

Tallián Tibor

SCHODEL ROZÁLIA
ÉS A HIVATÁSOS MAGYAR OPERAJÁTSZÁS
KEZDETEI

KÉSZÜLT
A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KUTATÓKÖZPONT
ZENETUDOMÁNYI INTÉZETÉBEN

Tallián Tibor

SCHODEL ROZÁLIA
ÉS A HIVATÁSOS
MAGYAR OPERAJÁTSZÁS
KEZDETEI



Balassi Kiadó • Budapest

A könyv kiadását támogatta



OIKA

a PUB-K 114533 számú pályázat keretében

A borítón
Schodel Rozália Szilágyi Erzsébet szerepében
Barabás Miklós festménye
Magyar Nemzeti Múzeum

© Tallián Tibor, 2015
ISBN 978-963-506-957-6

TARTALOM

BEVEZETÉS.....	7
„...a magyar opera egyik alapítója”	
OPERA A PESTI MAGYAR SZÍNHÁZBAN 1837–1840.....	19
„...ő dirigált, még pedig katonásan”.....	19
<i>Operaalapítás</i>	19
„...most egészen új személyzetünk van”.....	38
<i>Énekesek</i>	38
„...minden tagja a társaságnak a rendezőtől való függés alól ki nem eshetik” . . .	50
<i>Rendezés</i>	50
„...kevés kivétellel minden új dalművet közbenjárásomra szerzett meg az intézet”.....	79
<i>Repertoár</i>	79
„...babérát a rút kajánság férge hiába igyekszik rágni”.....	91
<i>Operaháború</i>	91
„...magát külföldön kimivelt dalszínész”	
NÉMET OPERA, NÉMET ÉNEK.....	111
„Schodel úr engemet elviszen külföldre”.....	111
<i>Kolozsvár–Pozsony–Bécs</i>	111
„Bécs, az éneklés iskolája”.....	126
<i>Képzés és képzetlenség</i>	126
„Szorgalom, stúdium, skála”.....	150
<i>Tanok és módszerek</i>	150
„...az igazi német énekstílus”.....	169
<i>Stílus és személyiségek</i>	169
„...külföld által is irigylett művésznék”	
SCHODELNÉ NÉMET OPERASZÍNHÁZOKON.....	187
„...a bécsi udvari dalház jeles tagja”.....	187
<i>Hofoper 1831–1836</i>	187

„...műutazásra engedelmet nyervén, Berlinbe ment”	214
<i>Königstadlisches Theater 1833–1834</i>	214
„...megjárnán német országnak minden nevezetesebb városát”	231
<i>Béctől Breslauig.</i>	231
„...nagyformátumú drámai művésznő”	250
<i>Hofoper 1840–1841</i>	250
„...csillag London énekek égboltján”	260
<i>London 1841–1842.</i>	260
„...német énekes híresség”	270
<i>Hannover 1841–1842.</i>	270
„...kvadrátkövekből rakott szilárd torony”	
OPERA A NEMZETI SZÍNHÁZBAN 1841–1849.	285
„...operistáink a gyöngesség legmagasabb fokán állanak”	285
<i>Primadonna nélkül</i>	285
„...színi változás feketéről fehérre”	302
<i>Bartay Endre bérlete</i>	302
„...édes hazája iránti hő vonzalma hozta vissza”	317
<i>Comecack</i>	317
„...a színpalak kényelemszerető lakói”	331
<i>Rutin</i>	331
„...a magyar közönségnek nem szabad általánosan jól betöltött drámai operát hallani”	357
<i>Primadonnaháború.</i>	357
„...vajon a színésznőt vagy énekesnőt csodálja-e inkább?”	
OPERAKRITIKA A REFORMKORBAN	373
„...ajánlanánk nagyobb természetűséget a beszédben és szavalásban”	373
<i>Ének és szó</i>	373
„...szabatos, tiszta ének, kellemes előadás, ügyes játék”	387
<i>Kritikai nyelv, kritikai közhelyek.</i>	387
„...játéka hű, élénk és jellemzetes”	406
<i>Schodelné színpadi művészete.</i>	406
„...utólérhetetlen a nagyfájdalmakat megrázólag kifejező nagyszerű hangjával”	417
<i>Schodelné vokális művészete.</i>	417
„...mindig más és más, és mindig való és nagy”	
SZEREPTANULMÁNYOK	441
Okos szüzek, balga asszonyok.	441
<i>Francia vígoperák.</i>	441

Gyengéd leánykák, dühöngő fúriák	466
<i>Primadonna karakterek</i>	466
A rabszolganő	487
<i>Verdi: Nabucco</i>	487
Az idegen nő	504
<i>Bellini: La straniera</i>	504
A vetélytársnő	531
<i>Donizetti: Anna Bolena</i>	531
FÜGGELÉK	569
DOKUMENTUMOK	569
BIBLIOGRÁFIA	623

BEVEZETÉS

A könyv, melyet az olvasó kezében tart, a hivatásos magyar operajátszás kezdeteiről szól. Szívesen hirdetném teljességgel újnak a cím által félreérthetetlenül sugallt belátást, vagyis, hogy a professzionális magyar opera kialakulása közvetlen ok-okozati kapcsolatban állt Schodel Rozália működésével a Pesti Magyar Színházban, de nem tehetem: állításom valótlanságát azon nyomban leleplezné minden magyar színháztörténész, és munkáik beavatott olvasói. Schodelnének a magyar opera születésében játszott sorsdöntő szerepével tökéletesen tisztában voltak már a kortársak is, és eszményeik, érdekük és esztétikai szenvedélyeik függvényében ujjongtak vagy háborogtak miatta. Elég legyen ízelítőül Bajza József nemzeti színházi ügyben kiadott, a dolgozat első fejezetében részleteiben ismertető Szózatának kulcsmondatát előre vetítenem: „ha Schodelné Német-, Francia-, vagy Olaszországban tette volna azt az opera megalapításában, mit nálunk teve, mindenki örömlés közt említhette volna nevét”. Ilyen hangnemű korabeli dokumentumokkal szembeállítva, Schodelné személyének és működésének mindig is nagy figyelmet szentelt a Magyar Nemzeti Színház történetét feldolgozó gazdag, Pukánszky Kádár Jolán, majd Kerényi Ferenc munkásságában a legmagasabb színvonalra emelkedett, opera-ügyben is példásan tájékozott és tárgyilagos szakirodalom. Az 1838 és 1841 között – és tovább – Schodelné körül dúlt operaháború eléggé nevezetes, a politika szálaival is összefonódott botránya volt a reformkori magyar művelődésnek ahhoz, hogy érdeklődést keltsen a színháztörténet kutatóinak körén kívül is. Semmi kétség: indoklással tartozom, nagy elődök és jelentős előzmények után vajon miért kezdeményezek mégis perújrafelvételt Schodelné és a korai magyar operajátszás ügyében, miért merészkedem újra meríteni korábban már feltárt forrásokból, melyek hozama az úttörők működése óta csekély mértékben növekedett, annál nagyobb veszteségeket szenvedett el? Ki kell fejtenem azt is, miért érzem a kimerítő terjedelemhez viszonyítva a tájékozott olvasó meglepő hiátusokat a bemutatásban. Bizonyítványom magyarázatára előljáróban csak néhány érvet sorolok fel, remélve, hogy másokat az olvasó maga fogalmaz majd meg magának, ahogy a szövegben előrehalad. Tekintettel a színháztörténész kutatók által elvégzett alapos feltárássra és nagy mennyiségű publikációra, a tárgyalást *in medias res* kezdem, s az eposzi szabállyal ellentétben csak annyiban tekintek vissza előzményekre, amennyiben azok a *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen* közkeletűvé vált fogalma értelmében részét képezték a tíz év történetének is. Például Déryné személyét és éneklését csak abból a – negatív – szemszögből mutatom be, amelyből a Nemzeti Színházban töltött

egyetlen év során a kortársak szemlélték az előző évtizedek diadalmas primadonnáját. Ugyanilyen hirtelenséggel vágom el az elbeszélés szálát a dolgozat negyedik fejezetének – a második Schodelné-korszak ismertetésének – végén; alább néhány szóval indoklom, miért. A tárgyi évtizeden belül is fesledezőnek érezheti a történeti vászon szövedékét az az olvasó, aki nem veszi tudomásul a tárgy kijelölését, és elvárja, hogy a könyv beszámoljon a Nemzeti Színház teljes alapítás- és igazgatás-történetéről, újra-csócsálja az operával kapcsolatban minduntalan fölvetett pénzügyeket, és nyilatkozzék abban a *sub specie operis* elmondhatatlanul irreleváns kérdésben, vajon a műfaj ápolása bevételt okozott-e, vagy deficitet. Mindennek számos régebbi és újabb forrásmunkában utánaolvashat a jóindulatú olvasó. S hogy a remélhetőleg nem létező *kevésbé jóindulatú* olvasó legsúlyosabb ellenérvét megelölegezzem: nem, még az operának sem kísérlem meg bemutatni teljes üzemét és teljesítményét. Elsősorban az énekesekről, neveltetésükről, technikájukról, életükről, egyéniségükről, nem utolsó sorban fogadtatásukról szólok, azon tényezőkről, amelyek a legnagyobb, noha nem kizárólagos mértékben határozták meg az opera-művek recepcióját a 19. század második harmadában. Éppen csak érintem Erkel Ferenc személyét és a Nemzeti Színház zenekarának működését. A tartózkodás egyik oka, hogy zenekarról és karmesteréről a közelmúlt években több terjedelmes tanulmányban adtam számot magyar és idegen nyelven. Ezen túlmenően kerülni akartam, hogy közel két évszázaddal az események után a tényleges és dokumentált operaháború mögé felfessem valamiféle képzelt Erkel kontra Schodelné háború sötét fellegeit. Ugyanezért törekedtem teljes pártatlanságra a Hollósy és Schodelné egyidejű jelenléte nyomán 1846-ban kirobbant primadonna-háború ábrázolásában. Könnyen megtehettem: a nyeresre álló Hollósy angyalian felülemelkedett minden színházi és hírlapi csatározáson, de Schodelné maga is, bár ő holmi felülemelkedésekről igazán nem volt nevezetes, kínosan ügyelt arra, hogy *Nellike nevét hiába ne vegye*. Csupán célzok az 1837-től 1847-ig tartó évtizedben a magyar színházi csetepaték hátterében zajló valódi, nagy és meghatározó pesti színháztörténeti ütközetre, arra, amely a magyar és német színház között zajlott – a dolog természetéből következőleg főleg operai fronton. A német-magyar operaháborúról is gyűjtöttem korabeli sajtóanyagot; ezzel kapcsolatban le kell szögezmem, hogy az utóbb szerzett keserves nemzeti tapasztalatok birtokában nehéz szégyenkezés nélkül szembesülnünk a reformkori magyar színházi ideológia arrogáns stílusával. A két színház együttélésének feldolgozásáról mégsem nemzeti érzékenységeket kímélendő mondtam le, hanem mert felismertem, hogy a tárgy további kutatást igényel, és Pukánszky-né, valamint Binal munkái után is megérdemelné az önálló feldolgozást. Megjegyzem, hogy bár a Pest-városi német színház operaéletének ábrázolásáról lemondtam, mégis úgy ítélem meg, hogy a dolgozat „német” fejezetei legalább olyan mértékben szolgálhatnak előtanulmányként a pesti német opera kellően tág látókörű majdani feldolgozásához, amennyire nélkülözhetetlenek a nemzeti színházi opera kialakulásának tárgyalásánál. E tény szorososan kötődik Schodelné kétlaki, nyelvi szempontból *cross-cultural* pályájához.

Ugyancsak szélesebb körű további információgyűjtésre – vagy már régebben megszerzett művelődéstörténeti tájékozottságra – lett volna szükség ahhoz, hogy a tanulmány az itt éppen csak jelzettnél teljesebb képet vázolhasson fel az operaalapító énekesnő, általában az operaműfaj és operajátszás művelődés- és társadalomtörténeti környezeté-

ról. Tudvalévő, hogy a magyar színház első éveiben szoros intézményes kapcsolatban állt a Pest vármegyei nemességgel, s közismert az is, hogy a primadonnát bensőséges viszony fűzte a tekintélyes megyei politikus Nyáry Pálhoz. Ettől nem függetlenül Schodelné vezető szerepet vitt a reformkori pesti szalonéletben, amiről időről időre tájékoztat a kortársi sajtó. Közreműködött nemzeti művelődési akciók és mozgalmak szervezésében is; erről a Schodelnét honleányi minőségében fenntartás nélkül dicsőítő Takáts Sándor szolgál hitelesnek tetsző adatokkal. Mindennek eredményeképpen a róla szóló híradások, vele kapcsolatos anekdoták igen tág körben jelenhetnek meg a virágkorában, majd a visszavonulás éveiben kelt levelekben és naplókban, továbbá kortársak későbbi visszaemlékezéseiben. Tudom, hogy az előttem járó, a zenetörténet mezejénél szélesebb láthatárt áttekintő értékek útmutatásai nyomán sem jutottam el minden létező információs forráshoz. Amit megismertem, arról kijelenthetem: inkább az operai politika (vagy operai cselszövény) történetét egészítették ki adatokkal, Schodelné művészi egyéniségének – és a hivatásos magyar operajátszás első évtizedének – alaposabb megismeréséhez csak kevéssel járultak hozzá. Itt kell kijelentem azt is: nem tárgyalom hősnőm életének fájdalmas utolsó éveit, a Nyáry Pál nyáregyházi birtokára bejegyzett követelésével kapcsolatos, nem egészen tiszta pénz- és bérleti ügyeket, illetve férjének és fiának az anya és feleség halálát követő ripók viselkedését. Mindenről az érdeklődő tájékozódhat Jókainál, Nyáry rendíthetetlen hívénél. Sokat megtudhat továbbá a Dalmady Győző költőnek Nyáry sírkőavatásán elmondott beszédéből is, és az ennek megírásához összegyűjtött dokumentumokból, melyeket a Széchényi Könyvtár Kézirattára őriz. Ezen felül irányt mutat a kérdésben Kerényi Ferenc Pest-vármegye irodalmi életével foglalkozó monográfiája. Tapasztalni fogja az olvasó, hogy jelen munka nem szolgál megrendítő újdonságokkal hősnőjének magánéletéről a nemzeti színházi korszakot megelőző évtizedekben. A korai pályaevek kronológiájának egyértelműsítésével talán sikerült valószerűbb változatát rekonstruálni a Déryné által kolportált, Paulay és Benyovszky által továbbadott *vadregénynek* Rózsika szökéséről a Forti nevű „zongorással”. Bizonyosságot azonban nehéz szerezni. Újabban kiderült, hogy Schodel János 1842 májusában Pesten időzött, miközben az asszony Londonban énekelt. Ha ekkor nem felügyelte felesége minden lépését, elképzelhető, hogy nem volt vele az asszony bécsi éveiben sem, esetleg nem kísérte el Berlinbe, vagy nem járt vele együtt az 1836/1837-es nagy művészi utazás minden állomásán? Nehezen hihető, de ki nem zárható. Magánlevelek és naplók hozzásegíthetnének ezen ügy tisztázásához, valamint a Schodelek magánéletének képen mutatkozó más fehér foltok kiszínezéséhez. Élhetünk a gyanúperrel, hogy ilyesféle dokumentumok elsősorban Pozsonyban és Kolozsvárott, a két Schodel, János, illetve Rozália szülőhelyén, kettejük közös életének színterein maradhattak fenn az énekési pálya kezdete előtt. Kolozsvárral minden bizonnyal eleven kapcsolatot ápoltak a későbbi utazások éveiben, amíg két fiukat ottani nevelőszülők gondozták. Ami a pozsonyi ottont illeti, János apja, Schodel József 1837-ben elhunyt, addig azonban bizonyára nem szakadt el teljesen fiától és menyétől. (Úgy látszik, német pályája éveiben Rozália nem lépett fel pozsonyi színpadon, legalábbis Benyovszky nem tudósít róla.) Kérésemre pozsonyi kollégák nyomoztak helyi archívumokban esetleg fennmaradt Schodel-levelezés

után, de fáradozásuk eredménytelen maradt. Kolozsvárt is megkíséreltem munkatársat találni hasonló feltárás elvégzésére, de sajnos nem jártam sikerrel.

Végére érven a töredelmes vallomásnak, miszerint a szerző tudatában van a tágabb értelemben vett téma – a Nemzeti Színház reformkori működése – sokszoros és alig-felülmúlhatóan gazdag színháztörténeti feldolgozottságának, majd átfutva a hiányosságok mazochisztikusan részletes felsorolását a szűkebb tárgy, az első magyar drámai primadonna életrajzának előadásában, az olvasó óhatatlanul megfogalmaz magában legkevesebb két kérdést. Az egyik, miért vágta fejszóját olyan témába, amelyről egyrészt nem tud, másrészt nem akar újat mondani? A másik: ennyi hiátust kerülgetve ugyan bizony mit képes mégis összehordani a következő oldalak százain? Ami a Nemzeti Színház első évtizedének nagy elődök által feltárt történetébe való belekontárkodásomat illeti: a merészséget talán menti, hogy ha több szem nem is mindig lát többet, de biztosan nem ugyanazt látja. Tételtem bizonyítására elég csak az említett történész-kiválóságok kiegyensúlyozott előadását összehasonlítani Pataki József 1922-ben megjelent magyar színháztörténetének primitíven Schödelné [sic] ellenes beszámolójával az operaháborúról. Ráadásul jelen esetben nem csupán másik kutató más szeméről, hanem különböző diszciplínák tekintetéről is van szó. A magyar zenei historiográfiát a 19. század zenetörténetében eddig tulajdonképpen csak két tárgy foglalkoztatta: az egyik a magyar stílus, a *style hongrois*, illetve annak megjelenése és hatása a műzenében, a másik (ettől nem függetlenül) a *három nagy* – Liszt, Erkel, Mosonyi – életének és művének vizsgálata. Ebből az irányból közelítettek elődeim a zeneélet történetének magyar és külföldi dokumentumaihoz is. A 19. századi magyar operajátszásról érdemlegeset csak a színháztörténeti irodalomban lehet olvasni – paradox módon saját, az 1873–1919 közötti időszak operatörténetét összefoglaló tanulmányom sem zenetörténeti munkában, hanem a Magyar Színháztörténet második kötetében jelent meg. Az első kötetben Kerényi Ferenc tárgyalta az operajátszást, kiválóan. Nem mintha zenetörténeti babérokra pályázott volna; valószínűbb, hogy hiába keresett olyan zenei szakíró, akit a téma érdekel, s aki hajlandó színháztörténeti mércével mérve elfogadható minőségű és mennyiségű kutatómunkát investálni a feldolgozásba. A kollégák feltételezhető húzódozásán egyáltalán nem csodálkozom – hogyan is csodálkoznék, ha meggondolom, *mutatis mutandis* esetemben is érvényesült Alan Walkernak a Liszt-életrajz utolsó kötetének bevezetésében olvasható bölcs aforizmája: *it takes a life to study a life*. Tíz esztendőmbe telt a nemzeti színházi Schödelné-korszak tíz évének tanulmányozása. Szkeptikusan kérdelem: volt-e, lesz-e valaha még olyan operamániás magyar zenetörténész, aki efféle *sivár* intézménytörténeti vizsgálatra ennyi időt reáshán?

Hogy van történeti logikája az 1837-től 1849-ig tartó bő évtized önálló periódusként való értékelésének a nemzeti színházi operajátszás történetében, azt feltehetően Schödelné személyétől és működésétől függetlenül sem kérdőjelezi meg senki – vele együtt még kevésbé. Korszak-kezdet kijelölésére kívánni sem lehetne konkrétabb határvonalat: 1837 nyarának végén megnyílt a Pesti Magyar Színház, október 30-án pedig (és nem november 4-én, mint sokhelyütt olvasható) fellépett színpadára az énekesnő. Az esemény nyomán elhatározást nyert az opera megalapítása. A végponton, 1849-ben a szabadságharc bukása teremtett radikálisan új – az opera szempontjából tudvalóóleg nem kedvezőtlen – körül-

ményeket: Ami a kettős időhatáron belül történt, azt bátran tekinthetjük a magyar operasőt általában a zenei művelődéstörténet ha nem is sors-, de jövődöntő évtizedének. Megkímélem az olvasót ezen evidencia érvekké történő alátámasztásától. Helyette csupán utalok korábbi tanulmányaim némelyikére – különös tekintettel az Erkel-bicentenárium alkalmából 2010-ben megjelent és elmondott értékeléseimre, különösen a pálya indulásáról szólókra, melyekben koncíz formában kifejtettem a korszak *korszakalkotó* voltát. Ki kell viszont emelnem, amiről ott nem szóltam: külön tárgyalásra méltó és arra alkalmas korszakká teszi az első évtizedet egy másik, operán kívüli újdonság is. Nem más ez, mint a magyar divatlap- és újságkiadás reformkori fellendülése. Virágzása párhuzamos jelenség a Schodelné-korszakkal, talán nem is független tőle; mindenesetre vele együtt bontakozik ki és hanyatlik le. Mivel a színház ebben az időben a társasági és társadalmi nyilvánosság legfontosabb fóruma és egyik leghangsúlyosabb témája, és mivel az opera ismert és ismertető okból a színházi műfajok, történetek és személyiségek között is különleges publicisztikai figyelemben részesült, a viszonylag kisszámú lap a későbbi időszakoknál tömönyebben értesített annak ügyeiről. Szerencsére nem csak ügyekről, hanem a művészi tevékenységről is, bár nem mindig olyan minőségben, mint a kései szemlélő kívánná. Nem csoda: aki a hivatásos magyar opera első évtizedével foglalkozik, egyben a magyar operai szak-kritika abszolút kezdeteiről is ír. Pándi Marianne úttörő munkái iránti köteles tisztelettel legyen mondva, magyar zenekritika-történeti áttekintés nem létezvén – nem is beszélve olyan monumentális kritikátörténeti forrásközlésről, aminőt Kirchmeyer állított össze a német zenekritikából –, az 1840-es évtized operai sajtójának feldolgozása önmagában is megér egy misét, vagyis egy terjedelmesebb dolgozatot. A könyv a zenei publicisztika kiértékelésére három fejezetben, illetve három irányból tesz kísérletet: az „ügyek” feltárása (kiragadva: operaháború, igazgatástörténet, rendezéstörténet, énekoktatás, kottabeszerezés, szerződéspolitika); operai előadóművészet (énekes-arcképek és előadás-ábrázolások); operakritika (szövegelemzés nem a „mit ír le”, hanem a „hogyan írja le” kérdésfelvetésével). Az irányok tökéletes elválasztása nem volt lehetséges, de nem is tűztem ki célul. A hármas tükör minél teljesebb felmutatásának szándéka volt az a tényező, mely szükségessé tette terjedelmes kritikai és publicisztikai anyag közreadását, túlnyomóan idézetként. Nem vállalkozhattam olyasfajta lenyűgözően teljes kritikai közreadásra, aminőt Kerényi Ferenc a Nemzeti Színház megnyitását megelőző évtizedek magyar színházi bírálatából és híradásaiból kiadott. Egyrészt azért nem, mert a művelődési és társasági sajtó volumene a tárgyalt évtizedben már minden összkiadásszerű vállalkozást lehetetlenné tesz. De az *in toto* közléstől az előadások számának növekedése, a színházi rutin kialakulása miatt el is kellett és lehetett tekinteni. Magától értődik, hogy a feldolgozás során a közölt anyagnak sokszorosát tekintettem át és jegyeztem le. Nem zárom ki, hogy más összefüggésben további részleteket teszek hozzáférhetővé az érdeklődő közönség számára.

