *betétáriák* legtöbbje).

*

Itt a helye, hogy néhány szóval méltassuk Haydn rövidítő módszerét. Fentebb már említettük, hogy Haydn általában hosszadalmasnak, terjedősnek találja a kortárs olasz operastílus áriaanyagát, a maga sokszori téma- és motívum-ismételgetésével, visszatéréseivel. Haydn ebben az időben már konok ellensége mindenfajta henye ismételtetésnek; a saját maga alkotómunkájában még a formakívánta visszatéréseket is igen gyakran a *variált repríz* módszerével differenciálja. A kortárs olasz zenében azonban a variált repríznek ez a módszere meglehetősen primitív fokon áll; amennyiben egyáltalán találkozunk variációval, az szinte kizárólag pusztán figuratív variálás, koloratúrák beiktatása. Ilyesmire Haydn pedig ekkoriban már nem kapható; szemmel láthatóan szívből gyűlöli a zenei formát szétfeszítő, tartalmi nullpontot jelentő koloratúrákat. Ahol csak teheti, kihúzza őket. — Az eszterházai énekesek aligha köszönték meg Haydnnak, hogy az ária befejezését megelőző utolsó zenei frázist, amely fermátán végződik (efölött rögtönzött az énekes kíséret nélküli „cadenzát”) Haydn néha szinte kegyetlen következetességgel törölte!

A koloratúrák megnyesegetésén kívül is Haydn azon igyekszik, hogy minden „felesleges” ismétlődést töröljön, — legyen az akár két ütem, vagy akár negyven ütemes nagyobb szakasz. A húzások óriási száma és jellege mögött mintha valami *nagyfokú türelmetlenséget* érezhetnénk Haydn részéről. Van példa arra is, hogy Haydn szélsőséges formai sűrítése valósággal eltorzítja az ária eredeti formáját. Így például előfordul, hogy egy rondóáriából

egyszerűen kihagyja az első közjátékot és ezzel felborítja a rondóforma egyensúlyát.

Haydn karmesteri beavatkozásának legmagasabb szintű rétegét kétségkívül az idegen szerzők operáiba komponált betétáriák alkotják, amelyek (pusztán nagy számuknál fogva is) Haydn alkotómunkájában mindinkább felismert fontos szerepet játszanak. Jelentőségüket növeli, hogy Haydn életének olyan korszakában keletkeztek, melyben saját operaszerző termése hovatovább szinte teljesen elapadt (az 1784-ben előadott ARMIDA után Haydn már egyáltalán nem komponált saját operát Eszterháza számára). És így Haydn érett alkotókorszakának egy bizonyos periódusában (különösen az 1780-as évekre vonatkozóan) voltaképpen a *betétáriák csoportja* jelenti Haydn vokális oeuvre-jének a zömét.

*

Haydn betétáriáival a klasszikus Haydn-irodalom már POHL második kötete óta többé-kevésbé behatóan foglalkozik. Engedjék meg, hogy ezen a helyen kissé részletesebben összehasonlítsam az eddigi irodalom idevágó adatait, a mi operaanyagunkból most felkutatott újabb eredményekkel. A POHL II. kötetében „N”-betű alatt közölt jegyzék (az ide nem tartozó kantátászerű darabok levonásával) *8 olasz áriát említ*, ebből hármat rendeltetés megnevezése nélkül, kettőt pedig téves rendeltetés jelzésével (UNA COSA RARA; ezt az operát Eszterházán egyáltalában nem is adták). A pontosan és helyesen meghatározott betétáriák száma Pohl-nál tehát *mindössze három!* — A nemzetközi kutatás mai állapotát legteljesebben az MGG-enciklopédia V. kötetében közölt *áriajegyzék* tükrözi, amely (hogya a Haydn saját operáiba szánt, vagy pedig *1790 után komponált* darabokat levonjuk) a „Chronologisch bestimmte Arien” kategóriában 8 darabot említ (ezek közül ötnek ismeri a rendeltetését, háromét pedig nem tudja), a „Chronologisch nicht bestimmbar” csoportban pedig hét áriát említ (ezek közül háromnak ismeri a rendeltetését, négynek pedig nem; a rendeltetésjelzések közül egy hibás, mint már Pohl-nál). — Ezek szerint az MGG 1956-ban kelt listája összesen $5 + 3 - 1$: vagyis *hét áriát ismer pontos rendeltetéssel*.