Tanulmányom a magyar operabírálatokban használt kritikai kategóriák elemzését oda- és vissza- (remélhetőleg nem összevissza) hozzákapcsolja a korabeli, a magyarnak mintájául és forrásául szolgáló német operakritika nyelvének, stílusának és módszereinek vizsgálatával. Ám mint az illetlenül kétnyelvűnek ítéltető tartalomjegyzékből kiviláglik, a német kapcsolatot a kritikai terminológia összehasonlításánál tágabb körben vonom be

a vizsgálódás körébe. A párhuzamos, magyar és német vonalon előrehaladó tárgyalást Schodel Rozália két élete követelte meg. Nem utolsó sorban az ő kettős pályafutása tette kézenfekvővé, hogy a magyar opera megalapításának évtizedét az ő személyisége köré rendezve ábrázoljam, Heinrich Böllt parafrázálva: a *Gruppenbild mit Dame* műfajába. *La Schodel* a Hofopernsängerin nimbusától övezve lépett az operaművészet *előcsarnokának homályos hideg oszlopai* közé, ahogyan az öt Pesten fogadó viszonyokat 1841-ben minősítette, kétségkívül megalapozottan. Külföldi pályafutását kiemelten tárgyalta a korabeli sajtó, így kezeli kisszámú életrajza, és ha más összefüggésben nem is, a magyar színházi gázsi-vitákról referálva megemlíti az általános színháztörténeti irodalom. Megemlíti, de részleteiben nem tárgyalja. Jó történetési lelkiismerettel ezt nem is tehetné volna a rendelkezésére álló szörványos, pontatlan, ráadásul részint Schodelék által sugalmazott, részint Déryné által kolportált, mindkét esetben erősen mítizált adatok alapján. Adva lévén az első – és sokáig az utolsó – drámai primadonna vitathatatlanul nagy szerepe a magyar opera történetében, e dolgozat eredeti célkitűzése, Schodelné ország- és nyelvi határokon túli működésének feltárása önmagában is ismertetésre méltó témának minősülhet. A terv kivitelezéséhez egy hosszabb bécsi tanulmányúton, továbbá három vagy négy rövidebb bécsi, egy berlin-hannoveri, és egy londoni tanulmányi kiránduláson gyűjtöttem anyagot. A *Theater nächst dem Kärnthnerthor* (Hofoper) színpadán töltött évek feldolgozását a színlapok kijegyzetelésével kezdtem, s az ott megismert dátumok alapján nyomoztam a kritikai fogadtatás után. A pálya Bécsen kívüli szakaszairól az első információkat a Bäuerle-féle, pótolhatatlan *Allgemeine Theaterzeitung* szolgáltatta; a részleteket össznémet színházi évkönyvekből, tovább helyi lapokból és kulturális folyóiratokból nyertem ki. Színlapokat Bécsen kívül csak Hannover város előzékeny színházi múzeuma bocsátott rendelkezésre – nem véletlenül, hiszen a császárvároson kívül Rozália csak a Welf székvárosban énekelt állandó szerződéssel udvari opera színpadán. Márpedig az udvari bürokrácia minden időben kötelességszerűen összegyűjtött mindent papírneműt, többek között színházi előadások színlapjait is. Többek között – valódi mezopotámiai dokumentációs szenvedéllyel ugyanis az pénzügyeket rögzítő akták és számlák gyűjtésében és megőrzésében élte ki magát. A bécsi udvari operáról szólva utalok arra, hogy az ottani bérleti rendszer következtében az udvarmesteri hivatalban (Hofmeisteramt) nem képződtek az opera működését megvilágító akták, nem őrződtek meg számlák. Töredelmesen beismerem, hogy a hannoveri Staatsarchivban tett villámlátogatás nyomára vezetett az engem foglalkoztató korból származó színházi iratoknak, ám a hozzáférés bonyolult feltételei miatt lemondtam áttekintésükről: a levéltárat ugyan Alsó-Szászország tartomány tartja fenn, de az egykori királyi udvarban képződött iratok fölötti rendelkezési jog továbbra is a Welf ház mindenkori fejét illeti, aki jelenleg Ernst August, Prinz von Hannover, Herzog zu Braunschweig und Lüneburg. Sajnos a kérvényezés-várakozás-kutatás procedúráját nem folytathattam le a helyszínen, újabb, költséges hannoveri utazásra pedig nem volt lehetőségem. A tény, hogy a helyi színháztörténeti, illetve a Marschnerrel foglalkozó irodalomban nem találtam hivatkozást az udvari levéltárra, egyébként is kétséggel tölt el, vajon a levéltár tartalmaz-e vonatkozó aktákat. A hiány azt is jelezheti, hogy a herceg nem ad engedélyt kutatásra, de azt is, hogy a fennmaradt színházi iratok nem szolgálnak érdemleges információkkal. Harma-

dik, az előző kettővel ellenkező esetben remélhetjük, hogy a hannoveri udvari színház múltjának további feltárása során Schodelné ottani alkalmazásának homályos háttere is megvilágosodik.

Hézagokat nem csak a hannoveri tartózkodás leírásában észrevételezhet az olvasó. Működésének két nagy-német korszakában (1836–1837, 1841–1843) Rozália a vándorénekesnő életét élte. Vendégjátékainak színhelyét és időpontját csak az említett központi forrásokból tudtam rekonstruálni – bizonyosan nem minden részletre kiterjedően. Az itt kínálnál teljesebb dokumentációhoz, még ismeretlen dátumok megállapításához, a fellépéseket regisztráló bírálatok kigyűjtéséhez és elemzéséhez a helyi sajtó tanulmányozására lett volna szükség. Ám a művelődési és társasági folyóiratokkal ellentétben a 19. század közepén a napi sajtó még nagymértékben lokális jelenség volt abban az értelemben is, hogy a megjelenés helyén kívül nem-igen terjesztették. A bécsi udvari könyvtár állományában még a tekintélyes berlini Vossische Zeitung évfolyamai is csak 1848-tól találhatók meg, boroszlói vagy frankfurti újságot a Schodelné-évtizedekből sem itt, sem Berlinben nem tüntetnek föl a katalógusok. Arra nem volt mód, hogy felkeressem valamennyi ismert fellépés helyszínét, távoli városok könyvtáraitól pedig nem várhattam el, hogy kutatási kéréseket-megbízásokat teljesítsenek, különösen ott nem, ahol időközbe nyelv- és művelődésváltás történt, mint Breslau-Boroszlóban. Annál nagyobbra értékelem egy konferencián megismert kiváló lengyel kolléganő, a wrocławi egyetemen tanító Prof. Dr. Maria Zduniak segítségét, aki helyben kiderítette, ami kideríthető volt. Nem a színlapokból (ezek megsemmisültek), hanem Richard Conrad Kiesslingnek az egyetemi könyvtár őrzött kéziratos színházi kronológiájából vette az adatokat: *Chronologie des Breslauer Theaters 1834–1853*. Hasonló feldolgozásokat sejtetően másutt is készítettek; azonban bármilyen nagy területet fed is le a világháló, szövése egyelőre nem elég sűrű, hogy a különgyűjtemények efféle lappangó kincseit ki lehessen vele merni. Ugyanez vonatkozik a levelezésre is. Számos helyen lappanghatnak általa írott vagy róla hírt adó iratok, melyek hozzásegíthetnek a pálya kronológiájának és topológiájának a mostaninál precízebb megrajzolásához. Ám joggal felvethetjük a kérdést: vajon szükség van-e erre? Óvakodom attól, hogy Madame Schodel, a német operaénekesnő rangját és jelentőségét ehelyütt előzetesen értékeljem – a rendelkezésre bocsátott információk, és azok szerzői kommentárjai alapján megteheti és bizonyosan meg is teszi majd ezt a könyv olvasója. Annyit azonban a végeredmény prejudikálása nélkül előre bocsáthatok: pusztán a németországi évadok rövidege miatt sem valószínű, hogy újabb adatok gyökeresen megváltoztatnák a képet, amelyet az eddig ismert szövegek alapján a következő elbeszélésből az olvasó kialakíthat magának Schodelné, a német operahősnő művészi személyiségéről és énekesi formátumáról.

E személyiség jelentőségét, művészetének formátumát a következő lapokon igyekszem minél tárgyilagosabban bemutatni. Biztosra veszem, az ismertetés olvasója is a magaméhoz hasonló belátásra jut: az emberi és művészi karakter lépten-nyomon megnyilvánuló ereje nélkül Schodel Rozália nem végezhette volna el ama korszakos feladatot, melyet a Szabolcsi Bence által előszeretettel aposztrofált taine-i hármasság, a *rasse, moment* és *milieu* kiosztott rá a magyar opera történetében. De világosan látni fogja azt is – és világosan látták a kortársak, ami nem kevéssé motiválta rajongásukat vagy gyűlöletü-

ket iránta és az általa képviselt műfaj iránt –, hogy fellépése csak részben köszönhette kivételes hatását a *magyar* faj, a *magyar* kulturális pillanat és a *magyar* környezet sajátos együttállásának. E kiegészítést nem abban a banális és irreleváns összefüggésben teszem, hogy a 19. századi Magyarországon etnikai-genetikai vonatkozásban nem-igen lehetett tiszta fajról beszélni. Az e téren azóta is uralkodó quidproquót jellemzi, hogy Schodelné az 1929-ben kiadott Magyar Zsidó Lexikon zsidó származásúként tartja számon, aligha egyéb okból, mint a nevelőszüleitől kapott Klein vezetéknev sugalmazása alapján. Holott Benyovszky szerint hajadon anyjának vezetékneve után Geizler Rozáliának anyakönyvezték, Petrichevich pedig magas állású magyar apát sejt nemzójeként. Etnikailag magyar származását tehát jóval kevesebb okkal lehet kétségbe vonni, mint teszem azt Petőfiét; mégis, a primadonna nemzeti-kulturális tekintetben sokkal nagyobb mértékben képviselt más „fajt”, mint a költő, azon egyszerű oknál fogva, hogy míg utóbbi nagy elődök nyomán és kortársakkal együtt diadalmasan léphetett fel a magyar költészet mű-„faj”-ának megújítójaként, addig az énekesnő ha akarta volna se gerálhatta volna magát a magyar operamű-„faj” képviselőjeként, mivel utóbbi addig nem létezett, míg ő meg nem alapította. Nem: ami művészetét illeti, Schodelné a német operajátszás *fajának*, *pillanatának* és *környezetének* reprezentánsaként érkezett Pestre, és vált a magyar opera születésének katalizátorává. (Előrebocsátjuk: a német opera médiumának képviseletében voltaképpen a hatalmas harmadikat, az olasz–francia romantikus operát közvetítette.) Hogy „Sodel [!] Asszony Magyar Operának leánya s annyja” lehetett, mint Podhorszky Lajos írta Erdélyi Jánosnak 1837. november 11-én,¹ azt mind a német, mind a magyar oldalon a hármas feltételrendszer különösen kedvező együttállása engedte meg. A konstelláció előzetes leírását mellőzöm – hogy is lehetne képes a bevezetés egy-két bekezdése meggyőzni az olvasót valamiről, amit a tárgyalásnak száz oldalakon át sem sikerül hitelt érdemlően bemutatni? Tény, hogy a német operakultúra Schodelné kiküldésével más taktikát választott a magyar megtermékenyítésére, mint amivel az évtizedek óta a honban működött német színház hatott rá. Mint valami operai trójai faló belsejébe rejtőzött hódító amazon, úgy csempészte be a primadonna a német opera metódusait a magyar színházművészet óvatlanul tágra nyitott kapuján.

Mit is hozott magával? Veleszületett adottságain túl neveltetésének, addigi pályafutásának eredményeit és tapasztalatait, tágabb értelemben az osztrák-német énekesképzés és operaművelés hagyományát és gyakorlatát. Fényt és árnyat úgy, ahogyan azt ő maga és kortársai – közöttük a pesti német színpadokon addig és azután működött olyan német énekesek is, mint Agnese Schebest – a 19. század első felében szülői háznál, iskolában és színházban megtapasztalhatták-megélhették. Hasonló módon közvetítették a német zenekultúrát a zenészek is, nem utolsó sorban a pesti városi színházban karmesteri gyakorlatot szerzett Erkel Ferenc; a színész- és énekes-társadalomban azonban korábban ismeretlen volt az ilyesféle mediator-szerep. Bizonyítottnak véve a modell meghatározó voltát, szükségesnek láttam, hogy a tanulmány második fejezetében Schodelné személyétől függetlenül ismertessem a német operai művelődés fő jellemzőit. A Rozáliát ifjú korában körülvevő, és általa a magyarhoz közvetített német operai-művelődéstörténeti

¹ Erdélyi, 22.

közeg megelevenítését szolgálják az énekesnevelést és énekstílust, valamint a német iskola mintaadó nagy alakjait – elsősorban a *szép Henriettet* (Henriette Sontag) és a *szőke Minnát* (Wilhelmine Schröder-Devrient) – jelentőségükhöz képest röviden, a dolgozat szűken felfogott tárgyához képest nagy terjedelemben bemutató exkurzusok. Ezekkel erősíteni kívánom a dolgozat metodikai alapkérdésére adható válasz hitelét is: nagyobb példák gazdagabb korabeli ábrázolásával könnyebb demonstrálni, mi mindent lehet tudni múlt idők énekeseiről. Persze úgy is mondhatnám: mi mindent lehet nem tudni, vagy éppen rosszul tudni! Énekesnevelés, énekmodor, énektechnika, színházszervezés, opera és dráma viszonyának történeti kérdéseiben nem hivatkozhatok másra, mint kortárs adatszolgáltatókra. Többségük maga sem volt tárgyilagos szemlélő, ellenkezőleg, átlaguk nagyon is célzatosan beszélt és írt valami vagy valaki (többnyire a hozzá legközelebb álló személy: önmaga) érdekében, vagy valaki-valami ellen. Még nagyobb mértékben érvényes az óvó megállapítás a kritikai véleményekre, melyekre gyakran vetül a korrupció árnyéka. Egyfelől minden igyekezettel azon voltam, hogy az előadás kortársi pro- és kontra hullámmódozó folyóján bukdácsoló csónakját megtartsam a hajózható középvonalon, még ha ez a törekvés néhol látszólagos érték-semlegességet is eredményezett. Másfelől beismerem, hogy ügyekről és emberekről szólva olykor en elragadta em is elragadott az operapolitikai harci láz vagy a *post festa* operakritikusi rajongás. Ezért nem kérek elnézést, hiszen hiába is tagadnám, hogy e könyv megírásával másik énem, a szakmát negyven éve gyakorló operakritikust bízott meg.

Schodel Rozália múlthatatlan érdeme, a német udvari operamodell közvetítése és bevezetése a magyar operajátszásba, kétségkívül méltóvá, egyben alkalmassá teszi őt a következő lapokon olvasható személyi monográfiára. Az első fejezet érvelése azonban túllép a nyilvánvaló történeti tények okadatolásán, és nagyobb horderejű színháztörténeti hipotézist kockáztat meg. A feltételezést első, kísérleti formájában egy gyulai Erkel-konferencián adtam elő. Hallatán a feledhetetlen Belitska-Scholz Hedvig megjegyezte: *tudja, ez még igaz is lehet!* Vagyis valóban a plauzibilitás birodalmába tartozik, hogy a Pesti Magyar Színház működésének első éveiben az elátkozott opera professzionizmusa serkentőleg, sőt kényszerítőleg hatott a drámai színjátszásra is; ösztönözte, haladjon maga is minél határozottabb léptekkel előre a hivatásossá válás rögzös útján. Sejtésem alátámasztására e helyütt sem tudok hathatósabb érveket felhozni az első fejezetben foglaltaknál. Annyit azonban kijelenthetek: a német színháztörténet tanulságainak bevonása a dolgozatba gazdagíthatja a magyar színháztörténeti szemlélet egészét is. Az első fejezet ugyanis aláhúzza a kortársak által tisztán látott tény, hogy az 1830-as években egész Európán végigsöpört operai járványnak átmenetileg másutt is kárát látta a beszélt dráma, nem csak a magyar színpadon. Hozzáteszem: a *német kapcsolat* kidolgozásának a zenetörténész szemében külön varázst kölcsönöz, hogy az érvelésben többek között Richard Wagnert idézheti, s ezzel mintegy az összeurópai zenei magaskultúra távlatába állíthatja a magyar operát. Schodelné pályája az 1830-as években ugyanazon a német színházi égbolton mozgott, mint az obskúrus autodidakta operakarmesteré és kezdő operakomponistáé, akinek hírneve akkoriban még korántsem homályosította el a széleskörű sajtónyilvánosságot élvező Hofopernsängerinét. Azt is tudjuk, Wagner bolygója akkoriban ugyanazon nap körül keringett, amely a gyúanyagot szolgáltatva az énekesnő

ragyogásához: ő is az olasz opera galaktikáján 1830 táján felragyogott szupernóva, Bellini sugárközpontjának fényében sütkezett. Ugyanazt tette Würzburgban, Bad Lauchstädtben, Magdeburgban és Rigában, mint Schodelné Bécsben, Berlinben, Boroszlóban és Pesten: a maguk eszközeivel mindketten igyekeztek kielégíteni provinciális városok közönségének heveny vágyakozását az új olasz opera – gyakorlati okokból kevésbé a francia nagyopera – iránt. Wagner a következő évtizedben eltávolodott, majd elhatárolódott előbb az olasz és francia opera vezéreszméjétől, 1849-ben pedig az egész mindennapi operaüzemtől. Kényszerűen, de megkönnyebbülve – a színházi munka kevés művészi kielégülést kínált a karmesternek, annál súlyosabb robot nyűgét rakta a nyakába. De olyan szerzők nyomán, mint John Deathridge, akik átlátni vélnek a Mein Leben *német ideológiáján*, úgy sejtjük, nem támadt volna Wagnerben az életre szóló szerelem az opera, ezen össznépi-összművészeti színházi műfaj iránt, ha ifjúkorának zenei horizontján nem emelkedett volna oly magasra Rossini és Bellini csillaga.

Wagnerreé, a karmesterrel ellentétben a német énekes kortársakban az 1840-es évtizedben az olasz repertoártól való eltávolodásnak még a gondolatáta sem merült föl. Sőt, határtalan lelkesedéssel vetették bele magukat művelésébe – akár győzték technikai szusszal, akár nem. (Lásd a második fejezetben Henry Chorley szarkasztikus kommentárját a német énekes italomániájáról, valamint Schröder-Devrient ugyanitt leírt transzformációját Németország primadonnájából Bellini engedelmes szolgálóleányává.) Mindezen tanulságok Schodelnéra is vonatkoztathatók: a primadonna ugyan a német operaszínpadról települt át a magyarra, ám művészete nem a német, hanem az olasz opera auráját sugározta. A magyar színház történetében az ő személye és működése tette átélhetővé a színháztörténeti tény: Európa és az Amerikák opera-függőségét nem csak úgy általában váltotta ki a műfaj – ahhoz, hogy az opera-szenvedély lángot vessen, nélkülözhetetlen volt a regényes olasz-francia opera elsöprő érzelmi töltetű zeneisége, az a szenvedélyes dramaturgia, amely a zenével társulva visszahozta a színházba a katarzis Shakespeare-i sűrűségű élményét. És kellett a romantikus dalmű fókuszában álló tragikus nőalak, aki az operán belül és operán kívül él (többnyire hal is) és uralkodik. A magyar színházban Schodelné személyesítette meg e centrális, inkommensurábilis női személyiséget. Ő volt a magyar operában az első és egyetlen valódi *primadonna assoluta*. Kell-e ennél alaposabb indok, hogy a magunk eszközeivel tisztelegjünk előtte?

*

A magyar operaművelés és operatermés történetének parlagját az 1970-es évek második felében kezdtem feltörni. Operai búvárkodásom kezdetben a 20. magyar zenetörténetére irányult, és első jelentősebb eredményét az Operaház történetének centenáriumi feldolgozásában hozta. Figyelmem csak a kötet megjelenése után bő évtizeddel fordult a magyar opera megelőző fél évszázada, a nemzeti színházi periódus felé. Kiváltó okul ismét 100 éves évforduló – Erkel Ferenc halálának centenáriuma (1993) – szolgált. Még ekkor is elsősorban az foglalkoztatott, mi történt műveivel – jelesül a Bánk bánnal – a mester halála után az Operaházban, de krónikási képzeletemet az is izgatni kezdte, mi történt a magyar operával–magyar operában azon fél évszázad során, melyben ő tar-

totta kezében a kormányrudat. Beóvakodtam tehát az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárába, vizsgálni az Operaházból oda transzferált „bánya”, vagyis a színházi használaton kívül helyezett kották tárában a Nemzeti Színház csodálatosan gazdag és néhány súlyos veszteséget leszámítva intakt anyagát. A Széchényi Könyvtárba zárandokoltam, de ott nem csak zeneműveket találtam. Intézmények vezetőinek kezét felsőbb hatalmak néha jó cél érdekében mozgatják adott irányba. Ilyen szerencsés döntésnek bizonyult, hogy midőn a Nemzeti Könyvtárat áttelepítették a budavári Királyi Palotába, közös olvasótermet jelöltek ki a Zeneműtárnak és a Színháztörténeti Tárnak, s együvé rendezték a katalógusokat is. Így nem csak a Nemzeti Színház közös eredetű, de külön kezelt zenei és színházi hagyatékát tanulmányozhattam egy és ugyanazon helyen, de személyes kapcsolatba kerülhettem a színházi gyűjtemény kimeríthetetlen tájékozottságú, egyszerűtől áthatott munkatársaival is. (Nem mintha a „zenészek” kevésbé tájékozottak vagy egyszerűtől lennének, de kollégáinál, évtizedes barátainál, később tanítványainál az ember ezt valahogy természetesnek tekinti.) Felbecsülhetetlen értékű iránymutatásuk nyomán megkezdtem a 19. századi magyar színháztörténet operai vonatkozásainak feldolgozását – behozhatatlan megkésettiséggel a korábban említett nagy színháztörténészekhez képest, de mint írtam, zenetörténészek közül mégiscsak elsőként. Évtizedek szorgalmas munkájával létrehozott sokrétű adattárakon, a zenei gyűjteményhez szervesen hozzátartozó kéziratos és nyomtatott szövegekön túl itt adták kezembe a Nemzeti Játékszín és a Nemzeti Színház levéltárának részben eredeti állapotban, részben Pukánszky Kádár Jolán másolatában fennmaradt, töredék-voltában is tekintélyes és tartalmas anyagát. Az itt szerzett ismeretek birtokában léptem tovább, s kerestem operatörténeti dokumentumokat a Széchényi Könyvtár Kézirattára, a Pest Megyei Levéltár, a Magyar Színházi Intézet és Múzeum gyűjteményében, valamint az Operaház Emléktárában. A munka során megtapasztaltam a kalandor kutatót szerénységre intő tény: az archiváriusok mindent tudnak, csak nincs idejük, hogy mindentudásukat papírra vessék, mert ha ezzel foglalkoznának, nem tudhatnának mindent: a publikáció a félműveltek privilégiuma (ismét tisztelet a többszörösen megnevezett, nagy kivételeknek). Köszönettel tartozom mindannyiuknak.

Végezetül a könyv szerkesztéséről. Bizonyára feltűnik az olvasónak, hogy a fejezetek többségében jócskán találkozunk korabeli szövegek idézeteivel: szemelvényeket közlünk kritikákból, egyéb publicisztikából, könyvekből, levelekből. Jelenlétük az ötödik, kritikai fejezetben remélhetőleg magától értődik: itt, ahol a szövegelemzés és érvelés a korabeli bírálatokból indul ki, és azokat hozza fel megállapításai igazolására, elkerülhetetlen szükség van az állítások azonnali hitelesítésére. A történeti fejezetekben hasonló megfontolásból alkalmazom a szövegek közti citálás módszerét, de az intarziák száma itt kisebb: a történetet az elbeszélőnek saját szavaival kell előadnia. A „német” fejezetekben a szövegek közti idézeteket az olvasmány folyamatossága érdekében magyar fordításban közlöm. A tekintélyes mennyiségű 19. századi magyar és német operai vonatkozású szöveget nem öncélúan, vagyis nem közreadásként, hanem kijelentéseim és megállapításaim alátámasztására, továbbá általános operatörténeti információként iktattam a dolgozatba. Ilyen körülmények között betűhű közlésnek nem láttam értelmét. Nyomtatott magyar szövegek közlésében lehetőség szerint tiszteletben tartom a mai helyesírási szabályokat,

kivéve a ma már nem használatos szóalakokat, melyeket nem modernizálok. Megtartom a latin szavak korabeli írásmódját is. Kéziratok átírásakor megőrzöm az eredeti írásmódot. Német szövegből készült átírásaimat az olvasó archaikusabbnak fogja találni a magyarokénál. Ennek több oka van. Osztrák és német könyvtárakban a 19. századi folyóiratokat eredetiben, vagyis megbízhatóbb formában olvashattam. Ráadásul a német ortográfia nem tesz különbséget hosszú és rövid magánhangzó között, úgyhogy nem merül föl a dilemma, vajon (*vajjon*) a többnyire rövid korabeli vagy a modern hosszú változatot használja-e a transliterátor (magyar nyelvű színházi és művészeti tárgyú szövegek kiadója sok ezerszer kényszerül döntésre). Másrészt jobbnak láttam, ha német szövegben nem kísérletezem a modernizálással, különös tekintettel a *Rechtschreibung* két évtizede végrehajtott reformjára. Értelemszerűen a németben is megmaradt az idegen szavak korabeli ortográfiája. Így azután az olvasó a közreadóval együtt százszámra élvezheti olyan nyelvi archaizmusok báját, mint a franciásan könnyed *civilisirt* írásmód Wilhelmine Schröder-Devrient memoárjában.

Idézetek apropóján szólnom kell a hivatkozások rendszeréről, melyet az olvasó elveiben remélhetőleg egységesnek és elégségesnek fogad el. Folyóiratra *cím, kötet, (évszám), lapszám* megadásával utalok; napot-hónapot csak akkor adok meg, ha a megjelenés dátuma különös jelentőséggel bír. Újságra teljes dátummal hivatkozom, kötet és lapszám nélkül. A megkülönböztetés inkább alaki-tartalmi kritériumokon, semmint a megjelenés gyakoriságán alapul: a 19. század derekán egyes folyóiratok füzetei hetenként többször is eljutottak az olvasóhoz, az újságok viszont nem jelentek meg naponta. Könyvekre (tartozzanak bár akár a primer-, akár a szekunder irodalomba), valamint tanulmányokra a jegyzetekben standardizált formában utalok: rövidített *név, lapszám, vagy név, cím, lapszám*. Akad néhány kivétel, melyek remélhetőleg magukat magyarázzák. A rövidítések feloldására a bibliográfia szolgál, melyet kritikus szem jelenlegi formájában túlbonyolítottnak találhat. Általános és konkrét kifogások merülhetnek fel írásom egyes módorosságait illetően is. Példának okáért operacímeket a szöveg folyamatossága érdekében heterodox módon idézek. Hivatalosan határozott névelővel kezdődő magyar címre utalva a mondatbeli helyzettől függően általában a főnevet írom nagybetűvel (Bűvös vadász, Alvajáró); ha a cím személynév vagy névelővel kezdődik, nem ragaszkodom a magyar névelő kitételéhez (Norma „a” Norma helyett, Il pirata „az” Il pirata helyett, vagy éppen fordítva: a Sonnambula La sonnambula helyett).

Budapest, 2013 decemberében

Tallán Tibor

„...a magyar opera egyik alapítója”

OPERA A PESTI MAGYAR SZÍNHÁZBAN 1837–1840

*A történet meg van történve, s nekünk
azt csak elbeszelnünk kell, hogy mindenki elhiggye.¹*

„...ő dirigált, még pedig katonásan”²

Operaalapítás

A Nemzeti Színházi Comité 1854. október 30-i ülésének jegyzőkönyvében olvassuk: „gazdászati igazgató ur jelenti, miszerint a magyar opera egyik alapítója [kiemelés tőlem, T. T.] s a nemzeti színháznak egykori egyik legérdemesebb tagja Schodelné meghalálózván, az intézet részéről illőnek találtatna a kar egy részét a temetésre kiküldeni.”³ Schodelné alig több, mint öt évvel azelőtt lépett le végérvényesen a Kerepesi úti színpadról. E néhány történelmi év elég hosszú volt ahhoz, hogy alakját egykorivá távolítsa a színházban, az abszolút jelen idő művészetében, ám az előterjesztő Komlóssy Ferenc emlékezetéből nem törölte ki azon érdemét, melyhez képest második helyre szorultak még a művészet terén szerettek is. Nem feledett érdeme valóban nem volt más, mint a magyar opera megalapítása. A gazda tapintatos fogalmazása – a magyar opera egyik alapítója – kerülte a közvélekedés provokálását, amely a magyar opera alapítójának – sorszámozás nélkül – legkésőbb a Hunyadi László bemutatása óta Erkel Ferencet tartotta.⁴ Ami a magyar operairodalmat illeti, a közvélekedésnek magától értődően igaza volt: drámai szöveg és zene olyan összeállítását – kompozíciót –, melyet teljes joggal megillet az opera műfajnév, magyar nyelven először Erkel Ferenc készített 1840-ben. Azonban a gazdászati igazgató és kortársai, tanúi a történetnek, mely „meg van történve”, ahogy Vörösmarty a Schodelné első pesti korszakát summázó krónikában bizonyos germanizmus-ellenes babonákat meghazudtolva írta – mindazok, akik átélték és talán meg is szenvedték, ami 1837 októbere 30. és 1840 december 5. között a Pesti Magyar Színházban opera-ügyben történt, tisztában voltak vele: a magyar operát, mint stabil, hivatásos művészeti intézményt és mint komplex zenés-színpadi produkciót, nem Bajza József alapította, a színház első igazgatója, nem Mátray Gábor, az első zenei megbízott, vagy utódja, Rosty Albert daljáték felügyelő, nem a magyar dalszínész társulat érdemes régebbi tagjai, közöttük Udvarhelyi Miklós vagy az érdemdús Déryné, nem is a régi jó táblabírák, Pest vármegye színházi deputációjának tagjai, akik a színház működését finanszírozták, és minden ügyében kimondták a döntő szót az országos kezelésbe vétel

¹ „Magyar játékszíni krónika”, *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 29.

² Szilágyi, 125.

³ Pukánszky, *Iratok*, 469.

⁴ [Ábr]-á-[nyi Kornél]: „Erkel Ferenc [A Hunyadi László kétszázadik előadása alkalmából]”, *Pesti Napló*, 1874. február 25.

előtt, sőt – a színház- és zenetörténetben általános vélekedéssel ellentétben – nem is az egyébként vitathatatlanul nagyérdemű Erkel Ferenc, az 1838 januárjában szerződötetett első karnagy.⁵ Hanem Schodelné Klein Rozália, az állandó magyar színház első primadonnája. A magyar operaműfaj alapkövének letétele, vagyis az első végigkomponált magyar opera megkomponálása ehhez képest másodlagos esemény volt, mely nemcsak gyakorlatilag, de esztétikailag is közvetlenül az intézményalapításból következett: a magyar opera intézményét a földből elődobbantó primadonna személye és művészi habitusa, illetve az általa implantált operai stílus meghatározta az első magyar operamű dramaturgiai és zenei karakterét is. Természetes, hogy e tekintetben csupán közvetítő vagy katalizátor szerepről és nem szellemi vagy stílári ösztönzésről lehet szó.

Schodelné operaalapítói érdemének felismeréséhez nem kellett az öt éves távlat; barát és ellenfél előtt világos volt az már az alapítással egy időben. Avagy nem maga színház-igazgató Bajza József írta 1839 őszén megjelent operaellenes Szózatában: „ha Schodelné Német-, Francia-, vagy Olaszországban tette volna azt az opera megalapításában, mit nálunk tevé, mindenki örömmel és közt említhette volna nevét”⁶ Diagnózisát az Athenaeum a primadonna távozása után részletekbe menően értelmezte:

[...] eltagadhatlan érdemeiért dicsérte őt meg Bajza „Szózatában” mint opera-alapítót [...]. Neki a magyar színházi opera sokat köszönhet, nélküle az oly rövid idő alatt alig bírt volna annyira kifejlődni, alig magának oly sok kedvelőket szerezni. Annak ő lelke, ő elevenítő forrása.⁷

Pest megye színészeti választmányának jegyzőkönyveiből kifogástalan pontossággal rekonstruálhatjuk, hogyan kapcsolódott az alapítás Schodelné személyéhez.⁸ Bajza az operaháború 1838-as előcsatározásai során utalt rá, hogy mint igazgató, ő maga javasolta meghívását.⁹ A színházi választmány 1837. szeptember 19-i ülésén valóban feltette a kérdést a jelen volt Földváry Gábor, Ráday Gedeon, Ilkey Sándor, Rothkrepf [Mátray] Gábor és Nyáry Pál tagoknak, „hogy Schodelné [!] asszonynak írjon é, s ha vendég szerepekre meghívja mennyit ígérhet neki egy szeri fel lépéseieért?”. A válasz: 80-100 pengő forint egyszeri fellépési díjat ígérhet, „egyszersmind azt is adja tudtára: hogy az Igazgatóságnak szándéka vele szerződésre lépni s minthogy férjéről is jelentetett hogy nevezetes muzsika mester, azt is ezen vagy karmesteri minéműségben fel fogadni.” Az operaháború csúcspontján Nyáry Pállal folytatott polémiája közben Bajza igyekezett e mozzanat jelentőségét csökkenteni. Úgy állította be, mintha az operát már a megnyitás pillanatától fenntartotta és finanszírozta volna a színház.¹⁰ Ahogy manapság mondják: Bajza csúsztatott. Orchestrumra a színháznak

⁵ Vö. Pukánszky, *Nemzeti Színház I*, 94.

⁶ Bajza, *Szózat*, 25.

⁷ „Magyar játékszíni krónika. (Vége)”, *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 43.

⁸ *PML. Pest Vármegye Színészeti választmánya üléseinek jegyzőkönyvei dátum szerint kereshetők és azonosíthatók.* Pukánszky, *Nemzeti Színház II*, 31., 33. és 34. dokumentum jegyzetében szemelvényesen ismerteti az opera alapítására vonatkozó jegyzőkönyvi pontokat.

⁹ Bajza József: „Munkácsy 26 hazugsága”, *Athenaeum*, 2 (1838), 2. félév, 517–20., 533–6. Közli Szalai, 358.

¹⁰ Bajza József: „Nyolc előleges kérdés Nyáry Pálhoz”, *Figyelmező*, 4 (1840), 379–83. Közli Szalai, 476.

nem csak az opera műveléséhez volt szüksége; a kis létszámú hangszeres együttest eleinte elsődlegesen nem is operai – legalábbis nem nagyoperai – céllal szerződtették. Mátray Gábor egyértelműen fogalmaz 1837. augusztus 10-én kelt, ismert jelentésében a Magyar Színház zenei készültségéről: nagy operák „későbbben” fognak adatni.¹¹ A nevezetes augusztus 29-i első operaelőadást (magától értődően A sevillai borbély) követően ugyan előadtak néhány daljátékot, de ezeket maga az igazgatóság sem tekintette nagyoperai előadásoknak. Schedel (Toldy) Ferenc, akit mint az Athenaeum beltagját, Bajza közvetlen munkatársát, bennfentesnek tekinthetünk, 1838. februári visszatekintésében leírta, mily kétértelmű helyzetben volt az opera a megnyitás utáni első hónapokban. Hiszen „nálunk egy ideig még az sem vala elhatározva, tanácsos-e ebbe is ereszkedni, lehetséges leszen-e valami tűrhetőt adni e nemben”.¹² Az 1837. október 9-i választmányi ülés jegyzőkönyve szerint Schodelné szerződtetésének gondolata összekapcsolódott azzal a döntéssel, amit Bajza úgy fogalmazott meg, hogy „a múltkori választottsági ülésben hozott egyik határozat által daljátékok adatása el volna rendelve”. A szeptember 19-i ülés jegyzőkönyvének Schodel János tervezett alkalmazására vonatkozó bejegyzésében kevésbé lényeges, hogy valamelyik választmányi tag már ekkor szóba hozta nevét, mint annak tanúsága, hogy színházat vezető urak felismerték, az énekmesteri és karnagyi poszt addigi ellátottsága a „daljátékok adatása” esetén felmerülő igényeket nem elégíti ki, és keresték a megoldást. Ennek jegyében döntöttek a karvezetői állásra jelentkező Glötzer József (addig a német színház tagja) alkalmazásáról, valamint tárgyaltak az operarendezői poszt betöltéséről. Ismert énekesek, mint Déryné, Kubayné és Éder Lujza megkeresését, illetve alkalmazását, valamint kórustagok felfogadását is csak ekkor, a Schodelné szerződtetésének tervbe vétele után három héttel határozták el.¹³ Tudható a Rajzolatokból, hogy 1837 októberében próbaéneklést rendeztek műkedvelők számára.¹⁴ Mindezt Schodel János és neje távollétében; ők az 1837 kora nyári pesti német színházi vendéjáték után Erdélybe utaztak. Kolozsvárott meglátogatták gyermekeiket, majd júliusban Rozália Nagyszébenben a német társulatnál énekelt néhány előadáson. Visszatértük után, 1837. október 22-én Bajza lekötötte a következő hetek vendégszerepléseit. Október 30-i szenzációs bemutatkozása Normaként mindenkit meggyőzött, s a színházi választmány november 7-i ülésén albizottmányt küldött ki további tárgyalásokra; ebbe Fáy András mellé az igazgatót delegálták. Nagyvonalú feltételeket ajánlottak, és valósággal könyörögve adtak kifejezést a reménynek, hogy „a művészet azon ágának, mellynek ő maga olly tündöklő diszt ád, meg honosításában segédül lenni nem idegenkedik”.¹⁵ A december 5-i választmányi ülés tudomásul vette, hogy Mátray Gábor – talán az operai dolgok

¹¹ Pukánszkyé, *Iratok*, 150.

¹² *Athenaeum*, 2 (1838), 1. félév, 221.

¹³ Színészeti választmány 1837. október 9-i ülés jegyzőkönyve, *PML*.

¹⁴ *Rajzolatok*, 3 (1837. november 5.), 708.

¹⁵ A választ a bizottmány november hó 10-i ülésére várják. A jegyzőkönyv másolata megtalálható Fáy András hagyatékában is: Fáy András tulajdonából származó akták a Magyar Játékszín történetéből 1840 előtt, Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Fol. Hung. 1963., 167r. A tárgyalásokról tudott az érdeklődő közvélemény is, vö. Petrichevich Horváth, 16.

komolyra fordulását látva – elfoglaltságára hivatkozva lemondott tiszteletbeli daljáték felügyelői tiszteről. Helyette Rosty Albert kérték fel daljáték-igazgatónak. Feltételezhetően ő hozta javaslatba az újonnan létesítendő első karnagyi állásra Erkel Ferenc nevét.¹⁶ Rosty kinevezésével az operát kivették Bajza jurisdictiója alól, és lényegében önállósították.¹⁷ Tekintélyes nemes és táblabíró létére Rosty a biztományi tagokkal egyenrangú állást foglalt el; kinevezése az opera-műfaj státusának egyértelmű emelkedését jelzi – ahogy a színészek és Bajza látták: emelkedését a dráma *főlé*. A zenei-művelődéstörténeti fontosságú 1837. december 15-i választmányi ülésen Földváry Gábor alispán jelentette, megállapodtak a Schodel-házaspárral. Ehhez kapcsolódva az urak a nagyopera megalapításának lényegében valamennyi előfeltételét felmérték. Kimondták, szükség van új, európai tapasztalatokkal bíró operarendezőre – ekkor merült fel Schodel főrendezői megbízásának gondolata –; új, gazdagabb operaműsort kell kialakítani, új karmestert fogadni és jobb, nagyobb zenekar kiépíteni; ezen felül ki kell egészíteni az énekesi személyzetet is, elsősorban férfiakkal.¹⁸ A nagy opera további lényeges előfeltétele, a kórus kibővítése ekkor még nem került tárgyalásra; csak 1838 májusában határoztak róla.¹⁹

Az operát az 1838. márciusi árvíz traumájának feldolgozása és Schodelné Frankfurtból való hazatérése után, 1838 nyarán sikerült konszolidálni. Ezt a próza némi redukciója kísérte.²⁰ Bajza József nem helyeselte az opera bővített formájú befogadását a színházba (ahogy nevezte: „az opera mostani bal elrendezését”), ezért lemondott az igazgatói állásról.²¹ Lemondását a halász tehetetlen gesztusához hasonlíthatjuk: nem sikerült a palackba visszakényszerítenie az általa kiengedett szellemet, így hátat fordított neki. Egy év múltán a kiszabadult szellem másfél éves működésének tanújaként adta ki Szózatát. Mint korának művészeti tendenciáit jól érzékelő színházelméleti ember, tisztaban volt vele, mekkora szerepet játszott a Magyar Színházban kitört operaőrületben az európai divat:

¹⁶ Erkel Ferenc hollétét a német színházi alkalmazás vége és nemzeti színházi karnagyi szerződés közötti időszakban homály fedi. Ha a Pesti Magyar Színház megnyitása utáni első hónapokban a sajtó s az akták Erkel emlegetnek, az a vezető tenoristává avanzsált Erkel József. Jellemző adalék: 1835 augusztusában, első szolista-fellépésekor a Játékszínen Józsefet azonosítja a Honművész úgy: „testvére karmesterünknek”; 1838 január végén viszont a híradás így szól: „halljuk, hogy intézetünkhez Erkel úr (a dalszínésznek testvére) mint karmester felvétel.” Cenner Mihály figyelmeztetett, hogy a színház 1837-es zsebkönyve „ügyelő”-ként Erkel Ferenc nevét tünteti fel. (Cenner, *Erkel*, 40.) Gyanúnk szerint tévesen öccse, József helyett, aki e felelősségteljes állást 1835-ben a budai magyar társulatnál már betöltötte. Erkel József mint kar- vagy magánénekes a Magyar Színház 1837-es évkönyvében nem szerepel.

¹⁷ Színészeti választmány 1837. december 5-i ülésének jegyzőkönyve, *PML*.

¹⁸ Színészeti választmány 1837. december 15-i ülésének jegyzőkönyve, uo. 1837. december 16-i naplóbejegyzése szerint a bennfentes Petrichevich Horváth azonnal értesült az elhatározásról. Operarajongó létére a feltételeket keménynek, de indokoltak tartotta: „Sch. aquisitioja kincs, ha vele élni tudni fognak.” Petrichevich Horváth, 24.

¹⁹ Színészeti választmány 1838. május 5-i ülés jegyzőkönyve. Heinisch neve bizonyára tévesen került a jegyzőkönyvbe, és az utalás az Erkel és Szilágyi által benyújtott javaslatra vonatkozik. Uo.

²⁰ Színészeti választmány 1838. június 16-i ülése, uo.

²¹ Bajza József: „Az álnevű 45 ellen”, *Figyelmező*, 4 (1840), 252–6., 265–72. Közli Szalai, 464.