A mi sajtó alá készített munkánk ezzel szemben, a Budapesten őrzött operai anyagra támaszkodva, a következő eredményeket fogja publikálni:

a) *pontos rendeltetéssel meghatározott teljes betétáriák* Haydn tollából: *21 ária* (ebből teljesen újonnan felfedezett darab: 8 ária, újonnan felfedezett rendeltetésű ária: 6 darab, az MGG adataival egyezőnek talált darab: 7 ária). Vagyis: $8 + 6 + 7 = 21$.

b) Teljes betétáriák, melyeknél *Haydn szerzősége valószínű*, de egyelőre kétséget kizáróan *nem bizonyítható*: 22 ária (e kategória darabjainak legtöbbször

jéből az operaanyagban *csak zenekari szólások* maradtak, míg az énekszólások eltűntek, ezért sokszor a betétáriák *szövegét nem ismerjük*. Készülő munkánkban ezeket a darabokat a hegedűszólam kezdetével regisztráltuk).³

c) Haydn által *átdolgozott és újjáhangszerelt áriák* (valamennyi eddig teljesen ismeretlen darab): 23 darab.

Természetesen túlmesszire vezetne, hogyha itt most mindhárom kategória valamennyi darabját fel akarnók sorolni. Szíves engedelmmükkel azonban *az első, legfontosabb kategóriára* vonatkozó új megállapításainkat itt mégis röviden összefoglalnám: hiszen Haydn alkotómunkájának egyáltalában nem elhanyagolható fontos területéről van szó (jegyzékünk a rendeltetés időrendjében sorolja fel a betétáriákat):

1) „Quando la rosa”, ill. „Finchè l'agnello”. Luigia Polzelli részére írt betétária a LA METILDE RITROVATA c. Anfossi-operába, 1779-ben; *eddig ismeretlen*.

2) (Szövege ? talán: „Il cor nel seno balzar mi sento”, mert Haydn ennek a helyére komponálta) L. Polzelli részére, LA SCUOLA DE'GELOSI c. Salieri-operába, 1780-ban. *Eddig ismeretlen*.

3) „Dice benissimo”. Luigi Rossi énekes részére komp. Haydn-betétária a LA SCUOLA DE'GELOSI c. Salieri-operába, 1780-ban. Pohl n/3, MGG: „chronologisch unbestimmbar”.

4) „Mora l'infido” (recit.) és „Mi sento nel seno” (ária). Betétjelenet Righini IL CONVITATO DI PIETRA c. operájába, L. Polzelli részére, 1781-ben. — *Eddig ismeretlen*.

5) „Signor voi sapete”. L. Polzelli részére írt betétária az IL MATRIMONIO PER INGANNO c. Anfossi-operába, 1785. Pohl n/7 (tévesen:) „Einlage in UNA COSA RARA von Martin”. MGG egyált. nem regisztrálja.

6) „Dica pura chi vuol dire . . .” Betét az IL GELOSO IN CIMENTO c. Anfossi-operába, 1785. Pohl n/6 (tévesen:) „Einlage in UNA COSA RARA”. MGG: „chronologisch unbestimmbar”.

7) „Sono Alcina . . .” Betét a L'ISOLA D'ALCINA c. Gazzaniga-operába, 1786. Pohl nem ismeri, MGG helyesen jelzi rendeltetését. Valószínűleg *Barbara Ripamonti* énekesnő részére.

8) „Ah tu non senti amico”. Betét az IFIGENIA IN TAURIDE c. Traetta-operába, 1786. Pohl n/4 és MGG helyesen jelzi rendeltetését. Valósz. Prospero Bragheti énekes részére.

³ Az énekszólások és általában a betétáriák anyagának *eltűnésére* a magyarázat ez: az operatársulat hirtelen feloszlásakor, 1790-ben Haydn elővette azokat az operákat, amelyekbe az elmúlt évek során fontosabb betétáriákat illesztett és a saját szerzeményű számokat mind a partitúrából, mind a szólásokból *kivágta és magához vette*, — nyilván azzal a céllal, hogy a küszöbön álló angliai hangversenykörút részére minél több énekes repertoire-darabot biztosítson magának. Magában az operai anyagban csak azok a betétáriák maradtak meg teljesen, amelyekről Haydn ez alkalommal *megfeledkezett*.

9) „Un cor si tenero”. Betét Bianchi IL DISERTORE c. operájába, 1787. Pohl n/5 és MGG *nem ismeri rendeltetését. Benedetto Bianchi* vagy *Santi Nencini* énekes részére.