Meg kell itt gyónnom, hogy valahányszor én egy olasz Bájítalt vagy Normát hallgatókkal tömött házban előadatni látok, s utána más napon egy eredeti magyar színművet üres falak közt, mindannyiszor elszomorodik lelkem s néha elkeseredésemben azt kérdem magamtól: minek e népnek színház? Ez még itt is hazájától fut; nem azt pártolja, mi lételének alapjait vetné meg, mi halottaiból támasztaná fel lassanként, hanem épen azt, mivel semmi hazafiúi célok egybe nem kötvék, itt is külföldiskedik, s *mivel az opera a németnél, a franciánál inkább divat, mint a színdarabok, ő is meg akarja mutatni, hogy divatszerű* [kiemelés tőlem, T. T.]²²

Bajzához hasonló nemzeti önmarcangolással konstataálta az európai „operadüh” el- sőt túlbujánzását Magyarországon Vahot Imre a maga Bajzát követő Szózatában:

[...] mindenütt elterjed ugyan az operadüh, de hogy valahol az operát illetlenebbül viszonyozzák a színművészettel, mint nálunk, azt nem hihetem.²³

Vahot nem látott ki a magyar glóbuszról. Nem csak a magyar színészek és literátorok hirdették ingerülten és fájlalták sértetten, hogy az opera tönkreteszi a színházat, mert kioltja a színjáték iránti érdeklődést; diagnosztizálták ezt a Schauspiel, a recitált színjáték beszállítói és művelői, azaz írók és színészek Németországban is; tanú rá Eduard Devrient és Richard Wagner.²⁴ Michael Walter odáig megy, hogy megállapítja, a német színház története a 19. században azonos a német operajátszás történetével.²⁵ A német színház Nem feladatunk annak megítélése, vajon a Századunk joggal gyanított-e önös érdeket meghúzódni a nemzeti-kulturális érvek mögött, midőn azt állította, Vahot bukott honi dramaturgok nevében hivatkozik a nemzeti kulturális érdekre, kiknek darabjai az operával ellentétben nem váltanak ki „dühöt” a közönségből, sőt még ideig-óráig tartó rokonszenvet sem.²⁶ Azt sem tudjuk, vajon Nyáry Pálnak nem a Schodelné iránti vonzalom sugallta-e a színház- és művelődésszociológiai felismerést: a szibarita kor zenét kíván dráma helyett, operát irodalom helyett.²⁷ Csupán utalunk rá, hogy Wagner ugyancsak a darabírók féltékenységét sejtette az operaelenes vádaskodások háttérében (operaszerzőről lévén szó, ebben nincs semmi meglepő),²⁸ és megállapítjuk: Schodelné fellépésének elemi – bár átmeneti – hatását színháztörténeti aktualitása tette lehetővé. A fellépte által kiváltott operaláz a magyar színházban kor- és időszerű jelenséggént kapcsolódott az európai művelődés egy jellegzetes tünetéhez, a nagy romantikus operai fellángoláshoz.

²² Bajza, *Szózat*, 24. sköv. Bajza diagnózisát alátámasztja és magyarázza az operarajongó Petrichevich Horváth Lázár naplója. Számára a bécsi olasz évadok varázsa az „életet”, a hazai „operátlanság” a mozdulatlanságot, az „eleven halált” jelképezte. Petrichevich Horváth, 12–13.

²³ Vahot, *Szózat*, 32.

²⁴ Devrient, Bd. 2 [orig. Bd. 4], 198.; Wagner, *Über Oper*, 129.

²⁵ „Die Geschichte des deutschen Theatersystems im 19. Jahrhundert ist darum in erster Linie eine Geschichte des Opernsystems.” Walter, 71.

²⁶ Radnay Tivadar: „Hozzátok, kiket érdekel!”, *Századunk*, 3, (1840), 641.

²⁷ Nyáry Pál: „Nyilatkozás Bajzának”, *Társalkodó*, 4 (1840), 217–20., itt: 218.

²⁸ Wagner, *Über Oper*, 131–33.

Miközben ellenfelei elismerték a primadonna érdemeit az opera körül; előszeretettel hivatkoztak a különlegesen kedvező körülményekre. A magyar színházi opera sikerét – írták – a táblabíró-választmány feltétlen és egyoldalú támogatásának köszönheti, hiszen

az igazgatás pártolásának lehetetlen, hogy a közönségre befolyása ne legyen. Ha ő akarja, a most pártolt operákat szinte úgy megunathatja a közönséggel, mint megunattak a színdarabok. Ne legyen csak az operákra annyi ügyelet, ne oly tömörked költség mint most, legyenek az előadások hanyagok, meg fogjuk látni, hányan látogatandják az operai előadásokat. Most az általános pártolás alatt az opera szépen virágzik; az énekesek szembeötlő haladást tesznek a művészetben; előadásaik szorgalomra, készültségre mutatnak, az opera-repertorium érdekes és változatos; sem előadásoknál, sem újdonságok szerzésében költség nem kíméltetik s ami első előadásokban nem tőn kitűnő szerencsét, mint Vesta szüze, Csel, Mari stb., attól a közönség igen óvatosan kíméltetik.²⁹

Az Athenaeum arra is célzott, az igazgatóság a nézőtérén is „általánosan pártolta” az operát. Énekesné nem lehet párt nélkül – írták -, de tudjuk, a fordítottja is igaz: az operadüh évtizedében *párt* sem lehetett énekesné nélkül. Schodelné megteremtette a lehetőséget a pártképzésre; felizzította maga körül a kor európai nagyvárosaiból ismert, összetéveszthetetlen, abszolút rajongással abszolút elutasítást szembeszegező operai légkört, otthonossá tette a Magyar Színház falai között az identifikációval és konfliktussal telített „pártos” operai hangulatot, amit a pesti közönség addig csak a német színházban érezhetett.³⁰

Figyelemre méltó az 1837. decemberi választmányi határozat zárómondata: a választmány kérte az igazgatót, „hogy Schodl Úrnak és hitesének e részben meghalgtások iránt tégyen a közelebbi ülésnek mindenknek mimódon lehető eszközöltetése tekintetéből jelentést”. E mondatból arra következtetünk, hogy az opera alapításának egész cselekvési tervét Schodelék vázolták fel, és ők irányították – vagy legalább véleményezték – megvalósítását. Ebből fakadt Schodelné kiemelt helyzete, amely kartársait annyira irritálta: a kialakulatlan igazgatási struktúra háttere előtt de facto ő látta el az operaigazgatói teendőket. Hogy könnyen így alakulhat, Fáy András már 1838 januárjában előre látta.³¹ Vahot Imre sem véletlenül használta pasquillusában a díva személyével kapcsolatban az igazgatás fogalmát.³² Szilágyi Pál emlékezete szerint

[...] ő a törvényeken fölül állott, a törvények őt nem érdekelték, minket nem is tarthatott társainak [...]. Mi több, nem is Bajza az igazgató, hanem ő dirigált, még pedig katonásan.³³

²⁹ Bajza, *Szózat*, 24–33. A három bukott operából egyben Schodelné nem énekelt (Hérol: Marie), a Csel bemutatását biztosan nem ő erőltette; a Vesztaszüzét igen, de a klasszikus mű fiaskója nem rajta, hanem a férfi énekesek alkalmatlanságán és a közönség változott ízlésén múltott.

³⁰ „Magyar játékszíni krónika. (Vége)”, *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 43.

³¹ Pukánszky, *Nemzeti Színház* II, 79. (31. dokumentum jegyzete).

³² Vahot, *Szózat*, 32.

³³ Szilágyi, 125. Ugyanezt a vádpontot hangoztatta a Schódel-nő toilette dala c. gúnyvers: „Törvényt nem ismerek, fitty a törvény testnek, / Magam szabok törvényt az egész nagy Pestnek”. Lásd a Függelékben.

A primadonnával szemben alkalmazott megkülönböztetett bánásmód megalázta a színészeket. Velük tisztiszolgaként bántak a választmányi urak, Schodelnéval, mint primadonnával és nővel – ne tagadjuk, úgy is, mint potenciális maitresse-szel – hódolattal közlekedtek: Szentkirályi Móric állítólag felszólította a társulat férfitagjait, hozzá hasonlóan kézcsókkal köszöntse a primadonnát.³⁴ Társasági presztízse összevethető volt azzal, amit a másik, valódi nagy nyugatos, Liszt élvezett 1840-ben a romantikus magyar úri társaságban. Hasonlítottak egymáshoz a kultikus tiszteletadás jelképei is. Ugyanazon az 1840. január 4-i estén, melyen Lisztet pesti hangversenyén a magyar nemesség kard-adományozással fogadta jelképesen tagjai közé, Schodelné Pozsonyban az országgyűlési ifjak aranyozott ezüst holdsarlóval nyilvánították istennőjükké (díva). Okkal: a titkos operaigazgató a várhatónál sokkal nagyobb mértékben teljesítette éppen azt, amit a későbbi operaellenes „hegypárt”³⁵ fő fóruma az énekesnő bemutatkozásakor jámbor óhajként megfogalmazott. Schedel-Toldy Ferenc, aki az első Norma után potenciális alapító anyaként üdvözölte az énekesnőt, pontosan azt várta tőle, amit később az Athenaeum nagy bosszúságára meg is tett – formálja a maga képére az egész magyar dalszínészetet.³⁶ Megjegyzésre méltó, hogy Munkácsy János, későbbi Schodel-párti korifeus az énekesnő szerződtetésének hírére véve éppenséggel szkeptikusan nyilatkozott – nem bízott „példányának” termékenységében.³⁷ 1841 és 1843 között, az interregnum idején sajnálatosan igazolódni fog a kérdés jogosultsága. Addigra azonban megtörtént a legfontosabb: az opera megalapítása. Hogy megtörtént, azt lehengerlő mennyiségű sajtóadalék illusztrálja. A feltűnően jóindulatú Rajzolatok írta az 1839. március 12-i Báljé előadás után:

Az előadás igen jól sikerült, senkinek nem lehet kifogása ellene; hogy egyik vagy másik gyöngébb, az még nem hiba, kivált, ha visszaemlékszünk, hogy egy év előtt alig volt tagja az operának; és most annyi, és mindannyi jeleseket bírunk. Csudálkozni lehet, hogy ily rövid idő alatt annyira haladtak, és oly nagyszerű classicus operákat adhatnak, mint: az Eskü, Báljé, Beatrice, Norma, Bájital, stb. Az operisták pedig ennyire egy év alatt haladtak; s mi csuda, ha bámulást, tiszteletet, hálát, méltánylást, részvétet és pártolást nyernek, s méltán megérdemlik: mert most majd minden másnap egy-egy operát adnak, mi először: a színházat megtölti s a pénztárnak is kedvez; másodsor: a leggyöngébb és járatlanabb tagok mind az énekben mind a játékban előhaladnak; harmadszor: megkedveltetik a színházat az idegenekkel is. Lehetetlen hogy forró hálával ne legyünk mind az igazgató választmány iránt, ki ily okosan cselekszik, mind Schodelné iránt, ki a classicus éneket színpadunkra hozta, mind pedig a dalszínészek iránt, hogy csüggedetlen szorgalmuk által, hírbe névbe hozzák a magyar színházat. A szép siker jutalmazza fáradásaikat!³⁸

³⁴ Szilágyi, 143.

³⁵ Szentkirályi Móricz: „Válasz a nyilatkozásra”, *Társalkodó*, 2 (1838), 259.

³⁶ *Athenaeum*, 1 (1837), 2. félév, 607.

³⁷ Munkácsy [János]: „A játékszínről s színigazgatásról”, *Rajzolatok*, 4 (1838), 119.

³⁸ Uo., 5 (1839), 168.

A kortársak úgy látták, és a Nemzeti Színház történetének tárgyilagosa kései kommentátorai egyetértének velük: az opera váratlanul gyors megalapításával a Magyar Színház döntő csatát nyert a Pest városának közönségéért indult harcban, ha még nem is nyerte meg a háborút.³⁹ A színháznak a főváros művelődési és társasági életének kemény talajába vetett magja az opera napsütésében csírázott ki.⁴⁰ Hogyan érte ezt el a tényleges operaigazgató? Munkálkodásának részleteiről számos konkrétummal szolgált a Honművész, összefoglalóan első alkalommal az 1839. január 3-i számban:

S—né assz. [...] színészeti intézetünknek legnagyobb háláját kötelezé le magának; [...] a külföldi legjelesebb udvari színpadok nevezetesebbjein örökké virulandó koszorúkat nyervén azon édes reménnyel jött honrokonai közé, hogy itt oly intézet díszítésén, melyre a nemzet rég időtől fogva sóvárgva várakozék, egyesült munkával fáradozzék. Ő eljött (s talán még kissé korán) a t. n. megyei küldöttség meghívására, s leírhatlan örvendezéssel, szinte csillapulhatlan zajjal fogadtatt fellépte. De fájdalom, nem találhatá még az új intézetet oly rendben s oly készülettel, milyen az ily kimivelt művésznő tapasztalatainak s kívánatainak megfelelt volna. Sem opera-hangművek készen, sem színészeink betanítva s nem voltak még szokva azon szigorú rendhez, melynél egyebet a nevezett művésznő a jeles külföldi színpadokon nem is ismert. Ő tehát egyen másion segíteni akarván, tanács-szóval, tettel igyekezett a tapasztalt jó elveket új intézetünkben is megalapítani, mi által annak csak javát, virágzását akará eszközölni. Gáncsolá a rossz szokásokat, s helyökbe jobbakat ajánlott. Pártolá a jobb tehetségűeket, s a gyengébbek helyébe jobbaknak meghívását ajánlá.⁴¹

Mátray sokszor közölt más forrásokból vett idézeteket, így igyekeztén erősíteni a benyomást, hogy a szerkesztőség álláspontját oszttják független tekintélyek is. A primadonna bukását követően Miss Pardoe 1840-ben Londonban megjelent útirajzából hozott részletet. Kulcsmondatairól feltételezhetjük, hogy forrásuk a Schodel-kör volt – honnan máshonnan szerezhetett volna a jó Miss efféle insider-információkat: „Az operának egész testülete Schodelné assz. által képezetett, s ő a nehéz feladatot csodálatra méltólag hozá teljesebbé.”⁴² Schodelné „férfias akarati tehetségét”, mellyel az opera megszervezésének nekilátott és véghezvitte, kiemelte az ugyanakkor idézett Pesther Tageblatt is.⁴³ Nem maradtak el Mátray mögött az Orosz József által kiadott lapok. A Századunk a sajtóháborúba bevetette Fáy Istvánt, a bogaras zenegrófot, akinek a nemzeti zene

³⁹ Az opera mint a pesti német színházzal folytatott versengés hasznos eszköze mellett érvelt a *Honművész*, 4 (1836), 205. Vö. még Munkácsy [János]: „Egypár szó a színészetéről és színigazgatásról”, *Századunk*, 1 (1838), 81–85. Közli Szalai, 349–54.; Dunaközy Hiador: „Végző az Opera-dramai perben és még valami”, *Hírnök*, 1840. október 5. Közli Szalai, 478–83. Az utókor kiérlelt állásfoglalását az opera pozitív szerepéről a Nemzeti Színházban és a színházi közönség magyarosításában ld. Pukánszky, *Nemzeti Színház* 1, 54. Vö. még Kósa, 17881.

⁴⁰ *Rajzolatok*, 5 (1839), 240. (Báléj, április 15.)

⁴¹ *Honművész*, 7 (1839), 10–16.

⁴² Uo., 9 (1841), 106. Angolul: Pardoe, 137, 140-3.

⁴³ Uo., 9 (1841), 118.

iránti elfogultságát ismerve óvatosan kell kezelnünk a színház zenei teljesítményéről 1840 februárjában kiállított tanúsítványt. Ám azt az állítását, hogy „Schodelné már csak azért is egy megbecsülhetetlen kincs, mert ő mutatta meg a világnak, hogy lehet jó magyar opera, még pedig nagyon jó!”, aligha vitathatta bárki.⁴⁴ A Rajzolatok az 1838 őszén kirobbant második operai villongás során kioktatta az ellenpárt Dunapartiját [!] Schodelné érdemeiről:

[...] tudja e Dunaparti úr, mily megbecsülhetetlen lelkes asszony e művésznő, ki a vele föllépő gyöngébb színészeket nemcsak éneklésre, de a legpicibb plasticai fogásra is tanítja, oktatja.⁴⁵

Az Eskü premierjének beharangozása is ürügyül szolgált az operaalapító nimbuszának fényesítésére:

A lelkes Schodelné, ki teremtője a magyar operának, kinek örökké virulandó érdeme, hogy a régi magyar danoló iskolából, a nyelv gyönyörű muzsikai csengéséhez és olaszhangzatú méltóságához illőleg, végre szilárd magyar opera alakult, e lelkes dalszínésznő, oly operával kedveskedik a tisztelt nagy közönségnek, mely eddig csupán a milanoi Scala operaházban, és a bécsi karinthi kapu melletti cs. k. színházban, de abban is olasz nyelven adatott. Egészen új tehát és akár az eredeti szerzőket, akár a derék magyar fordítót tekintve, nagyszerű műlémmel kíván-ta a jutalmazandó lelkes dalszínésznő mind a nagy közönséget meglepni, mind a hangvilágban varázsbájjal bíró hatalmas talentumát, új fénykörben ragyogtatni.⁴⁶

A premier után ugyanezen lap panegirikusz formájában ünnepelte az opera fejlődését:

Ki a magyar opera óriási haladását nem hiszi, jöjjön az Eskübe; ki kételkedik, hogy e nehéz operát tökéletesen adhassák a magyar színpadon, nézze meg; ki nem hiszi hogy Schodelné classice énekel, jöjjön az eskübe [sic]; ki nem hiszi, hogy ily opera több gyönyört és éledeletet nyújt a publicumnak mint egy török háborús rossz dráma, aranyokkal jutalmazott keverék, jöjjön az eskübe; ki az operáknak ellensége jöjjön az eskübe, és csudálkozva győződjék meg, mennyire haladott az opera a magyar színpadon! Schodelné a magyar opera hősnéje mint egy zuhatag az opera többi tagjait magával ragadja a művészet tökélye felé.⁴⁷

Háromévi működés után, 1841 februárjában a Pestről távozó Schodelné a Honművészen búcsúnyilatkozatot tett közzé. Nevében szóló jó tollú híve így foglalta össze célkitűzéseit: „tanult, tanított, s bár küzdve, folyton haladást tőn”; „kertészneként” ápolta az opera palántáját, amely távozása után sem fog elsorvadni.⁴⁸ Elismerte barát és ellenfél: szü-

⁴⁴ Gróf Fáy István: „Levél Lisztről és a pesti magyar színházról”, *Századunk*, 3 (1840), 101.

⁴⁵ *Rajzolatok*, 4 (1838), 344.

⁴⁶ Uo., 5 (1839) 16.

⁴⁷ Uo., 176. (Eskü, március 14.)

⁴⁸ *Honművész*, 9 (1841), 106–09. Itt az öt feltétlen támogató Századunk egy hónappal korábbi cikkének költői képét idézte. Hangafy (ford.): „A muzsika felsőbb rendeltetés általi korlátozásáról”, *Századunk*, 3, (1840), 60.

ken vett énekesi kötelezettségeit messze túllépve az operai intézmény egészét animálta. Személyes becsvágyán túl erre valóban alkalmassá tették gyakran felemlegetett külföldi tapasztalatai. Németországban beléoltották a „Studium und Fleiß” eszményét, és abszolút hatalmával élve, ezt rákényszerítette a magyar partnerekre. Hajcsár-módszereinek megvolt az eredménye. Schodelné

[...] itt létekor többi operistáink is jobban ügyekeztek; mert neki vérében van, soha nem hagyni békét. Néha művészi ösztönből, néha zaklatási szeszélyből üzte, kergette társait – kik felett úrnő volt, igazgatói jóváhagyásból – tanulásra és próbákra.⁴⁹

Kik voltak társai? Milyen minőséget képviselt a budai Nemzeti Játékszínről öröklött énekes-együttes, mellyel a Pesti Magyar Színházat megnyitották? Mint oly sok tekintetben, a régi magyar színpad abban is a német színészetet követte, hogy a daljátéki és prózai szerepeket ugyanazok a színészek alakították. Német színházi emberek úgy látták, az énekes színház hasznát húzotta a szimbiózisból: mindaddig, amíg az énekes repertoár megmaradt a *Singspiel* és *opéra-comique* műfaji és stílusbeli keretei között, énekekben és prózában egységes maradhatott a színpadi játékmódor is.⁵⁰ Hasonló véleményen volt Szilágyi Pál, a hőskori magyar daltársaság egyik oszlopa. Visszaemlékezéseiben a színeszi-játékosi kiindulást a régi magyar dalszínészet fő érdemeként méltatta:

Miért voltak meglepők opera-előadásaink? egyszerűen fejtem meg. Dériné asszony akkor volt hangjának aranykorában, s habár nem is volt iskolázott olasz énekesnő, de kellemmel párosította énekét játékaival; ő kitűnő szende színésznő volt, a többi énekesek is jó színészek levén összeházasíták a drámát az operával, s e boldog vegyes házasság szülte a precisiót, mit nem hittek, azért bámultak az atyafiak [német színházi muzsikások 1827-ben, a magyar társulat pesti szereplésekor].⁵¹

Szilágyi a régi gárdában a *basso buffo caricato* szerepkörét töltötte be. Legendás Bartolója kivételével nagyobb operaszerepet az új színházban már nem kapott, talán nem is igényelt.⁵² Éppen az ő példájából kiindulva jellemezte általános érvénnyel Szigligeti Ede a Schodelné előtti magyar operát:

[...] nem lett ő [Szilágyi Pál] világhírű basszista, de nekünk az a gyöngébb basszus is éppen elég volt, hogy a magyar opera egyik alapítója legyen. Finom hallása,

⁴⁹ „Hírlapi ellenőr. Színházi jeremiádok”, *Athenaeum*, 5 (1841) 1. félév, 718.

⁵⁰ „Die Spielweise der Hillerschen-Dittersdorfschen Salierischen sowie der französischen Oper hatte die Schauspielkunst von ihrer natürlichen Entwicklung nicht abgelenkt.” Devrient, Bd. 2 [orig. Bd. 3], 81.

⁵¹ Szilágyi, 53.

⁵² A Nemzeti Színházban használt partitúra Rossini operájának német színpadokon meghonosodott változatát tartalmazza; ebből hiányzik Bartolo D-dúr áriája; helyét egy a 19. században elterjedt Esz-dúr ária foglalja el, mely nem Rossinitól származik. A partitúrában az áriát tartalmazó lapok jelek szerint hosszú időn át be voltak hajtva, vagyis az áriát húzták, legalábbis a korai előadásokon. Az áriához tartozó zenekari szólamokat a későbbi 19. században másolták, és bejegyzések tanúsága szerint az 1871-es felújításon használták: „Pischinger Alajos Pest ’871” (violino 2); „Im National Theater zu Pest den 27 April 871 Mezek” (trombita 2). A papír és írás alapján úgy tűnik, Szilágyi Pál ideje után iktatták be az előadásba a Paisiello-féle Sevillai borbélyból a Bartolo és két szolgálja által énekelt „terzetto buffo”-t.

zenei képessége s ismeretei voltak, s ami most oly ritka: kifejezéssel, jellemzőleg énekelt. Általában a mi legelső operistáink sokkal jobb színészek voltak, mint énekesek, kivéve Pályt, a tenoristát, kinek páratlanul gyönyörű, erős, mégis lágy, csengő tenor hangja volt ugyan, de hideg, érzés nélküli előadása, merev mozdulatlansága s ügyetlensége kétségbe ejtette a legtürelmesebb nézőt is. [...] ki látott [...] együtt finomabb és pedánsabb Bartolót, mint Szilágyi és ostobább és ravaszabb Basiliót, mint Udvarhelyi? – Egyik sem volt bravour-énekes, sőt az egyiknek orr, a másiknak inkább gége, mint mellhangja volt, de előadásuk oly kifejező és jellemző vala, mintha nem is énekeltek, hanem csak drámailag játsztak volna [...].⁵³

Visszatekintve, Szigligeti nosztalgiáját kevesen osztották. 1847-ben írta az *Életképek* A sevillai borbély előadása után:

E mű még színészetünk vándornapjaiból ismeretes. Figaro, doctor Bartolo, Basilio, Almoviva és Rosina szerepeikkel megpróbálkoztak sorban minden énekesünk, ki idő folyta alatt színházunk tagjai voltak. Doctor Bartolót legtöbbször Szilágyi adta, ki, mint tudjuk, a maga nemében páratlan színész, s a nemzeti intézet egyik legérdemesebb veteránja; de nem énekes; ő e szerepben inkább beszélt, mint énekelt; s bárha ügyes játékaival az ének nehézségei alól mintegy kisiklani tudott, legfőleg annyi tón, hogy azok, kik e szerepet másoktól nem hallák, azt gondolhatták, hogy a doctor szerepe tulajdonképpen nem is operai szerep, hanem a színház komikusának van írva, ki közönségesen többé kevésbé énekelgetni is tud.⁵⁴

A Kolozsvárt, Kassán, Budán és egyebütt évtizedek óta működött daltársulat negatív jellemzésével már korábban is találkozunk. A budai együttesről valamivel több, mint egy évvel az állandó színház megnyitása előtt írta a *Honművész*, A bűvös vadász „tünneményes daljáték” előadása kapcsán:

Ezen igen nehéz opera egyike a legnagyobb feladatoknak oly színészi személyzetre nézve, mely külön dalnok-személyzettel, rendes operai hangáskarral nem bír. Egy ily számtalan nehézségekkel teljes műnek pontos előadására nézve, ha egyébiránt azt műértői szemmel nézzük, hosszas tanulmány, a muzsikában igen jártos, nem pedig többnyire naturalistákból álló személyzet, és nem csupán ezen egy estvére egybeszedett hangászkar szükséges. E kívántatóságok mind együtt budai színészetünknel nincsenek, s körülményeinél fogva, most legalább, nem is lehetnek, minél fogva a mai mutatványt műértői szoros crisis alá bocsájtani a legnagyobb méltánytalanság volna.⁵⁵

1837 októberében írta a *Rajzolatok* az első pesti *Norma*-előadásról:

⁵³ Szigligeti, 155. Szilágyi Pál hangjáról olvashatunk dicsérő megjegyzést is a kor lapjaiban, Boieldieu Párizsi János előadása után (Buda, 1835. május 23.): *Honművész*, 3 (1835) 342-43.

⁵⁴ *Életképek*, 7 (1847), 778 (A sevillai borbély, június 3.)

⁵⁵ Uo., 4 (1836), 357.

Ami e daljáték első előadását illeti, arról nincs sok mondani valónk más, mint az: hogy a hangművészetnek nálunk ily parlagában engedékenyeknek kell lennünk azon számos gyarlóságok iránt, melyeknek hangászkar, karénekek, énekesnek és dalnokok mindnyájan alávetvék.⁵⁶

Fél év múlva ugyanezen lapban Fogarasi tanulmány-terjedelemben foglalkozott a magyar énekesekkel, és minden szakszerű képzettséget megtagadott tőlük:

Mondhatnók, hogy énekeseiről közönséges a panasz, hogy hamar elrekednek. Fő oka az, hogy ha az énekesnek különben jó hangja van, ami bizony több színészeinknek van, nem tud bánni a hangjával, amit a mieink nem igen tanultak, de nem is tanulhattak értő mestertől.⁵⁷

Fáy András összefoglalóan írta 1841-ben:

Azt állítani, hogy a magyar opera már meg volt, vagy meg van alapítva, szintoly nevetséges, mint hinni, hogy már alapítva van a magyar művésziskola, minthogy néhány külföldi jeles festész időről-időre lejöve hozzánk s itten nagyjainkat, gazdagabbjainkat festegeté.⁵⁸

Schodelné fellépte egy csapásra tűrhetetlenül avítottak tüntette fel a régi magyar daljátéki előadói stílust. Legsúlyosabban a fénykorán túljutott Déryné érintette a változás. Az 1837. október végén két nap különbséggel lezajlott két Norma előadás után a Rajzolatok egyenesen malíciával gyanúsította az igazgatóságot, amiért a régi primadonnát egyáltalán engedte föllépni az első estén, amit talán főpróbának szántak Schodelné szereplése előtt.⁵⁹ Déryné bokros érdemei között időben az egyik legutolsó, hogy a német színpadok példája nyomán ő és a köréje szerveződött daltársulat már 1836-ban felismerte a romantikus operai korszak beköszöntét, és igyekezett szolgálatába szegődni. Kassán három Bellini-bemutatót is tartottak; a Montecchi és Capuletti párt, valamint a Norma rendszeresen, a Straniera kétszer szerepelt műsorukon. De a kor igényének felismerése nem járt együtt az új stílus elsajátításának képességével – ezt konstata

⁵⁶ *Rajzolatok*, 3 (1837), 708. A *Rajzolatok* operai cikkeinek írójában Petrichevich Horváth Lázárt sejtjük. Naplójában említi 1837-ben a magyar színházról a folyóiratban megjelentetett tárcáját. Jelen idézet tartalmilag egybecseng a napló 1837. november 8-i bejegyzésével. Petrichevich Horváth, 15–16.

⁵⁷ „Töredék-jegyzetek a magyar színészetéről. Fogarásitól”, *Rajzolatok*, 4 (1838), 140.

⁵⁸ Fáy András: „Nyílt szó az országos színház ügyében”, *Pesti Hírlap*, 1841. 19–20. sz. Lásd Fáy, 12–13. Fáy az országos színész- és énekesképzés szükségessége mellett szállt síkra, s javaslata indoklására fogalmaz teljes negativitással. A cikk Schodelné kiválása idején jelent meg, lehetséges, hogy a „külföldi jeles festész” analógiája reá céloz. Fáy András tagja volt a Színészeti Választmány által 1837 őszén szerződöttese ügyében az énekesnőhöz menesztett küldöttségnek. Hogy a feladatot vállalta, jelzi, osztotta a választmányi tagok jó véleményét Schodelnééről. Később a magyar színház ügyeinek vitelében már nem vett részt. Schodelné Fáyhoz - pontosabban feleségéhez - fűződő baráti viszonyát egy Fáy emlékkönyvébe beragasztott cédula örökíti meg, éppen az énekesnő pesti pályájának legérzékenyebb pillanatában, 1840 karácsonyán: „Kristus Urunk születése estvéjén 1840. Fáy Andrisnének Schodel Rosália”. Fáy András emléklapok, Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Quart Hung. 1938., fol. 51. Vö. Hász-Fehér, 221.

⁵⁹ *Rajzolatok*, 3 (1837), 704.

Magyar Színház első Norma előadása után Schedel-Toldy Ferenc az Athenaeumban.⁶⁰ Kénytelen-kelletlen megállapította Bajza is: Schodelné nélkül operát adni nem lehet, mivel „Dériné a pesti közönségnek többé nem kedvence”.⁶¹ A színház megnyitása után egy évig mégis szembeüszott az árral; régebbi daljátékokat erőltetett a színpadra, de nagyoperai szerepekben is fellépett, kihasználva Schodelné távolléteit és gyengélkedéseit. Pesti alakításainak sajtója a nagy pionír-művész szomorú alkonyának képét vetíti elének, aki részben a színház iránti szenvedélyétől hajtva, részben a szükség által kényszerítve egykor hatásos művészi eszközeinek szinte teljes elvesztése után is a színpadon marad, s ezzel elhomályosítja egykori nimbuszát. A Rajzolatok kritikusa jó szándékkal telve mondta szemébe e keserű igazságot az 1838. június 20-i Norma előadás után, melynek címszerepébe a beteg Schodelné helyett beugrott.⁶² Pár hét múlva eljött a végbúcsú ideje. Dériné 1838. október 31-én lépett fel utoljára a Magyar Színházban, Romeo jelmezében – Schodelné jóvoltából, aki ezen az estén Júliát énekelte, és a nagy előd búcsúztatásán látványosan tanúsította kollegialitását.⁶³

Az új csillag láthatóan nem keveredett személyes konfliktusba sem a másik Rózával, sem a régi operaegyüttes oszlopos tagjainak többségével. Dérinét idősebb barátnőnek tekintette, és legszemélyesebb ügyeibe is beavatta, Udvarhelyi Miklóst és Szilágyi Pált pedig kimondottan bizalmasaként kezelte (azért is oly ellenszenvesek Szilágyi posthumus reá szórt rágalmai). A tiszteletet és bizalmat a múlt alapozta meg: ezektől az akkor virágjukban álló énekesektől kapta első operaélményeit az 1820-as évek derekán Kolozsvárt. Hamarosan összekülönbözött viszont Szerdahelyi Józseffel. A Pest előtti korszakban ő volt a magyar daltársulat irányító szelleme.⁶⁴ Énekelt, játszott, zenét szerzett, hangszerelt, vezényelt – esetenként úgy, hogy közben énekelt is.⁶⁵ Sokirányú használhatósága is elégséges ok lett volna rá, hogy túlélje az operai stílusváltást, s megmaradjon a Nemzeti Színház kötelékében. De nemcsak érdemei miatt tartották. Böven buzgó komédiás vénája továbbra is kedveltte tette a közönség szemében; humora pótolta a fő énekesi követelményt, mely nála is hiányzott: a hangot.⁶⁶ Színpadi működésében komikus alkatának megfelelően nagy helyet foglalt el a zenés vígjáték, a bohózat, paródia. Schodelnéval nem a pesti magyar színház deszkáin találkozott először. Talán már tanulólánnyként megismerte Kolozsvárott, mint Dériné (és bizonyára Udvarhelyi is). Hivatásos minőségben tudunkkal első ízben ugyanott keresztezte egymást útjuk, az 1836.

⁶⁰ *Athenaeum*, 1 (1837), 2. félév, 605.

⁶¹ Bajza, *Szózat*, 34.

⁶² *Rajzolatok*, 4 (1838), 392. (Norma, június 20.) Dériné 1838. január 30-án megkísérelt Normájáról Petrichevich Horváth úgy vélekedett: „Norma. Palatinus szület.[ése] napjára. Igen ros. [!] Dériné képzelhető.” Petrichevich Horváth, 39.

⁶³ Dériné a színlap szerint Pestről Kassára ment. Ott, majd Kolozsvárott folytatta az éneklést. Kritikái arra vallanak, beteljesedett rajta a Rajzolatok jóslata: minden fellépésével elhomályosította korábbi érdemei egy-egy darabkáját.

⁶⁴ *Honművész*, 5 (1837), 182.

⁶⁵ Vö. a *Honművész* közléseit Szerdahelyi működéséről.

⁶⁶ *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 3 (1843), 371.

szeptember 20-án rendezett jótékonyági hangversenyen.⁶⁷ Déryné szerint Szerdahelyi javasolta Schodelné pesti alkalmazását. Ha így volt, törököt fogott vele. Mint a magyar színészdemokrácia őstagja, nem volt hajlandó parancsszóra alkalmazkodni a rövid hónapok leforgása alatt életre hívott „udvari” opera hierarchikus viszonyaihoz. A régi ismeretség nem akadályozta meg abban, hogy az 1838 decemberében bemutatott Ludas Matyi bohózat címszerepében kifigurázza Schodelné játékának ismert modorosságait, s ezzel kiváltsa az operaháború egyik leghevesebb sajtó-polémiáját, mely azzal fenyegetett, hogy bírósági ügyé fajul. Paródiájával (nem volt magában álló jelenség a pesti színpadon) a régi gárda, sőt az egész magyar színésztársaság vett magának elégtételt a folyamatos hitelrontásért, mellyel az opera-párt sújtotta színházon kívül és színházon belül. (Az ügyről részletesen lásd alább.)

E ponton érintjük a korai hónapok legérzékenyebb kérdését: volt-e alapja az afféle inszINUÁCIÓKNAK, mint a Rajzolatoké a Schodelné körüli villongások 1838 őszén fellobbant sorozatában:

Úgy látszik, hogy mi semmivel sem boldogulunk magyar színpadunkon, csupán az operával. Magasabb drámai színdarabok művészi fölfogására s mesteri előadására, Egressy Gábort s a Lendvay párt kivéve, színészeink közül alig van egy-kettőnek hivatása, s mit csudálhatni ily esetben, ha a közönségnek csak opera kell, s ha csak abba jár? – Valljuk meg igazán, ha magyar opera nincs, ha különösen e magyar operának élet- és szívere Schodelné nem ver többet, mint a varázs csattogású fölmile, megszakad a pesti magyar színház életereje s azt csak tulajdon zsebéből volna képes a részvény társaság fenntartani. A közönségnek az opera édes, a színháznak hasznos.⁶⁸

Munkácsy nem habozott kijelenteni: a nemzeti szempont elsőbbségének hangsúlyozásával a színészek parlagiasságnak kívánnak menlevelet adni, és bukásra kárhoztatják a magyar színházat a némettel folytatott versenyben.⁶⁹ Bár hirdette, az Athenaeum köre se hihette őszintén, hogy a sivár kép, amit 1841 januárjában a fővárosi magyar színészet állapotáról festett, rövid hónapok alatt alakult volna ki, az opera aránytalanul nagy támogatásának ellenhatásaként.⁷⁰ Vajon nem inkább az ellenkezőjét kell-e felteleznünk: a színészek azért menekültek a sérelmi politika mentsvárába, mert reménytelennek tartották felvenni a versenyt az opera váratlanul megnyilvánult professzionizmusával, s a fentiekhez hasonló operaellenes nyilatkozatokban nem a frusztráció kapott-e hangot, amiért a drámának nem sikerült utánoznia a Schodelné-féle operai csodát – ahogy ezt a Századunk a színészek szemébe vágta?⁷¹ Schodelné tagadhatatlan érdemeit elismerve,

⁶⁷ *Honművész*, 4 (1836), 639.

⁶⁸ *Rajzolatok*, 4 (1838), 344.

⁶⁹ Munkácsy [János]: „Egypár szó a színészetéről és színigazgatásáról”, *Századunk*, 1 (1838), 81-85. Közli Szalai, 349–50.

⁷⁰ „Magyar játékszíni krónika”, *Athenaeum*, 5 (1841 január), 29.

⁷¹ Hangafy (ford.): „A muzsika felsőbb rendeltetés általi korlátozásáról”, *Századunk* 3 (1840), 60. [Idézetünk a tanulmánynak a fordítótól származó jegyzetéből származik.] A mondat a „Jelenkor Társalkodója m. e. 102dik száma alatt, Honti név alatt” előbukkant „műbíró” kijelentéseire utal.

a magyar sajtóban egyedül a Századunkat szignáló balásfalvi Orosz József szócsove, Hangafy utalt az opera műfajának mint olyannak jelentőségére az eredmény elérésében. Hasonló következtetést német szakértők is leszűrték. Az énekes-színész Eduard Devrient jól látta – jobban, mint az amuzikális magyar színházpolitikusok -, hogy az operaelőadások magasabb színvonalát a zene biztosítja és követeli meg. A végigkomponált operák előadása a karmester irányítása alatt, kötött idő-terv szerint zajlott, s ha nem is volt ment a művészi és emberi megingásoktól, ezek sokkal szűkebb keretek között fejthették ki átkos hatásukat, mint más színházi műfajokban: a zenés előadásokban az irányító szellemi hierarchia uralma sokkal szigorúbban érvényesül, mint a színházban.⁷² Ezt persze az operisták előszeretettel tekintették saját érdemüknek. Ahogy a helyzet egyre jobban elmérgesedett, a színészek dezavualásába bekapcsolódtak az újonnan létrehozott opera beltagjai is. A levéltár egy szélsőséges eset dokumentumát őrzi. Bognár Ignác tenorista, a színház 1840 júniusában szerződötten énekesese még azon év őszén, október 9-én éles hangú folyamodványt intézett Pest vármegye színházi választmányához. Ebben egy Udvarhelyi Miklóssal kialakult konfliktusra utalva kijelentette:

Az Udvarhelivel való ügyemben csak azt felelem, hogy ott a hol a Schodelné asszonyságot a ki a színésztársaságot a pizsokból kimosta, az utat előttek nagy nehezen megtörte, és a színész címet nékiek megérdemelte, [kiemelés tőlem, T. T.] és most ötet háládatosságból sárral dobálják, és minden méltatlanságot rajta elkövetnek, ott engem kénye szerint sértegethet akárki.⁷³

A Nyugat-Magyarországon született Bognár (két majdani ismert énekesnő, Friderika és Vilma apja) a kortársak által sokat emlegetett nagyhírű „honos” énekesekkel, Rosnerrel, Reichellel, Wurdával, Dobrovskyval és a legnagyobbal, a székesfehérvári születésű Unger Karolinával ellentétben, kik valamennyien a magyarországi német, illetve szláv etnikumokhoz tartoztak, magyar származású volt; ezt leveleinek ízes magyarsága bizonyítja.⁷⁴ Pályakezdését csak szórványos híradásokból ismerjük. A Honművész híradásaiból következtethetőleg 1830-as évek közepén Pesten, Budán és Pozsonyban énekelt. A Hofoper színlapjai szerint 1833-35-ben a bécsi udvari opera foglalkoztatta kórus-szólistaként. Innen Innsbruckba szerződött. Korai pesti és pozsonyi szereplése kedvező emlékeket hagyott maga után, úgyhogy midőn a Honművész 1835-ben számba vette a magyar daljáték megalapításának feltételeit Budapesten, énekesi kívánságlistáján Wurda és Rosner mellett Bognár neve is szerepelt, mint külföldre kényszerült magyar dalnoké, kinek hazahívása hozzásegítene a jó magyar operaegyüttes felállításához.⁷⁵ 1837 nyarán, közvetlenül a színház megnyitását megelőzően Bognár neve megint feltűnt Mátray kívánságlistáján,

⁷² Devrient, Bd. 2 [orig. Bd. 4], 199.

⁷³ Bognár Ignác folyamodványának egykorú másolata. *Fond 4*, 31. Bognár a neki érkezésekor juttatott előleg elengedését kérte. Az iraton megtalálható Balla Endre jegyző válasza: „Ha kifizeti az előleget mehet.”

⁷⁴ Bognár Ignác Pesten, 1881. október 10-én kelt önéletrajzi tárgyú levelét főtisztelendő Alaghy Dezsőhöz, vö. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Leveléstár.

⁷⁵ *Honművész*, 3 (1835), 38.

akkor már Schodelné nevével együtt.⁷⁶ Bognár ugyanekkor vendégjátékra vagy állandó szerződésre ajánlkozott Ráday Gedeonnak, a pesti magyar színházért felelős választmány vezéralakjának.⁷⁷ Ajánlatát nem tárgyalták, Bognár pedig a Coburg-Gothai udvari operához szerződött első tenoristának.⁷⁸ 1838 őszén a választmány elérkezettnek látta az időt, hogy megkeresse: Megyery közbejöttével tárgyalásokat kezdeményezett az énekeskel.⁷⁹ 1839 nyarán meg is érkezett vendégszereplésre.⁸⁰ Éneklését a lapok elismerőleg méltatták.⁸¹ Bognárt lelkesítették a pesti élmények, ki is jelentette: „örömet szeretnék hazám fiai között honi színpadon helheztetést lelni”.⁸² Honvágya nem gátolta érdekeinek szívós képviselésében;⁸³ szerződtesére végül 1840. „június 1-sőjétől” került sor.⁸⁴ Valamelyik híve – vagy ő maga – gondoskodott róla, hogy „a kiválóan képzett” énekes pesti szerződésének hírével vegye a birodalom másik felének színházi nyilvánossága is.⁸⁵ Ilyen előzmények után mind a tenorista, mind a színházi választmány joggal bízhatott a sikerben. Várakozásukban azonban csalódnuk kellett. Első fellépései után még a korábban irányában feltűnően jóindulatú Mátray is egyre több kifogásolni valót talált énekén. Működését sűrűlódások kísérték; köztük a költőalkata, mely ekkori és későbbi leveleiben is megmutatkozik, éppenséggel nem növelte a rokonszenvet személye iránt. Az idézett folyamodvány szerint 1840 októberében Udvarhelyi Miklóssal került összeütközésbe, novemberben pedig Szentpétery Zsigmond „orvtámadásának” esett áldozatul.⁸⁶ Rövid néhány hét alatt bőséggel kivette hát a részét a „visszalkodások”-ból, melyek minden idők levéltárainak, sajtójának, irodalmának tanúsága és minden színházlátogató saját tapasztalata szerint napirenden voltak és vannak a feszült, rivalizálástól fűtött színházi légkörben.⁸⁷ Az Athenaeum azt is koncedálta, hogy a sűrűlódások hevét nem csak Pesten, hanem általában véve is fokozza opera és dráma nehéz együttélése.⁸⁸ Valójában a színházi próbamunka során nem kizárólag az opera, hanem mindenféle hangszer- és énekesző zavaró tényezőként hathatott azokra, akik épp nem játszottak hangszereken, vagy

⁷⁶ Uo., 5 (1837), 413. A tervezetet Mátray benyújtotta a megyei színházi aldeputációhoz, vö. „Helyes magyar opera felállításának két módjáról”, Pukánszky, *Iratok*, 140.

⁷⁷ Bognár Ignác levele Ráday Gedeonhoz, 1837. június 4. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Levelestár.