10) „Vada adagio signorina”. Betét Guglielmi LA QUAKERA SPIRITOSA c. operájába, 1787, Barbara Sassi énekesnő részére. Pohl és MGG egyáltalán nem ismerik.

11) „Chi vive amante”. Betét Bianchi ALESSANDRO NELL'INDIE c. operájába, 1787. Pohl nem ismeri; MGG helyesen: rendeltetését jelzi, de tévedésben van az énekesnő személyét illetően: „wahrsch. f. Barbara Nencini, geb. Sassi”. Nencini felesége nem Barbara, hanem a másik Sassi-lány, Palmira Sassi volt. A szereposztás szerint különben Haydn az áriát nem Nencininének, hanem *L. Polzelli* számára komponálta!

12) „Se tu mi sprezz ingrata”. Betét Sarti: I FINTI EREDI c. operájába, 1788, Leopold Dichtler énekes részére. Pohl és MGG említik az áriát, de nem ismerik rendeltetését.

13) „Infelice sventurata”. Betét Cimarosa I DUE SUPPOSTI CONTI c. operájába, 1789. Pohl és MGG említik, de nem ismerik rendeltetését „Chronologisch unbestimmbar”.

14) „Son due ore che giro”. Pedrillo jelenete a LA CIRCE című operapasticcióban, 1789. *Eddig ismeretlen.* Énekesét nem tudjuk.

15) „Son pietosa, son bonina”. Betét a LA CIRCE c. pasticcióban, 1789. Pohl nem ismeri, MGG: „chronol. unbestimmbar”, de ismeri rendeltetését; a LA CIRCÉT különben tévesen mondja Cimarosa operájának, amelyhez e pasticciónak semmi köze.

16) „Levatevi presto” Terzetto a LA CIRCE c. pasticcióba. 1789. Pohl és MGG egyáltalán nem ismerik.

17) „Da che penso a maritarmi”. Betét Gassmann L'AMOR ARTIGIANO c. operájába, 1790. Pohl n/11 és MGG helyesen jelzik rendeltetését.

18) „Il meglio carattere”. Betét Cimarosa L'IMPRESARIO IN ANGUSTIE c. operájába 1790, L. Polzelli részére. Pohl nem ismeri, MGG helyesen jelzi rendeltetését, de hibás szövegkezdettel („Il meglio cattare”) regisztrálja.

19) „La moglie quando è buona”. Betét Cimarosa GIANNINA E BERNARDONE c. operájába (1790-re tervezték, de már nem került előadásra). Pohl nem ismeri, MGG: „chronol. unbestimmbar, Einlage in eine unbekannte Oper”.

20) (Szöveg ? csak zenekari szólamai maradtak fenn). Betét Gassmann L'AMORE ARTIGIANO c. operájába, 1790. Egyike annak a három új betétáriának, melyet Haydn 1790. márc. 14-i Genzingernek írt levelében említ. *Eddig ismeretlen.*

21) (Szöveg ? csak zenekari szólamai maradtak fenn). Betétária Traetta IL CAVALIERE ERRANTE c. operájához, 1782. *Eddig ismeretlen.*

*

Készülő munkánknak nagy terjedelmű, fontos fejezete szól majd Haydn eszterházi kopistáiról. Bach kivételével alig van még a zenetörténetnek olyan klasszikus mestere, akinél az *autentikus kopisták* kérdése a forráskutatásnak annyira centrális problémáját alkotná, mint éppen Haydn esetében. Mind Bachnál, mind Haydnál tömérdek az olyan jelentős mű, amelynek pontos keltezésű eredeti kézírata, *autográfja nem maradt fenn*. E műveknél a hitelesség és az időrend kérdését a kutatás kénytelen a *korbeli másolatok* tanúságára építeni. Nyilvánvaló, hogy e tekintetben óriási súllyal esik latba, hogy a szóbanforgó másolat a zeneszerző közvetlen környezetében, esetleg annak felügyelete alatt készült, ún. *autentikus másolat-e*, vagy pedig (a szerzőhöz viszonyítva) *periférikus forrás*. Már a modern Haydn-kutatás megalapítója és módszerének mestere, JENS PETER LARSEN két nagy jelentőségű művében⁴ felvázolta az *autentikus Haydn-kopisták* kérdésének problematikáját. Felsorolta a névről ismert jelentősebb másolók (*Joseph Elssler sen., Johann Elssler, Johann Radnitzky, Polzelli, Neukomm*) valamennyi akkor ismert Haydn-másolatát és igyekezett az anonim-kopisták működési körét is, legalább az alapvonalakban, meghatározni. Az azóta folyó kutatás különösen a szimfóniaforrások tekintetében gazdagította LARSEN eredményeit: itt elsősorban H. C. ROBBINS LANDON nagy munkájára gondolunk,⁵ mely a Haydn-kopisták kérdésében is lényeges új adatokat közölt, bár ezek természetszerűen elsősorban csak a szimfóniák másolatanyagára vonatkoznak.