⁷⁸ Az *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1836* (Berlin, 1837 január 1-i kelettel) Bognárt már a Coburg-Gothai színház tagjai között tartja számon.

⁷⁹ PML.

⁸⁰ *Honművész*, 7 (1839), 453.

⁸¹ Vö. *Rajzolatok*, 5 (1839), 2. félév, 39. (Norma, július 25.)

⁸² Bognár Ignác levele Földváry Gáborhoz, Coburg, 1839. december 12. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Levelestár.

⁸³ Bognár Ignác levele Nyáry Pálhoz, Gotha, 1840. március 4. Uo.

⁸⁴ *Honművész*, 8 (1840), 264.

⁸⁵ *Allgemeine Theaterzeitung* 33 (1840), 648. A pesti német színházban egyidejűleg a fenomenális bécsi kolaratúrprimadonna, Jenny Lutzer vendégszerepelt.

⁸⁶ Bognár Ignác levele Udvarhelyi Miklóshoz, 1840. november 13. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Levelestár. Lásd még Pukánszky, *Nemzeti Színház* II, 158 (46. sz. dokumentum)

⁸⁷ Vö. *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 29.

⁸⁸ Uo., 5 (1841), 1. félév, 29.

nem énekeltek. Különösen így volt ez a régi színházban, melyet a mainál sokkal általánosabban átjárt a zene – az operától függetlenül is. Feltételezhetnénk példának okáért, próza és opera együttélésből támadt az összetűzés, melyet a színházi törvényszék 1839-es jegyzőkönyve örökített meg: Lendvay Mártont előbb Szerdahelyi, majd Egressy Béni „clavirozása” zavarta meg a szereptanulásban, mire ő utóbbit azzal fenyegette, hogy „kiveti a szobából”. Azonban egyrészt távolról sem bizonyos, hogy Egressyt és Szerdahelyit az opera s nem más zenés műfaj hajtotta a zongorához – feltehetően a „Pach zongora készítőtől 500 váltó ftért kialkudott” hangszerhez, amit a színház 1837 nyarán vásárolt Róthkrepf-Mátray Gábor ajánlására. Másrészt, ha operarészletet „clavirozott” volna is Egressy és Szerdahelyi, Lendvay emiatt legfeljebb féltékenység okán háboroghatott, hiszen ő maga még az állandó színház megnyitása utáni hónapokban is passzionátusan énekelt operaszerepeket.⁸⁹

Bognár és Schodelné bizonyára korábról ismereték egymást, hiszen pályájuk Pozsonyban is, Bécsben is párhuzamosan futott. Mivel az érinthetetlen primadonnával ellentétben a tenor nem élvezte a választmány urinak feltétlen pártfogását, a régi gárda rajta töltötte ki a magyar opera új érája keltette ingerültségét. Néhány hét leforgása alatt rá kellett ébrednie, nem mindig nyújt zavartalan örömet „a Hazámba hazámfiak között élni”.⁹⁰ A támadásokból már idézett folyamodványában hasonló következtetést vont le, mint Schodelné az 1840. december 5-i színpadi botrány hevében:

[...] nincs [szándékomban] hazámfiak között Németországba szerzett jó nevemet és híremet eltemetni. Jól tudja a tekintetes Deputatio mill nagy áldozatokat tettem Coburgba a Magyar színház kedvéért, tehát joggal reményelem hogy a T. V. aláza-
tos kérésemet teljesíteni fogja, mert nekem ily megbántások után, és még sok más igen kellemetlen okoknál fogva legkisebb kedvem sincs e színháznál maradni. Én két udvari színháznak voltam tagja, és 7 esztendő lefolása alatt legkisebb panasz rám nem volt, a paraszt és pimasz címet sehol sem hallottam, de majd Némethonba megemlékezem Pestről.

A háborgó sorok olvastán ma is sokan érezhetnek úgy, mint a színházi titkár, aki a folyamodványt így kommentálta: „Propria notitia lemásoltam, a végből hogy ha netalán később ilyen impertinentiára képes lenne, előmutathassam melyből megismerhessék az illetők az ilyen felfuvalkodott saját nemzetét kissebbítő s azt bepiszkoló madarat”. Valóban indokolhatatlannak és védhetetlennek tűnhet azt állítani, hogy azon együttesnek, mely Egressy Gábort, Lendvay Mártont, Hivatal Anikót, Laborfalvy Rózát, Szentpéteryt, Megyeryt és a magyar színháztörténet más hőrszait és heroináit számíthatta tagjai közé, Schodelnéra lett volna szüksége ahhoz, hogy „előttük az utat megtörje, nékiek a színész címet megérdemlje”! Hiszen ezzel Bognár nem kevesebbet állít, mint hogy a magyar színészet, a magyar színház egészében Schodelnének köszönhette a professzionális megítélést, amit az állandó színházban három év alatt elért. S hogy Telepy, Megyery,

⁸⁹ Színházi törvényszék jegyzőkönyvei 1839, *Fond 4*, 30.

⁹⁰ Bognár Ignác levele Nyáry Pálhoz, 1839. december 12-én, vagyis ugyanazon dátummal, mint Földváry Gáborhoz. A két levél tartalma hasonló. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Levelestár.

Lendvay és Egressy Gábor, mint vásott kölök, azért hagyta volna ott rövidebb-hosszabb idő után az alig megnyílt állandó színházat, hogy elkerülje a pizsokból való nevelőnői „kimosás” kényelmetlenségét!⁹¹ Mindazonáltal a színháztörténet nem tagadja, hogy az első állandó pesti színházba való beköltözéskor a magyar színésztársaság tagjainak sarkára bizonyos értelemben még az évtizedes vándorszínjátszás rögzös útjának sara tapadt. „Pizsoknak”, a múlt immár terhes hagyatékának nevezhetjük egyebek között a színészek vegyes étrendjét, vagyis hogy egyképp felléptek zenés és prózai darabokban. Példaképpen vegyük szemügyre az ifjú, nagyreményű színész, Lendvay Márton esetét. Ő nem a veteránokhoz, hanem a magyar színjátszók ifjabb nemzedékéhez tartozott. Szigligeti szerint

Lendvay a fentebbi minőségben [mint tenor-énekes] jött Budára; mert miután a híres kassai dalszínész társulat is hozzánk csatlakozott, Budán is kezdtünk operákat adogatni. Ki tanította Lendvayt énekelni? bizonyosan nem tudom, meglehet Grosz Péter (kolozsvári énektanító)⁹² vagy aki fülemilét és pacsirtát tanítja. Ezzel azonban nem azt akarom mondani, hogy Lendvay a magyar opera fülemiléje vagy pacsirtája volt, mert e címeket mások vitték magukkal: de hogy Zampát és Fra-Diavolót nála szebben senki nem játszta el, azt merem állítani. Úgynevezett naturalista volt, a szó szoros értelmében, de ezen művészetét is egész tüzzel és dicsvággal gyakorolta [...].⁹³

E leíráshoz hasonlóan operai ténykedésének visszhangja sejtetni enged: Lendvay a modern repertoárhoz nélkülözhetetlen énektechnikát soha nem sajátította el, és énekesi dilettantizmusát remek színpadi fellépésével igyekezett feledtetni, legalábbis a kevésbé igényes vidéki közönség szemében sikerrel. A budai játékszíni időszakban egyes bírálók ugyan szakszerű tanulmányok hatását vélték felfedezni hangján.⁹⁴ Ám már csak ügyes játéka váltott ki elismerést első nagyoperai fellépésén az állandó színházban, a Norma Sever (Pollione) szerepében.⁹⁵ Énektudását maga sem érezte elégségesnek ahhoz, hogy az „igazi operaénekesnővel” együtt szerepeljen: rekedtségre való hivatkozással megtagadta a közreműködést Schodelné Normája mellett. Mikor aztán pár hónapi vidéki emigráció után 1838 nyarán visszatért Pestre,⁹⁶ és ismét operaszereppel kísérletezett,

⁹¹ *Athenaeum*, 5, (1841), 1. félév, 43. Egressy Gábor már korábban is fenyegetőzött felmondással. Bajza nyilatkozata szerint „Egressy Gábor színésznek Bécsből [1838] jun. 1⁶ napján írt felmondó levele meg van nálam [...]” Uo., 2 (1838), 1. félév, 294.

⁹² Grosspeter József a kolozsvári konzervatórium énektanára volt.

⁹³ Szigligeti, 88. Lendvay színészi eszközeiről szólva Szigligeti az énekesi mellékfoglalkozást hasznosnak ítélte: Vele ellentétben Porzó ellenérzéssel regisztrálta a nyomokat, melyeket talán az operával folytatott ifjúkori kacérkodás hagyott a nagy színész drámai játékmódorán. Szerinte Lendvay Hamletként és más szerepeiben is áriákat énekelt. Porzó, 46.

⁹⁴ Lendvay zenei képzettségét és énekesi kvalitásait pontosan megítélhetjük korai operai fellépéseinek a Honművészen közölt bírálaiból.

⁹⁵ *Athenaeum*, 1 (1837), 2, félév, 605. (Norma, október. 28).

⁹⁶ Bártfay László naplójába 1838 július 23-i dátummal bejegyezte Balatonfüreden: „A színházban Zampa adatott; Lendvay lépett föl. - Az ottani társaságnak s azon színházban nem kellene operákat adni, mert sem hely nincs, a hol mozoghassanak, sem díszítményeik, sem muzsikájuk ahhoz való. – Mikor Lendvay játszik vagy énekel, a bemenet 2 huszas.”

Schedel Ferenc egyszer s mindenkorra dilettánsként sorolta be.⁹⁷ Mások kevésbé voltak szigorúak; a választmányi jegyzőkönyvekből tudjuk, hogy 1838 novemberében „Lendvay a »bájital« című daljátéknak következő előadását ohajtáná jutalom játékaul választatni. Mi is mihelyt benne valamelyik szerepet betanulandja neki ezt adatni rendeltetett.”⁹⁸ Nemorinóként ugyan nem, de Fra Diavolo hódító betyárszerepében még fellépett Schodelnéval együtt is, aki a jó kiállítású énekes színészt erősen támogatta. Hiába; ez a fellépés alkalmat kínált a Honművésznek, hogy az énekes helyett, de az ő érdekében levonja a keserű következtetést:

Amennyiben L. úrnak kellemes és pontos játéka kielégített, annyiban kellett sajnosan tapasztalnunk, hogy L. úrnak hajdani szép énekszava nagyon megcsökkent, erejét, csengését még falsetját is annyira elveszté, hogy reá nem is ismertünk. Az-e az oka ennek, hogy az énekgyakorlást félbenhagyá, vagy más physicali körülmény, nem kérdezzük, de e hangja mellett jóakarólag tanácsoljuk neki, hogy a daljátéki nagyobb szerepektől búcsút vegyen: mit vele együtt annál sajnosabban veszünk, mert helyzetében (midőn ő szenvedélyesen szereti az éneklést) vajmi nehezen esik e kedves szeretett tárgyátúl örökre megválni.⁹⁹

Lendvay a kioktatást aligha vette jó néven; talán az operától való eltanácsolás is közrejátszott benne, hogy mint Achilles sátrába, 1839-ben vidékre vonuljon duzzogni, és ott csak azért is tovább énekelje kedvelt operaszerepeit.¹⁰⁰ De aztán beletörődött a megváltoztathatatlanba, „nem sokára végképp háttal fordított az operának, s egész lélekkel valódi hivatásának, a drámának élt.”¹⁰¹ Mintha Szigligeti jelentőségteljes szavai a Századunk és Bognár Ignác fonák ítéletét fordítanák színére: a magyar daltársaság arra alkalmas tagjait Schodelné „képes volt annyira ébreszteni”, hogy elfogadható operai teljesítményt nyújtsanak, másokat pedig azzal, hogy kimutatta alkalmatlanságukat nagyoperai közreműködésre, mintegy rákényszerített, tisztázzák színészmesterségük valódi tartalmát, lemondjanak a fellépésről olyan műfajokban, amelyhez hiányzott képzettségük, s rá találjanak igazi hivatásukra, a „nemzeti-színházi” drámai színjátszásra. Mondhatjuk-e, hogy ebben az értelemben valóban Schodelné törte meg előttük az utat, s érdemelte meg számukra a színész címet?¹⁰²

⁹⁷ *Athenaeum*, 2 (1838), 2. félév, 70.

⁹⁸ Színészeti választmány 1838. november 14-i ülés jegyzőkönyve. *PML*.

⁹⁹ *Honművész.*, 6 (1838), 757.

¹⁰⁰ Lendvay pécsi fellépéséről ad hírt Zampa szerepében a *Honművész*, 8, (1840), 110.

¹⁰¹ Szigligeti, 88.

¹⁰² Lendvay személyét csupán példaként hozzuk fel. Úgy tudni, a jóképű fiatal színészt Schodelné egyáltalán nem akarta leparancsolni az operaszínpadról, sőt énekesi ambícióját éppenséggel támogatta. Fáy András célzott Schodelné részrehajlására Lendvay irányában: „[...] tegyünk rendelést legalább és mindenek előtt egy jó tenoristáról is [...], s ne elégedjünk meg Lendvayval, kit Schodelné, ő tudja miért, igen szeret ajánlani.” Pukánszkyé, *Nemzeti Színház* II, 79. (31. dokumentum jegyzete)

„...most egészen új személyzetünk van”¹⁰³

Énekesek

Minden más összetevőt könnyebb volt találni a nagy daljáték 1837 végén elhatározott megalapításához, mint énekeseket és énekesnőket, akik 1) tudnak magyarul, 2) valamelyest alkalmasak a nagyoperai magánszólalom megszólaltatására, és 3) ha játékkészséggel nem is, de elegendő bátorsággal bírnak, hogy színpadra lépjenek. Csendvölgyi (Mátray?) az állandó színház megnyitása előtti nyáron így összegezte a kilátásokat:

Valamely nagy operatársaságot nem remélhetünk ugyan, mert ennek képzésére eddig semmi előkészületet nem tettünk, s mind eddig a honi muzsikai iskolákban dalnokok nem készültek volt magyar színpadra: de valamint bizonyos, hogy a daljátékok, ha illőleg velek elkészülni s fellépni lehetne, a színház jövedelmét szaporítanák, a színjátékok egyformaságát vegyítenék – úgy kétségen kívül van, hogy költségek áldozatjával már kész jeles dalszínészeket is lehetne szereznünk, azok közül, kik magyar létökre a külföldet szerencsésítik szép tehetségeikkel. Ilyenek: a most Pesten mulató Schodlné [!] asszony, Revie (Reviczky) kisasszony, Bognár és Vurda (ki nem sokára Pestre jövend) tenoristák. Nem említjük a már magyar színpadoknál levő dalszínészeinket.¹⁰⁴

Nem egyértelmű, vajon miért „nem említi” az író a „már magyar színpadoknál levő dalszínészeket”: azért, mert úgy látja, szerződtetésük magától értődik, vagy ellenkezőleg: mert szóba sem jöhet? Kiderült az eddigiekből, a színházi választmány – mely gazdája volt a budai Játékszínen működő együttesnek is – kénytelen-kelletlen az előbbi álláspontot képviselte. Az előző fejezetben felsorolt veteránok és ifjú titánok mellett az ország daltársulatainál működő operisták közül a Magyar Színházhoz került többek között Éder Lujza. Mint sokan mások, ő is színész-felmenők leszármazottja, az énekesnőként nagyobbra hivatott, de sajnálatosan fiatalon elhunyt Chiabayné (Kubayné) húga. Közel tíz évig megmaradt a tagok sorában.¹⁰⁵ Déryné kezdeti jelenléte némileg összezavarta az operai hierarchiát; a senior primadonna esetenként helyettesítette Schodlnét, máskor a seconda donna feladatát látta el mellette.¹⁰⁶ Amíg ő a színházban volt, Éder Lujza ritkán élhetett a másodénekesnő előjogával, vagyis, hogy megkapja a daljátéki repertoár női főszerepei közül azokat, melyeket a primadonna kerül. Volt ilyen szerep: Schodlné csak négyyszer lépett fel a Bécsben megunt Zampában mint Camilla, ugyanannyiszor a másik népszerű francia vígopera női főszerepében (Fra Diavolo, Zerlina), azután mindkettőt visszaadta. Egyáltalában nem vállalta A sevillai borbély női főszerepét, holott erre 1838

¹⁰³ *Életképek*, 7 (1847), 778.

¹⁰⁴ *Honművész*, 5 (1837), 413.

¹⁰⁵ Éder Lujza először kassai híradásban tűnt fel a Honművész daljátéki kritikai láthatarán. Uo., 5 (1837), 182.

¹⁰⁶ Schodlné szerepei közül Déryné is énekelte Normát, a Montecchi és Capuletti mindkét női szerepét, valamint a Zampa Camilláját. Vele együtt lépett színpadra a Montecchi és Capuletti mindkét szerepében, továbbá mint Agnese a Beatrice di Tendában és mint főpapnő a Vesztaszűzben.

nyarán Schedel külön felszólította – ekkor már talán csak azért, hogy kellemetlenkedjék.¹⁰⁷ Rosinát először Déryné adta, majd Schedel kegyetlen bírálatára átvette Éder; alakítása ugyanazon a fórumon dicséretben részesült (mint mindig, ha a színház hallgat a kritikus szavára).¹⁰⁸ Lujza később alkalmilag Zerlinát is énekelte. Igyekezett Schodelnétől tanulni, kivált Capulet Júlia szerepében sikerrel, hiszen itt a mintakép alakítását ténylegesen utánozhatta.¹⁰⁹ Egyértelmű jelzések szerint nem bírt valódi operai orgánummal. „Gyenge, de kellemes szava”¹¹⁰ az alsóbb tartományban a „nyers gyermeki hangokhoz” közelített;¹¹¹ sokszor disztonált.¹¹² Ám a „csinos kis Éder Luizát” kedvelték a közönség férfitagjai, különösen a Báléj apródjának nadrágszerepében – nem nehéz kitalálnunk, miért. A Világ nem is habozott az ítélettel: „Éder Luiza a közönség kegyence.”¹¹³ Bájaiért néha még jutalom-koszorú kitüntetésében is részesült, a primadonna bosszúságára.¹¹⁴

Hogy a daljátékon és bohózaton nevelkedett Éder Lujzát még a Magyar Színház szerény viszonyai közepette sem lehet teljes értékű másodénekesnőként használni a nagyoperai repertoárban, arra az igazgatóság már az első évad végén rájött. Déryné várható kiválása és Éder visszaminősítése parancsolóan szükségessé tette alkalmas másodénekesnő szerződtetését. Ismeretlen összeköttetések révén a városi színház korábbi kardalnoknője, a német anyanyelvű Felbér (Felber) Mária felé fordult a figyelem. 1838. május 28-án a Beatrice di Tenda Agnese del Maino szerepében hallhatta a színház a „szerény kezdő dalnoknét, ki a hirdetményen a „közönség kegyes elnézéseért könyörgött” (Honművész). Posszibilisnek találták, s június 16-án már szerződött tagként énekelte. Kvalitásairól az átlagosnál is nehezebb tárgyilagos képet alkotunk, mivel fellépése egybeesett Bajza lemondásával az igazgatói posztról, a színházi rezsimváltással és az operaháború kirobbanásával. A kritikák és színházi beszámolók ettől fogva korábbi korlátozott tárgyilagosságukat is elvesztették. Bemutatkozásakor az Athenaeum talán érdemén fölül dicsérte Felbért:

[...] magyar énekesnek szűkében, Felbér Mari feltűnte több tekintetben nagy öröme volt a közönségnek. Hangja kedves, hajlékony s ható, iskolája jó, előadása elég biztos s e mellett meleg és ízlést bizonyító; de ő ügyesen forog a színen is, úgy, hogy ha szeretettel és studiummal folytatja pályáját, a magyar opera tőle idővel jeleset várhat.¹¹⁵

¹⁰⁷ *Athenaeum*, 2 (1838), 2. félév, 87. (1838. július 11., Déryné fellépésével). Lehet, hogy Schedel csípős megjegyzése nem maradt hatástalan, és Schodelné kísérletet tett Rosina betanulására, de az utolsó pillanatban visszakozott a kokett leányszereptől. 1838. október 20-ára előzetesként A sevillei borbélyt hirdették Schodelnéval – tévedésből, helyesbített az aznapi színi cédula, Fra Diabolóra gondoltak. Az előadáson Éder Lujza énekelte.

¹⁰⁸ Uo., 2 (1838), 2. félév, 326. (A sevillei borbély, 1838. augusztus 28.)

¹⁰⁹ *Honművész*, 6 (1838), 382. (Montecchi és Capuletti párt, június 12.)

¹¹⁰ Uo., 5 (1837), 708.; *Honderű*, 1 (1843), 1. félév, 139.

¹¹¹ *Honművész.*, 6 (1838), 478.

¹¹² Uo., 5 (1837), 813.

¹¹³ *Világ*, 1841. január 13. (Báléj, január 8.)

¹¹⁴ *Honművész*, 6 (1838), 661. (Báléj, október 12.)

¹¹⁵ *Athenaeum*, 2 (1838), 1. félév, 734.

A Honművész ugyanazokkal a szavakkal lényegesen tartózkodóbb álláspontra helyezkedett.¹¹⁶ Pár héttel később megismételte kifogását a hang élességéről, és „az éneklési coloraturát” ajánlotta a kezdő figyelmébe (a magyar nyelv tanulásán kívül); Agátájához azonban látható rokonszenvvel gratulált.¹¹⁷ Felbér Mária később sem panaszkodhatott a rokonszenv-nyilvánítások hiányára azon szerepeinek körében, melyet a kedvesség, báj, „ügyekezett”, szorgalom, fogékonyág, lélek kategóriáiban lehetett körülírni. Kezdő voltára vallott viszont ritmikai bizonytalansága.¹¹⁸ Gátlásosan mozgott a színpadon, különösen a játékosabb szerepekben, mint a Báléj apródja, melyet hamarosan le is adott. Viszont az abszolút Schodelné-párti Honművész is dicsérte 1840 szeptemberi bemutatkozását Rosina szerepében.¹¹⁹ Ez a dicséret annak a különleges státusnak is szólt, melyet Felbér magyar színházi pályafutásának csúcsteljesítményével, az első magyar nagyopera primadonna-szerepének alakításával vívott ki magának egy hónappal előbb. Mint látni fogjuk, a becsületes másodénekesnő kevés hasznot húzott az operatörténeti korszaknyitásnak számító szerep gyors betanulásából. A Bátori Mária két további előadás után lekerült a műsorról; ma már tisztázhatatlan, azért-e, mert Felbér Mária alkalmatlannak mutatkozott a címszerep eléneklésére, vagy éppen azért, mert túlságosan is alkalmasnak bizonyult, és ezzel veszélyeztette Schodelné elsőbbségét. Előbbi változatot valószínűsíti, hogy Felbér nem énekelhette Bátori Máriát Schodelné szerződésbontása után sem: az opera 1841. január 29-i reprízén a kezdő Lángh Paulinát léptették fel a címszerepben, aki inkább szépségével, mint énektudásával hódított.

Schodelné első ciklusában az ő és Felbér Mária magyar színházi pályafutása jobban-rosszban szorosan összekapcsolódott. 1838 tavaszán a szerződötetés előtt álló másodénekesnő ürügyén kezdeményezte az Athenaeum az operaháború első nyilvános pengeváltását. Másutt számolunk be a Norma-előadásán történt nyíltzini botrányról, melyet a lap kolportált. Ha az „üldöztetés” meg is viselte Felbért – hosszabb időre beteget jelentett – 1838 november végétől beállt a szereposztási rend, mely zavartalan maradt 1840 őszéig: Schodelné másfél év alatt összesen mintegy 80 estén énekelt vele mint másodénekesnővel, minden olyan operában, mely szerepet tartalmazott számára. Lehetséges, hogy Felbérnek csakúgy, mint utódainak, egyes jelesebb áriáit a primadonna követelésére el kellett hagynia szerepeiből. Részesült viszont a nagy esték diadalaiból: az 1840-es pozsonyi vendégjátékról szóló beszámoló a primadonnáéval együtt említi nevét. Viszályok és kabalák ellenére a nyolcvan előadáson összecsiszolódott pár évekig az énekesi teljesítmény etalonját képviselte a Magyar Színházban, legalábbis a megszépítő emlékezet szerint.¹²⁰ Sorsszerű kapcsolatukat Felbér pesti pályafutásának hirtelen megszakadása is megmutatta. Bárhogy igyekezett az Athenaeum, Schodelné kiválása után Felbér Mária körül megfagyott a levegő.¹²¹ Törekvése az olasz primadonna-szerepek

¹¹⁶ *Honművész*, 6 (1838), 341.

¹¹⁷ *Uo.*, 6 (1838), 478. (A bűvös vadász, július 28.)

¹¹⁸ *Honművész*, 8 (1840), 480.

¹¹⁹ *Honművész*, 8 (1840), 609. (A sevillai borbély, szeptember 11.)

¹²⁰ *Nemzeti Újság*, 1841. október 9.

¹²¹ *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 223. (Beatrice di Tenda, január 22.)

átvételére nem talált rokonszenvre.¹²² 1841 húsvétján – az éves színházi szerződések megkötésének időpontjában – „üres tarisznyát akasztottak a nyakába”.¹²³ Kolozsvárra ment, ősszel a pesti német színházban vendégeskedett, majd 1842 nyarán megint a Nemzeti Színházban kísérletezett, ismét az Athenaeum támogatásával; ismét hiába: Schodelné fulmináns Elaisája után az övének „fuvolahangja igen gyöngye volt, s csendes orchestrumon is alig zengett át a publicumhoz”.¹²⁴ Felbér Mária fuvolahangja tudtunkkal ezután nem szólalt meg több pesti színpadon.

1837 nyarán a daljáték alapításának kilátásait latolgató Csendvölgyi „a már magyar színpadoknál levő dalszínészek” között találhatta a budai Játékszín önjelölt tenorját, a nagy Egressy Gábor öccsét, Bénit. Nem tudni, a családi példán túl elsősorban az éneklés vágya vitte-e színpadi pályára, vagy ott derült ki, hogy nem igen marad neki más hátra, mint az éneklés: tenor-riválisával, Lendvayval ellentétben nem mondhatott magáénak jelentékeny színészi talentumot. A pesti színház első hetének türelmes légkörében úgy írtak róla, mintha bizonyos fenntartásokkal kiérdemelné a „dalszínész” nevet – ez volt hivatalos státusa a színházi nomenklatúrában. Dicséretére a Honművész elpattintotta a tenoristák értékelésének gyakran használt patronját a fallest és a mellhangok helyes egybekötéséről, sőt a hang bizonyos mozgékonyágát is felfedezni vélte;¹²⁵ az Athenaeum „napról napra simább; érzést, olvadozást jól kifejező” hangját emlegette. A kritikusok javára szóljon, nem mulasztották el hozzáfűzni, énekével „természet-szeres actiók nem párosulnak”, „szava gyenge”, előadása árnyéklatok nélkül szűkölködik. Legfeljebb (nép-)dalénekes („csak romancs-dalló”), a romantikus zenedrámához elengedhetetlen patetikus kifejezésben nem otthonos. Utóbbi hiányosságon úrrá lenni őt is, mint Éder Lujzát, segítheti Schodelné példája.¹²⁶ 1838 nyarára Egressy maga is felismerte, hogy énektudása és hangja nem elégséges az olasz romantikus opera tenor főszerepeinek kivitelezésére, akár csak a fiatal magyar színpad igényei szerinti is. Havi Mihállyal, az együttes ugyancsak tenor-babérokra pályázó kóristájával elhatározták, hogy Itáliába mennek hangjukat képeztetni. E délibábos tervben, melyhez hasonlót magyar énekes jelöltek később is megkísértettek, az énekesi frusztráción kívül közrejátszhatott a csalódás, hogy bátyja protekciója ellenére nem őt, hanem Udvarhelyit nevezték ki operai rendezőnek (lásd lentebb). Útjához engedélyt s pénzt kér a választmánytól, de csak szabadságot kapott.¹²⁷ Havival Zágrábon, Trieszten, Velencén át éhezve, gyalog elvándoroltak Milanóig, ahonnan szinte nyomban kénytelenek voltak visszaindulni. Nyilvánosságnak szánt beszámolóikban több szó esik a pesti viszonyokról, mint az itáliai tapasztalatokról: mintha csak azért indultak volna útnak, hogy a játékban, kifejezésben kiváló magyar dalszínészet felsőbbrendűségét igazolják – ha nem is az olasz énekművészettel szemben (mert arról

¹²² „Felbér M. bágyadt” – írta a *Világ* 1841. január 13-án a Báléj január 8-i előadásáról, melyen Felbér megkísérelte átvenni a női főszerepet.

¹²³ *Nemzeti Újság*, 1842. január 15.

¹²⁴ *Regélő Pesti Divatlap*, 1 (1842), 667. (Eskü, augusztus 19.)

¹²⁵ *Uo.*, 5 (1837), 828–29. (Ismeretlen nő, 1. felvonás, december 21.)

¹²⁶ *Athenaeum*, 2 (1838), 1. félév, 11. (Ismeretlen nő, január 6.)

¹²⁷ Színészeti választmány 1838. évi június 12-i ülés jegyzőkönyve, *PML*.

alig szereztek ismereteket), de legalább a vidéki német operák fölött.¹²⁸ Szeptemberben hazatérve, kellemetlen meglepetésére Egressy Bénit megváltozott légkör fogadta a színházban és a sajtóban; kérdéses, ezt a két másik tenor, Erkel József és Joób Zsigmond gyors előmenetele idézte elő, vagy a hatalmát megerősített Schodelné ellenségessége. Mikor 1838. szeptember 27-én újból fellépett az Idegen nőben, a Jelenkor vitriolos tónusban parancsolta le a színpadról.¹²⁹ Ha néhány évvel később elvétele nagyobb szerepet kapott, a divatlapok következő generációját képviselő Hölgyfutár és Életképek kíméletlenül elbánt vele. Működése 1841 után lényegében segéd énekesi körre korlátozódott; fizetése már a harmadik évadban egyharmadával elmaradt az első tenor Erkel Józsefétől.¹³⁰ Egressy Béni önnön énekesi elhivatottságába vetett hitét a színház megnyitása utáni hetekben reá kiosztott szerepek nem cáfolták elég határozottan: a Montecchi Tebaldója és a Straniera Artúrja ugyan szekunder tenor szólamok a többi Bellini-tenorszerephez képest, de mégiscsak olasz tenor főszerepek.¹³¹ Ám rajta kívül mindenki érezhette, a színháznál fűjdogáló szelek nem az ő vitorláját dagasztják. Fáy András 1838 januárjában Lendvayt említette, mint a színház egyetlen működő (de lecserélendő) tenorját, pedig akkor épp egy hete énekelt Egressy nagy premiért viszonylagos sikerrel. Igaz, Fáy nem említette a következő évek két vezető tenorját sem, noha akkor már mindkettő a színház zsoldjában állott. Erkel Józsefet, Ferenc bátyját nem a Vetterwirtschaft juttatta főszerephez a magyar színházban; énekesi működését már a karnagy szerződtetése előtt megkezdte. József és Ferenc pályája korábban is párhuzamosan futott; mindketten időztek Kolozsvárott; majd József is a budai magyar Játékszínen működött, amíg Ferenc ott vezényelt, de csak „csinos szavú” segéd-énekesként és ügyelőként használták.¹³² A pesti királyi városi színháznak az 1835. december 1-től 1836. november 30-ig terjedő évadot ismertető almanachja szerint Erkel József karénekesi minőségben Schmidt társulatában működött.

Erkel József a Magyar Színházban ott kezdte pályafutását, ahol a Játékszínen abba hagyta: inspicienként és segédénekesként. Először A sevillai borbély örtisztjeként lépett fel, s az első hetekben semmi jel nem mutatta, hogy nagyobb feladatokat szánnak neki; kisebb fizetést kapott, mint a dilettáns Joób Zsigmond, aki egyelőre csak tanult. Aztán ahogy nagy hirtelen elhatározták a nagyopera megalapítását, és felismerték Lendvay alkalmatlanságát, egyszerre a mélyvízbe dobták: 1837. december 15-én már rábízták a Norma tenor-főszerepét. Egycsapásra a színház első tenorjává lépett elő, minden bizonnyal azért is, mert a szolid zenei háttér képessé tette, hogy a Schodelné diktálta rohamtempóban sajátítsa el a nagy szerepeket. Harmadfél évig jóformán vetélytárs nélkül uralkodott a tenor szólamban, 1840 nyaráig 18 főszerepet tanult be és énekelt el! Ezen

¹²⁸ Vö. Egressy Béni beszámolóját a zágrábi színház 1838. július 19-i Báláj előadásának Olaf hercegéről, Löwe tenoristáról. Egressy és Havi leveleit a Természet című folyóirat közölte. Közli Bérczessi, 49.

¹²⁹ *Jelenkor*, 1838. szeptember 29. (Ismeretlen nő, szeptember 27.)

¹³⁰ Pukánszky, *Iratok*, 204. 1839 húsvétól 1840 húsvétig tartó évad szerződésai. Erkel József 150 váltó forint havi fizetéssel, és 1 egész jutalomjátékkal szerződik, Egressy Benjamin 100 forinttal.

¹³¹ Tebaldót jelentéktelenségre kárhozzatja, hogy a Capuleti e Montecchi szerelmes hőse nadrágszerep; Arturo ugyan valódi hősszerep, de szólama viszonylag szerényebb igényű, mivel a Straniera szereposztásában Bellini nem számíthatott Rubini közreműködésére. Vö. Lippmann, *Bellini*, 105.

¹³² *Honművész*, 3 (1835), 514.

felbuzdulva már 1838 nyarán revolverezni kezdett bére emelése érdekében, s ezt el is érte.¹³³ Bemutatkozásakor jellemző képet festett róla a Honművész: dicsérte hangját, nem rejtve véka alá az operaénekesi – elsősorban színészi – felkészültség szinte teljes hiányát.¹³⁴ Hasonlóképpen nyilatkozott az Athenaeum.¹³⁵ A tenorról szóló bírálatok *tenorja* e jegyben állandósult: hangját és technikáját némi fenntartással dicsérték (az Athenaeumtól kijárt neki a „bájcsengésű” jelző), ám zenei és színpadi előadásából mindvégig hiányolták az érzelmek hullámzását.¹³⁶ Egyes produkcióit a kritikák tükrében meglepő világossággal látjuk százhetven év távlatából is. Nemorinójából a szuverenitást hiányolták, annál inkább, mivel a figura – az olasz repertoár más tenorszerepeivel ellentétben – „e műben kitűnő s egyik legérdekesebb, fő helyet foglal”.¹³⁷ A magyar gárdával többnyire nagyon szigorú Spiegel hangját középszerűnek, énektechnikáját hiányosnak, hangadását ingadozónak ítélte.¹³⁸ Viscardo szerepének viszonylagos passzivitása is közrejátszhatott abban, hogy Mercadante Esküjének nagyon jól sikerült előadásában általános tetszést aratott. A Gemma di Vergy szenvedélyes arab rabszolgájának ábrázolásához azonban színészi ereje nem volt elégséges.¹³⁹ Rövid idő múltán bekövetkezett a fejlemény, amit Erkel József magyar énekes-utódainak fogadtatásában maig megfigyelhetünk: a lelkesen vagy legalább rokonszenvvel üdvözölt kezdő megroppan a ráháruló feladatok súlya alatt, nem produkálja a várt haladást, a kritika pedig elveszti iránta türelmét. Erkel József esetében nem szabad felednünk a „háborús” körülményeket sem. Egyes sajtóforumokon (elsősorban az Athenaeumban) az operaháború élesedésével párhuzamosan élesedett a hangnem valamennyi szereplő megítélésében (kivéve Schodelnét, akiről egyáltalán nem írtak). Az opera hitelének rontása céljával a kezdő operaénekesek teljesítményét egyre magasabb mércével mérték, s így egyre elfogadhatatlanabbnak találták.¹⁴⁰ Ilyen körülmények között nem tudjuk elbírálni, vajon Erkel József teljesítménye valóban stagnált, netán romlott-e, vagy csak az ellenséges bírálat rontotta körülötte a légkört. Bármi okozta is: pesti pályája 1840-ben váratlanul leszálló ágba lépett. Nyáron a Honművész már alig leplezett türelmetlenséggel kommentálta technikai képzetlenségét.¹⁴¹ Megértjük, hogy ősszel szabadságot kért, és vidéki vendégjátékra utazott.¹⁴² Felelőssé tehetnénk ezért Schodelnét és a Bástori Mária körüli átláthatatlan machinációkat – ha Erkel József Schodelné távozása után magára talált volna. Ám nem ez történt.

Ha Egressy Béni nem cáfolna rá Szilágyi büszke állítására – tudniillik, hogy „az énekesek is jó színészek levén összeházasíták a drámát az operával” – azt mondhatnánk,

¹³³ Színészeti választmány ülése, 1838. július 29. *PML*.

¹³⁴ *Honművész*, 5 (1837), 813. (Norma, december 15.)

¹³⁵ *Athenaeum*, 1 (183), 2. félév, 832.

¹³⁶ *Uo.*, 2 (1838), 2. félév, 167. (A bűvös vadász, 1838. július 28.)

¹³⁷ *Honművész*, 6 (1838), 709. (Bájjital, november 7.); *uo.*, 726. (Bájjital, november 12.); *Athenaeum*, 2 (1838), 2. félév, 655.

¹³⁸ *Der Spiegel*, 1838. november 10.

¹³⁹ *Der Spiegel*, 1839. augusztus 7.

¹⁴⁰ *Athenaeum*, 3 (1839) 1. félév, 335.

¹⁴¹ *Honművész*, 8 (1840), 480.

¹⁴² *Uo.*, 9 (1841), 6–7.

az új színházban a tenorfachban jelent meg először az új típusú énekes, kire jellemzővé vált a „játék nemléte”. Nem utolsó sorban azért, mert az operaszervezés hőskorában az igazgatóság műkedvelők előtt is megnyitotta az énekesi pályát. 1837 októberében próbaéneklést rendeztek; ezen mutatkozott be „J. úr”, vagyis Joób Zsigmond. Elfogultan, de ígéretesen énekelt. A november 7-i választmányi ülés jegyzőkönyve szerint havi ötven forintos fizetéssel fel is vették féléves próbaidőre. A *Rajzolatok* már novemberben szemrehányólag követelte az ő és az ugyanott feltűnt Schön basszista felléptetését.¹⁴³ De a sanyarú állapoton, melyben „színpadunk [...] a tenoristát tökéletesen nélkülözi”, mégsem Joób közreműködésével igyekeztek változtatni. Zenei ismeretei az alapfokot sem érték el, hiszen „előkészület nélkül csak egy pár hónap előtt száná-el magát” a dalszínész-pálya megkísértésére.¹⁴⁴ Zenei képzetlensége hibáztatható azért, hogy 1838 ápriliséig csak egyetlen szerepet sikerült megtanulnia – Severt a Normában. Fizetésének leszállításával fenyegették,¹⁴⁵ de végül megkegyelmeztek neki, azzal a kemény feltétellel, hogy „ha a szerepeknek lassú betanulása által a Darabok előadása akadályoztatnék, neki üdö haladék nélkül felmondathassék”.¹⁴⁶ Repertoárja továbbra is csak lassan gyarapodott. 1838 májusában elénekelt Orombellót a Beatrice di Tenda második bemutatóján és néhány további előadáson, de e főszerepet nem követték továbbiak. Csalódottságában kilépett, s Kassára ment, mint hírlett, a színház bérlőjeként.¹⁴⁷ Távollétében Pest a tisztességes énekes Zetlemann (Sátorfy) Józsefet szerződtette; annak ellenére dicsérték magyar szövegejtését, hogy korábban az ulmi színházban énekelt. Sátorfy csak egy évig maradt; utódjául Bognár Ignácot szemelték ki. Joób azonban 1839 szeptemberében visszatért, és ekkortól számottevően gyarapítani kezdte repertoárját. Nemorinót 1839 szeptemberében kapta meg és adhatta alkalmilag. A *Fidelio* bemutatóján részesült az első premier kitüntetésében. A Honművész Joóbot „igen kedvesen fogadta” a Beethoven-szerepben, „mely egészen hangjához van mérve”.¹⁴⁸ Úgy látszik, más énekesekhez képest tenorját viszonylag jól lehetett jellemezni; erről néhány, a korabeli ének-kritika átlagos információszegénységéhez képest meglepően tartalmas és talán találó leírás szolgál bizonyossággal. „Joób a régi tiszta hangú, és a kicsuklásoktól minden tenoristáink közt legmentebb” – írta az *Athenaeum* 1841 elején, midőn másfél évi absztinencia után újra belekóstolt az operakritika mámorító italába, s a Beatrice di Tenda január 22-i előadásáról szólva pillanatfelvételek sorozatát készítette rég nem látott-hallott ismerőseiről, a nemzeti színházi opera tagjairól.¹⁴⁹ A Joóbról írottakból egyszersmind kiolvashatjuk, hogyan küzdöttek meg más, a tenor-fachban való fellépésre vállalkozó színházi tagok a feladattal, melyhez legfontosabb kellékük, a tenorhang hiányzott. A „kicsuklás” mássutt is alkalmazott körülírását ösztönösen „megcsuklásnak”, gikszernek olvasnánk,

¹⁴³ *Rajzolatok*, 3 (1837. november 5.), 708.

¹⁴⁴ *Honművész*, 6 (1838), 101., 1838. február 9-i első fellépése alkalmával Sever szerepében

¹⁴⁵ Színészeti választmány 1838. április 29-i ülés jegyzőkönyve. *PML*.

¹⁴⁶ 1838. június 8-i ülés jegyzőkönyve. Uo.

¹⁴⁷ *Jelenkor*, 1838. október 13.

¹⁴⁸ *Honművész*, 8 (1840), 638., a szeptember 26-i előadásról, mely egyben az öt alkalomból álló előadássorozat utolsó estéje, színházi kifejezéssel a *Fidelio* „temetése” volt.

¹⁴⁹ *Athenaeum*, 5, (1841), 1. félév, 223.

amellyel a magasba erőltetett hang a határvonalnál felmondja az engedelmisséget. De lehetséges, hogy az írók a mellregiszterből a falsettbé történő átváltást jelölték vele, azt a módot, amivel az átlagos, naturális, baritonális férfihang a tenor-szólamok g' fölötti hangjait megszólaltatta a tenor-éneklés Duprez-féle forradalma előtt. Mint különleges érdemet emelték ki a bírálók, ha olyan tenoristát hallhattak, aki „szép magos hangjait [...] kicsuklás nélkül melljéből képes a magos B-ig kiadni” – mint Joóbnak sikerült.¹⁵⁰ Ha nem is kell szó szerint értenünk az Athenaeum maliciózus megjegyzését: Erkel tenoristának „többször kicsuklik hangja, mint ahányor énekel”,¹⁵¹ ő kétségtelenül csak középhangjaiban bízhatott meg teljesen (vö. a Spiegel fent idézett bírálatát Viscardójáról). Falsett-technikája (bármilyen is volt az) gyakran cserben hagyta, ezért kénytelen volt az extrém magasságokat lepontozni, mint a Báléj Olaf (Gustav) szólamfüzetének nevére szóló példánya bizonyítja a Nemzeti Színház kottatárában.¹⁵² Joób orgánuma hajlékonyság tekintetében sem talált vetélytársra az első évek gárdájában. A korai magyar színház viszonyai között e tulajdonságát kivételként értékelte a kritika, midőn 1838. július 11-én bemutatkozott harmadik szerepében, A sevillei borbély Almavivájaként. A gróftól nyolc évvel át, szerződése végéig kizárólag ő énekelte, több mint húsz estén, technikailag legalábbis elfogadhatóan.¹⁵³ Egyesek Joóbot már 1838-ban előbbre helyezték, mint Erkelt, a színház hivatalos első tenoristáját.¹⁵⁴ Vokalitása gyorsan fejlődött: a Jelenkor 1841-es sovén kijelentése szerint „Joób [...] majd minden előadásban szebb haladást tanúsít művészetében, s bizonyosan teli színházat csinálna minden héten, ha magyarul nem tudna, hanem olaszul énekelne”.¹⁵⁵ 1840 tavaszán a Marino Falieróban Erkel József megbukott mint Fernando; a szerepet a második előadásban Joób vette át, és „bebizonyítja, hogy tenoristáink közül e szerepre csak ő alkalmas”.¹⁵⁶ Erkel ezután kényszerűen átadta Joóbnak az első tenor státusát. Igaz, 1840. augusztus 8-án a vérségi kötelék okán még ő kapta a tenor főszerepet az első magyar operatragédiában, de a következő hónapokban Erkel Ferencnek is tudomásul kellett vennie József kegyvesztését. 1841 januárjában a Lángh Paulina-féle felújításon elvette tőle Árpádházi István szólamát, és Joóbra bízta. Utóbbi a következőkben valóságos egyeduralomra jutott. Kivétel nélkül minden új tenor-szerepet ő énekelhetett, és több, mint kétszer gyakrabban lépett fel Erkel Józsefnél. Ez csak egy évig túrta a megaláztatást, 1842 tavaszán elhagyta a Nemzeti Színházat és

¹⁵⁰ *Honművész*, 6 (1838), 463.