Két körülmény egész különösen indokoltá teszi, hogy Haydn *autentikus másolójának* kérdését itt most újra felvessük és az eddigi adatanyagot az újonnan előkerült dokumentumok alapján kibővítsük:

1) az Esterházy-levéltár *Acta Musicalia* néven regisztrált oklevélnyelve tömérdek olyan adatot hozott napvilágra, amely ennek az időszaknak eszterházi másolómunkájáról tudósít (kopistaszámlák, a másolt zene-művek pontos címének és a másolat dátumának feltüntetésével stb.);

2) a Haydn vezénylete alatt az eszterházi előadásoknál használt operaanyag („Aufführungsmaterial”) páratlan alkalmat ad arra, hogy egész pontosan körülhatároljuk, működésében bemutassuk valamennyi 1776—1790 között Eszterháznál másoló muzsikust, a név szerint ismerteket és a névtelenek hosszú sorát is. Miután ezek mind Haydn közvetlen környezetéhez tartoztak, kétségtelenül valamennyien *autentikus másolójának* tekinthetők. Már itt elárulhatom, hogy ennek a páratlan értékű másolatanyagnak felhasználásával az eddig felismert és azonosított autentikus Haydn-másolók körét az eddigi 5—6 kézről kb. háromszorosára: 18—20 kézre gyarapíthatjuk. — Hogyan sikerült erre a meglepő eredményre jutnunk?

⁴ Die Haydn Überlieferung. Kopenhagen. 1939. — Drei Haydn-Kataloge in Faksimile. Mit Einleitung und ergänzenden Themenverzeichnissen. Kopenhagen 1941.

⁵ H. C. R. LANDON: The Symphonies of Joseph Haydn. London 1955.

Az operaanyagon belül (pontos vizsgálattal) a legtöbb esetben teljes bizonyossággal meg lehetett állapítani, hogy melyik másoló eszterházi, és melyik idegen kéz. Kiinduló pontul szolgált azoknak a *betétáriáknak és betétjeleneteknek* pontos vizsgálata, amelyek *Eszterházában kerültek az operaanyagba*; ezeknél szinte biztos volt, hogy helybeli másolók írták. Második vizsgálati fázisként szemügyre vettük egy-egy betétanyagnak *valamennyi (egymással párhuzamosan dolgozó) másolóját*,⁶ és ha közöttük csak egyetlen abszolút autentikus kótamásoló felbukkant, (például: Joseph Elssler sen., vagy Schellinger), akkor valamennyi vele együtt és egyidőben másoló kopista gyanússá lett. Persze egy darab különböző szólamainak nem okvetlen kellett mind egyszerre és egyidőben keletkeznie. Ilyen esetben döntő fontosságúnak bizonyult, hogy a megvizsgált betétária másolói közül ezek az anonim-autentikusnak ígérkező muzsikuskok *ugyanolyan vízjelű papírra* írták-e a rájuk kiosztott szólamot, mint például Elssler vagy Schellinger (Éppen ezért készülő munkánk egy fontos fejezete egész külön szól az eszterházi operaanyagban kimutatható *vízjelekről és azok időrendjéről*). Ha kiderült, hogy valóban *mindnyájan ugyanazt a papírt használták*, akkor biztosítottuk a vettük az egyidejű másolás tényét, és e pillanattól kezdve különös figyelemmel kísértük, hogy az azonosításra váró (autentikus-gyanús) kopista *mikor bukkan fel újra* az operaanyagban, — vajon máskor is hasonlóan autentikus körülmények között dolgozik-e vagy sem? — A másfél évtizedes eszterházi operaélet úgyszólván minden előadásának ismerjük a pontos dátumát (legtöbbször a felújítások évszámát is). Ennek az eminensen *komplex módszernek* következetes igénybevételével indítottuk meg aztán a sokoldalúan megalapozott, óvatos kutatást az irányban: vajon *melyik eszterházi muzsikusk személyével azonosíthatnók az anonim-autentikus kopistát?*

(E tekintetben a *kronológia összevetése* adott némi támaszpontot: a szóhajóhető muzsikusk-szerződtetések szélső évszámainak *össze kellett esnie* az általuk feltehetően másolt opera szólamanyagok előadási évszámaival.)

Ebben a vizsgálatban szinte páratlan helyzeti előnyt biztosított részünkre az a tény, hogy (ismerve az operák előadásának pontos időrendjét) mindig módunkban állt *a kópia keletkezésének legalábbis az évét* pontosan megállapítani, — jóval pontosabban, mint úgyszólván az összes más műfajú Haydn-kópiák keletkezésének az időpontját.

A munkánkban bemutatásra kerülő, újonnan megállapított *autentikus eszterházi kopisták* sorában első hely illeti meg *Johann Schellinger* személyét, aki 1777-től 1790-ig az eszterházi operaegyüttesnek *állandóan alkalmazott kopistája* és Haydnnek ezen a téren (úgy mondhatjuk) elsőszámú

⁶ Köztudomású dolog, hogy egy-egy zeneműnek a szólamait rendszerint nem egyetlen másoló írta, hanem többen egymás között *megosztották a munkát*. Ezt a módszert az eszterházi operaanyagban is követték, ha másért nem, márcsak azért is, mert a munka mindig sürgős volt.

munkatársa; ő egyben az Eszterháznál kopistamunkán dolgozó muzsikusok bizalmi embere, aki az egy-egy évre összesített operamások számláját valamennyi munkatársa nevében összeállítja és az e célra kiutalt összeget szétosztás céljából a hercegi pénztárból átveszi. Ezeket az évi másolat-kimutatásokat rendszerint Haydn szokta láttatni; s ezek az eszterházi operatörténet legfontosabb forrásai közé tartoznak. Annál csodálatosabb, hogy Schellinger személye és munkája még az eddigi legalaposabb Haydn-monográfusok (POHL, LARSEN, LANDON stb.) figyelmét is teljesen elkerülte; még a nevét sem ismerték. Személyének kivételes jelentőségét bizonyítsa az a tény, hogy például a *Haydn-betétáriák* szövegeinek legnagyobb részét ez a Schellinger másolta, Joseph Elssleren haláláig, 1782-ig vele társulva, attól kezdve pedig önállóan. Ugyancsak felfedezés számba mehet, hogy Schellinger kézírásának a felismerésével és azonosításával végre megoldódik az ún. *Entwurfkatalog* egy eddig rejtélyes problémája: a katalógus tudós kiadója, LARSEN még nem tudta a 25—26. oldal bejegyzéseinek rejtélyes íróját azonosítani, — éppen mert Schellinger személyét és írását nem ismerte. A mi újonnan feltárt dokumentumanyagunk ismeretében most már kétséget kizáróan bizonyítást nyer, hogy ezt a másfél oldalnyi témakezdetet Haydn munkatársával, *Schellingerral másoltatta be műveinek első, alapvető jegyzékébe!* Most már az is megállapítható, hogy Schellinger az *operaanyagon kívül is* dolgozott Haydn számára: így pl. a 70, 75, 76 számú szimfóniáknak az Esterházy-archívumból hozzánk került szövegeiben Schellinger írásával találkozunk; különösen az utolsóként említett szimfóniában kapott különösen exponált feladatot: az utólag hozzáillesztett finálét Schellingernak kellett a szövegekbe másolnia.⁷

Joseph Elssler sen. kezevonását az irodalom már eddig is ismerte; őrá vonatkozóan novum az, hogy munkáját Haydn az Eszterháznál előadott *operaanyag másolásában is* bőven igénybevette.

A csak feltételesen névvel azonosítható másolók sorában kiemelkedő hely illeti a könyvünkben 10-es számmal jelzett anoným másolót, akinek személye mögött az eszterházi színház librettistáját és egyideig adminisztratív igazgatóját, *Nunziato Portát* sejtjük. Az azonosítás érvei között fontos szerepe van az évszámok egyezésének (a neki tulajdonított másolatok sora és Porta eszterházi szerződése egyaránt 1781-től 1790-ig fut), továbbá annak a ténynek, hogy eme kopista kezevonásai 1781 előtt bécsi származású partitúrákban tűnnek fel, és pedig leginkább olyan áriákban, amelyeknek szövegét Porta még (eszterházi tartózkodása előtti) *bécsi időszakában* írhatta.

A *Joseph Elssler jun.* kezéből származó másolatok vitatott kérdésében is sikerült munkánkban új adatokat napfényre hozni, amelyek alkalmasak

⁷ A finálé utólagos hozzáillesztéséről vö. LANDON op. cit. 725. o.

arra, hogy a LANDON által nemrég e kérdésben nyilvánított hipotézist (*MGG III. kötet 1317*) megdöntsék. A rendelkezésünkre álló operaanyag alapján egy másik megnevezetlen másoló (könyvünkben a *II. sz. anonymus* jelzést kapta) kézírását tulajdonítjuk Joseph Essler juniornak; egy olyan másolóét, aki az operaanyag tanúsága szerint egyformán dolgozott (1790-ig) a Haydn-féle operatársulatnak és az 1804—1812 között Kismartonban működött Hummel-féle társulatnak. Evvel párhuzamosan felidézzük azt az Elssler juniorra vonatkozó ismert életrajzi adatot, amely szerint őt 1796-ban oboistának felvették a „Feldharmonie” együttesébe, 1800-ban pedig a hercegi zenekarba. Mi sem természetesebb, minthogy 1800 után ott folytatta a kopistamunkát, ahol Fényes Miklós halálakor 1800-ban abbahagyta.

Hogy a levéltárban fennmaradt másolószámlák néha mennyire konkrét adatokkal szolgálnak a másolómunkára nézve, tanúsítsa egyetlen idézet a LE GELOSIE VILLANE c. Anfossi-opera számlájából, melyben „Dichtler 59 Bögen, Petzival [fagottista] 63 Bögen, Pesko [trombitás] 41 Bögen” mennyiségű kópiatúrával szerepel. Mi sem volt természetesebb, mint megkeresni az opera szövegeiben ezeknek a munkáját és kezevonásait. — Az említettekén kívül még kb. 10 olyan névtelen másolót tudunk említeni és az operaanyagban agnoszkálni, akiket Eszterháznál Haydn felügyelete alatt végzett másolómunkájuk alapján máától fogva *autentikus eszterházi másolóknak kell minősíteni!* A jövőben bárminemű Haydn-műnek bárhol előkerülő másolt példánya esetében állandó figyelemmel kell majd lenni ezeknek a jellegzetes (és könyvünkben válogatott íráspróbákkal reprodukált) másolóknak a működésére és termékeire. Úgy érezzük, hogy ennek az eszterházi opera szolgálatában működő jelentékeny kopistakollektívának és tevékenységének a feltárása nagy lépéssel fogja előrevihetni a csak másolatokban fennmaradt, Haydntól származó, vagy netán jogtalanul Haydnnak tulajdonított művek megítélésének és időrendjének a kutatását, vagyis a *Haydn-forráskutatás* alapvető munkáját.

Végül legyen szabad néhány szót szólnom a munkánkkal kapcsolatban elkerülhetetlenül felmerült kótapapírvizsgálati kutatásról is. Az operaanyagban, nevezetesen a most már biztosan megállapítható *eszterházi beavatkozások anyagában* előforduló valamennyi papírvízjelről pontos másolatot készítettünk.⁸ E másolatoknak az anyagát a Haydn-forráskutatás eddigi hasonló jegyzékeivel (LARSEN és LANDON munkáiban) összevetve, arra a megint csak meglepő eredményre jutottunk, hogy a jellegzetesen és *speciálisan eszterházi rendeltetésű és használatú kótapapírok körét alighanem jelentősen ki kell majd bővíteni*: úgy látszik, hogy a Lockenhaus-i (Esterházy-féle) papírmalom nem kizárólag a már LARSEN és LANDON munkáiban regisztrált

⁸ A vízmásolatok elkészítésében és rendszerezésében *Somfainé Révész Dorrit* tanítványom volt értékes munkával nagy segítségünkre.

szarvas-vízjelű papírok készítésében jeleskedett, hanem *más vízjellel ellátott papírokat* is készített. Ezeknek az azonosításában a könyvünk függelékében közlésre kerülő *vízjel-táblázat* fog a kutatásnak nem várt jelentős segítséget nyújtani.⁹

⁹ A 18. század bonyolult forrásviszonyai közepette a *kótapapírok vízjelkutatása* mind nagyobb jelentőséget nyer. A 18. század második felére vonatkozóan különösen a JAN LARUE (New York) vezetése alatt álló zenetörténeti munkaközösség végez úttörő munkát.