¹⁵¹ *Athenaeum*, 5 (1841), 2. félév, 443.

¹⁵² *Olafrésze*. Belső címlapon: *Herzog Olaf*. [ceruzával:] *Erkel*. A szólamban előforduló c'' és d''csücs-hangokat a bejegyzett módosítások szerint Erkel József a' és b' hangokra pontozta le. Annál különösebb, hogy a Bátor Mária István hercegének szólamában bátyja cisz'' hangot is előírt számára.

¹⁵³ *Athenaeum*, uo., 437.

¹⁵⁴ *Jelenkor*, 1838. június 30.

¹⁵⁵ Uo., 1841. július 24.

¹⁵⁶ *Honművész*, 8 (1840) 624. A szeptember 17-i előadás után, Joób Zsigmond javára.

Németországba szerződött. Szívesen visszajött volna: Bartay igazgatása idején levélben felajánlotta szolgálatait, de úgy látszik, nem tartottak rá igényt.¹⁵⁷

Erkel Józsefet ugyan senki nem kívánta vissza, ám igényes hallgatóság nem asszisztált feltétel nélküli egyetértéssel Joób felemelkedéséhez sem. Mint a tenorino-hangtípus képviselői általában, a tiszta, könnyű magasságért a mélység erőtlenségével fizetett. Középhangjai még a filigrán zenekaron sem hatoltak át, és játékkészség híján vajmi kevés illúziót keltett, mint színpadi figura.¹⁵⁸ Erkel József kiválása után mégis ő maradt az egyetlen használható tenorista a magyar színpadon. Kötelességtudását nem érhetette szó. 1841 januárjától jószerivel minden bemutaton közreműködött, és összesen közel 30 szerepet énekelt 1846 márciusáig. Egyre rosszabb visszhanggal: minden érdeme ellenére sem volt az az énekes, aki kielégíthette volna az 1838 nyaratól, a nagyopera konszolidációjától kezdve újra meg újra felhangzó igényt, „mily nagy szüksége van játékszínünknek elsőrendű dalszínészre, hogy a nőszemélyzetre fordított nagy költség megtérülhessen”.¹⁵⁹ Wolf Károly szerződtetése előtt (1846) a tenor-hangosztály nem büszkélkedhetett olyan erővel, ki e jámbor óhajt legalább közelítőlegesen kielégítette volna. Ezért azonban még ellenfelei sem teheték Schodelné felelőssé, oly nyilvánvaló volt a megfelelő vállalkozó hiánya, s az is, hogy ha valaki igyekezett előmozdítani a hiány enyhítését, az éppen ő volt. Adat híján csak valószínűsíteni tudjuk, a primadonna ösztönzésére vagy legalábbis hozzájárulásával kísérleteztek 1838-tól azzal, hogy a honi dilettánsokat és kezdőket a német színpadok viszonylagos professzionizmusát magukkal hozó énekesekkel cseréljék le. Bognár esetében az 1840. december 5-i affér a valószínűséget szinte bizonyossággá erősíti.

Tudható, hogy Schodelné közvetítette Conti-Konti Károly szerződtetését is 1838 tavaszán. Megemlíti közbenjárását a Honművész a fél évvel később kitört Ludas Matyi-botrány idején: Szerdahelyi azért figurázta volna ki a primadonnát, mert neheztelt rá, hogy Kontit beajánlotta a színházhoz, nagyrészt Szerdahelyi korábbi szerepkörére.¹⁶⁰ Szerdahelyi tiltakozott: a Kontinak átadott szerepeket ő addig is csak kényszerből, az ügy érdekében vállalta.¹⁶¹ Joggal hivatkozott önfeláldozására, melyekre az énekes-átlagon messze túlemelkedő zenei készségei és rendezői tapasztalatai képesítették: csak aki fordítóként és rendezőként töviről-hegyire ismerte az egész operát, énekelhette el beugrásként Sever (Pollione) tenor szerepét a rekedt (vagy ijedt) Lendvay helyett, hogy megmentse Schodelné első fellépését. Ugyanakkor ténykérdés, hogy az első magyar nyelvű Bellini-előadások alkalmával Kassán és Kolozsvárt nemcsak a szöveget fordította (bizonyosan), és a rendezést vállalta (gyaníthatóan), de a mély férfiszerepeket is ő

¹⁵⁷ Erkel József levele Bartay Andrásához, dátum nélkül. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Levelestár. 1847-ben a Nemzeti Színház igazgatósága felkérte bécsi ügynökét, hogy „tudakozódjék” két korábban Pesten alkalmazásban állott tenorista, Erkel József és Petz Adolf iránt. A tudakozódást egyik esetben sem követte szerződés. Pecz 1851-ben egy ízben vendégszerepelt a nemzeti színpadon. *Kötetes iratok*, 692. (1847. május 27-i bejegyzés)

¹⁵⁸ *Honművész*, 6 (1838), 437.; *Athenaeum*, 2 (1838), 2. félév, 135.

¹⁵⁹ *Jelenkor*, 1838. június 30.

¹⁶⁰ *Honművész*, 7 (1839), 10-6.

¹⁶¹ *Athenaeum*, 3 (1839), 1 félév, 95. Lásd a paródia-polémianál.

énekelte mindhárom darabban. Orovesót és Capuletit Pesten átadta az arra hivatott *basso profondo* Udvarhelyinek, Waldeburgot azonban megtartotta, és 1838. március 13-án vállalta Filippót is (az Ott-féle átdolgozásban Enrico) a Beatrice di Tenda bemutatóján. Ha a Duna áradása, majd Schodelné frankfurti utazása nem szakítja meg az előadások sorozatát, nyilván gátlás nélkül elénekelte volna többször is, annak ellenére, hogy nem rendelkezett operai, kivált seria-minőségű hanggal. Különösen nem lehetett azon hangfaj képviselőjének nevezni, mely romantikus karakterét csak az 1820-as évek végén kezdte felőlni: éppen Bellini Stranierájának Waldeburgját tekinti az irodalom azon fordulópontnak, melyben a Rossini-féle basso cantantéból az ábrázolt drámai karaktert és a szólám kantábilis jellegét tekintve szinte végleges formában kibontakozik a modern bariton.¹⁶² Az új hangtípust és drámai karaktert, melyet az Idegen nő Waldeburgja paradigmaticusan valósított meg, a kritikusok már jóval a magyar színpad bemutatója előtt megismerhették a városi színház előadásain vagy Bécsben, így megalkothatták maguknak a szerep és hangfaj vokális ideálképét. A tájékozott közönségnek ezzel a jellemzően operai elvárásával kellett szembesülnie Szerdahelyinek. Fáradozását nem koronázta siker:

[...] annál kevesebbé lehetne okunk megelégedni Szerdahelyi úrral (Arthur), [recte: Waldeburg] kinek sem hangja, sem előadási módja e szerepre nem való. Az ő hangja általján véve valami nyersséget s élességet visel, és csekély terjedtségű: holott e mai szerep lágy és ömledező, hajlékony hangot és pedig szép, itt-ott mély tont, s azon kívül igen finom előadást kíván, kivált ama szép duettban Izolettával (Éder L) és a terzettben Alaideval és Arthurral [...] Szerdahelyi úrnak szép tehetségei felől nem egyszer tettek dicséretes említést e lapok [...]. Sz. úrnak énekorganuma s éneklési módja őt inkább ajálják comicaei mint komoly dalszerepekre.¹⁶³

Mátray itt nem említi hangfajnevet, azonban másutt ő is, mint a harmincas-negyvenes évek más kritikusai, magától értődően használja a bariton megjelölést, így a tájékozott Schedel is éppen Konti üdvözlésekor.¹⁶⁴ Igaz, hogy tíz év operakritikai sajtójában előfordultak besorolások, melyekkel az énekes szerepköre, illetve az adott szólám ismeretében utólag nem érthetünk egyet. Benza Károlyt „szorgalmas és jeles baritonunk”-ként aposztrofálták a Dom Sebastian Camoens-szerepében.¹⁶⁵ A költő szerepét Donizetti a basso cantante Baroilhet számára írta, Benza viszont elsöprő temperamentumú, ha nem is különösebben mély hangú buffo-basszus volt.¹⁶⁶ Megértjük persze a nem egészen találó minősítést, ha tudjuk, hogy az olasz szerző francia nagyoperája Lavoisiernek írt, igazi mély basszus-szerepet is tartalmaz, az intrikus Don Juanét. Hozzá képest Camoens valóban baritonális régiókban jár. Mély basszus és basso cantante, vagyis bariton fekvés és szerepkör között

¹⁶² Celletti, *Vocalità Donizetti*, 132., valamint részletesen Conati, *Ronconi*.

¹⁶³ *Honművész*, 5 (1837), 828–29.

¹⁶⁴ *Athenaeum* 2 (1838, 1. félév), 734.

¹⁶⁵ *Életképek*, 8 (1847), 157.

¹⁶⁶ Celletti, *Vocalità Donizetti*, 139.

máskor is pontosan meghúzták a határvonalat.¹⁶⁷ Schodelné, aki Bécsben a kiváló, bár már nem egész ifjú bariton, Forti Valdeburgójával énekelt egy szereposztásban, nyilván már az első pesti Straniera után felismerte, Szerdahelyi további kísérletei azeriöz bariton szólásokban még a kezdő tenoroknál is súlyosabban rontják az ifjú magyar opera hitelét. Visszaszorítását célozta 1838. januári felszólamlása Szerdahelyi mint rendező ellen. A visszaszorítás nem jelentett teljes kiszorítást – Kontit kimondottan a „komoly bariton szerepekre” hívták meg (vö. Mátray az 1839. januári vitacikkben). Szerdahelyi, mint a régi gárda ellenállhatatlan komikusa megtarthatta vezető szerepét a vígoperai zsánerekben. Sőt kimondottan az ő alkatára szabott újdonságokat is hoztak; nem rajta, nem is Schodelnén múltott, hogy a Bájital nagy sikere után az avított Saardami polgármester megbukott. Megjegyzendő, nem járt jobban később a Szerdahelyi javaslatára másorra vett Golkondai királynő sem.

Konti szerződését Felbér Máriáéval egy napon perfektuálták.¹⁶⁸ Sajátságos módon az ő vokalitásáról adja a korabeli sajtó a legélesebben körvonalazott képet, ami önmagában is dicséretére szolgál, míg a kezdő énekesek hangjának és énekesi karakterének elmosódott, hol pozitív, hol negatív jellemzése arra utal, hogy teljesítményük valójában nem lépte át az értékelhetőség küszöbét. Első fellépéseinek fogadtatása azt tanúsítja, a férfihangok között ő volt a magyar színpadon az első professzionista.

Enrico [Filippo] szerepében oly dalnokot ismertetett meg velünk, minőt magyar színpadunkon még nem valánk szerencsések hallani; szerepének eddig rejtett szépségeivel is ő ismertetett meg, s a valódi drámai éneklést jeles játékkal, érzékeny előadással párosítván művész nevet vívott ki magának.¹⁶⁹

Kiváló énektechnikát mondhatott magáénak. Az Athenaeum fanyalogva kommentálta, hogy egyike volt azon énekeseknek, akik szólamukat díszítették;¹⁷⁰ a Honművész viszont megjegyezte, példáján okulhatnak a magyar énekesek.¹⁷¹ Joób váratlanul gyors fejlődése Konti belépése után arra vall, hogy ez a tanulásra képes kezdők esetben be is következett.¹⁷² Olaszos énekmódjából és életkorából arra következtethetünk, hogy valójában inkább a Galli- és Tamburini-típusú mozgékony basszus-orgánnummal rendelkezett, mint a Ronconi-típusú heroikus baritonnal. Pályáját hiányosan ismerjük. 1827 júniusában tűnt föl először vendégként a budai német színpadon; Pozsonyból érkezett, így feltételezhetjük, hogy régi ismeretség fűzte Schodelékhoz. 1832-ig állott szerződésben a német színházzal; közben a Dérnyé-féle magyar daltársulatban is feltűnt. Ezután

¹⁶⁷ *Der Ungar*, 1844. szeptember 23.; *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 2. évfolyam, 517. (Borgia Lucretia, július 10.) A besorolás bizonytalanságára utal, hogy a *Pesti Divatlap* Reina Jánost a Nabucco Zakariás szerepében többször is baritonnak minősítette.

¹⁶⁸ Konti énekest 80 forintért, Joób Zsigmondot 45-50 forintért, Felbér Máriát 80 forintért szerződtette a Színészeti választmány az 1838. június 8-i ülés jegyzőkönyve szerint. *PML*.

¹⁶⁹ *Honművész*, 6 (1838), 341.

¹⁷⁰ *Athenaeum*, 5 (1841), 2. félév, 443.

¹⁷¹ *Honművész*, 6. (1838), 341. (Beatrice di Tenda, május 28.)

¹⁷² *Honművész*, 7 (1839), 637.

Zágráb következett.¹⁷³ Talán az ő leánya volt Konti Nina, akit 1836-ban a budai magyar játékszínhez szerződtettek, és rövid ideig vidéken is énekelt. Konti Károly a pesti magyar színpadon mint a laibachi (Ljubljana) philharmóniai társaság tagja mutatkozott be.¹⁷⁴ Jócskán túljárt a vokális fénykoron; hangját rekedtnek, fátyolozottnak mondják. Ritka az olyan este, mikor az orgánium régi fénye még felcsillan.¹⁷⁵ Némi kezdeti bizonytalankodás – így a fölöslegesen megkísértett Zampa-szerep – után helye hamarosan megszilárdult az új, nagyoperai együttesben; ha nem is rendíthetetlen, de pótolhatatlan pilléreként állt helyén még Schodelné visszatérésekor is.¹⁷⁶ Jóformán le sem jött a színpadról: A sevillai borbély és néhány más daljáték kivételével 1838 őszétől kezdve nem tartottak operaelőadást nélküle; évi szerepléseinek száma nyolcvan körül mozgott. Szerdahelyivel együtt közreműködött Schodelné vígoperai premierjein is. Előbbi a karikírozott buffo-szerepeket adta, Konti az éneklő basszus-figurákat (Péter cár Vlambeck saardami polgármester mellett, Belcore Dulcamara mellett). Használhatósága és megbízhatósága az operaelenes párt szemében persze inkább szálka volt, mint érdem. Bajza távozásától fogva az Athenaeum színikritikái ritkán tudták megállni, hogy mondvacsinált ürüggyel bele ne marjanak. Az első hetekben szerepléseinek számát kevesellték – nem vették tekintetben sem azt, hogy Konti szerződtetése után Schodelné hónapokon át távol volt, sem a szerep- és nyelvtanulás nehézségeit.¹⁷⁷ Mivel e kifogás hamarosan elesett, a bírálatok a hang romlott állapotára összpontosultak. Igaz, a nyomasztóan nagy igénybevétel bizonyára nem tett jót az orgánumnak.¹⁷⁸

Ellentétben az Athenaeum inszinuációjával, miszerint Schodelné megférhetlensége akadályozta volna a Magyarországról elszármazott énekesek vendégszerepléseit, német kapcsolatait a primadonna ügynöki feladatok ellátásában is kamatoztatta. 1839 júniusában Bécsben járt, hogy meghallgassa az olasz stagione előadásait, és – sikertelenül – pesti vendégszereplésre csábítsa Unger Karolinát. 1840 elején az együttes néhány tagjával együtt a pozsonyi színházban lépett fel; ez alkalommal közvetítette a válaszmány meghívását Reichelnek, a német színpadokon elismert magyarországi származású basszisztának, akit amúgy is pesti vendégszerepekre szerződtetett Schmidt városi színházi igazgató. E ténykedését levelekkel dokumentálta az Athenaeumnak címzett s ott leközlött válaszmányi nyilatkozat.¹⁷⁹

¹⁷³ Somorjai Olgának a pesti német színház napi műsorát feldolgozó számítógépes adatbázisa alapján. MTA Zenetudományi Intézet, Magyar Zenetörténeti Osztály.

¹⁷⁴ *Honművész*, 6 (1838), 341.

¹⁷⁵ *Athenaeum*, 2 (1838), 2. félév, 455. (Ismeretlen nő, szeptember 27.)

¹⁷⁶ Uo., 2 (1838), 2. félév, 70. (Zampa, július 4.)

¹⁷⁷ *Athenaeum*, 2 (1838), 2. félév, 326. (A sevillai borbély, augusztus 28.)

¹⁷⁸ Uo., 2 (1838), 2. félév, 687-88.

¹⁷⁹ *Honművész*, 7 (1839), 10–16. Az Athenaeum Schodelné távozása után megkockáztatta: „[...] talán nem csal gyanításunk, hogy e megférhetlenség titkos ereje tartá távol azon jeles énekeseket, kiket hazánknak a külföld nevelt.” „Magyar játékszíni krónika”, *Athenaeum*, 5 (1841) 1. félév, 43. A válaszmány urai Schodelné leveleiből idézve igazolta a vádak alaptalanságát. Uo., 5 (1841), 1. félév, 155. A Reichel meghívásáról hírt adó levél eredetije és néhány egyéb idevágó dokumentum fennmaradt a Nemzeti Színház levéltárában. *Fond 4*, 178.

„...minden tagja a társaságnak a rendezőtől való függés alól ki nem eshetik”¹⁸⁰

Rendezés

Régi és új emberek és asszonyok között nem csak a színpadi testületekben járt súrlódással az új opera létrehozása. Rózsavölgyi Márkot éppoly kevésbé mentették meg a felmondástól a magyar zenestíl kiművelésében szerzett bokros érdemei, mint Déryné az, hogy évtizedeken át egyedül emelte a magasba az opera zászlaját a magyar színen.¹⁸¹ Rózsavölgyi esetében értelemszerűen nem Schodelné, hanem Erkel Ferenc képviselte a „megférhetetlen” újat. Nem tudjuk s nem is akarjuk eldönteni, vajon az összeütközést mindig az váltotta-e ki, hogy a régi tagok nem tudtak megfelelni a hivatásbeliség új igényeinek, vagy az új erők – adott esetben Erkel Ferenc – saját vagy pártfogoltjaik érdekeit érvényesítették-e rovásukra, nem épp legitim módon. Az efféle – nevezzük úgy – generációs szembenállások súlyos egzisztenciális következményekkel jártak a vesztes félre nézve, de ennek nem egyedül a győztes, hanem a szociális biztonság teljes hiánya volt az okozója a színházi (és egyéb) népszerűség körében. A sajtó Déryné vagy Rózsavölgyi távozása fölött szó nélkül napirendre tért; annál nagyobb élvezettel kérődzött a maradók közti villongásokon. Többségükben mindennapi színházi ügyek vezettek az összeütközésekhez, és kimenetelük voltaképpen magukat a résztvevőket izgatta legkevésbé, legalábbis legkevésbé tartós hatással. Színházi emberek, mint Udvarhelyi Miklós, Erkel Ferenc, Schodelné, Felbér, Szerdahelyi, akik az első hónapokban példátlan hévvel rontottak egymásnak, hogy hatás- és hatalmi körüket kijelöljék és megvédjék, utóbb évekig, sőt évtizedekig működtek együtt kifogástalan harmóniában. Adott esetben még nagyvonalú kölcsönt is nyújtottak egykori ellenfelüknek, mint Schodelné a második korszakban Egressy Gábornak.¹⁸² Hogy a huzakodások jelentőségükön messze túlmenően foglalkoztatták a nyilvánosságot, az részben a nyilvánosság szűkös voltán, részben jellegén is múlt. A Honművész és az Athenaeum példája mutatja, a sajtó, illetve a színház körei többszörösen metszették egymást: a maga idején Mátray is, Bajza is egyszerre volt lapszerkesztő és a színház direktóriumának tagja. Ténykérdés, hogy a színházi harcok leple alatt politikai nézetek és érdekek is ütköztek. Egyes lapok, mint a Társalkodó, a Világ, a Hírnök, a Századunk vagy a Pesti Hírlap, melyek a színház és opera művészi kérdéseinek alig vagy egyáltalán nem szenteltek figyelmet, előszeretettel avatkoztak be a személyes és politikai irányítás befolyásolásáért folyó harcba, sőt maguk szolgáltatták a muníciót.

A színház és politika kapcsolatának szempontjából nem vizsgáljuk a Nemzeti Színház operájának zaklatott történetét. Felment e kötelezettség alól a magyar színház- és irodalomtörténet e korszakának alapos feldolgozottsága. A színházon belüli összeütközésekkel is csak annyiban foglalkozunk, amennyiben az operaművelés története szempontjából relevánsnak mutatkoznak. Ilyen kérdés az opera-színházi funkciók meghatározása és gyakorlása. Utaltunk már arra, hogy az opera előadása a műfaj heterogén elemek maga-

¹⁸⁰ Lásd a 232. jegyzettel jelölt idézetet.

¹⁸¹ Erkel Ferenc 1838. február 12-i dátummal mondott fel Rosenthal Marknak, ki „egy hónapig állásában meghagyatik, hogy jövőjéről gondoskodhassék”. Pukánszky, *Iratok*, 164.

¹⁸² „1844 / Április 1^{én} kölcsönzék Schodelnétől / Augustus végére lefizetendő 300 ft.-” Egressy, 11v.

sabb szintű koordinációját követeli meg, mint a prózadráma. Utóbbit egyetlen testület, a színészeké viszi színre a rendező irányításával, mely akkoriban a minimumra szorítkozott. Az operában viszont három-öt testület tagjainak kell bonyolult zenei összefüggésrendszer igényei szerint együttműködniük: énekesek, kórus (korabeli szemlélet szerint két kar, férfiak és nők), táncosok, zenekar, nem ritkán színpadi zene. Közülük az első három csoportnak – énekes szólisták, kórus, táncosok – a színpadi működés és együttműködés elvárásainak is meg kell felelnie. Az együttműködés kialakításában és irányításában a 19. században csakúgy, mint ma, két instancia párhuzamos felelősségének elve érvényesült: az operarendezőé és a karnagyé. Ám a két irányító poszt kompetenciáinak elkülönítése még a mainál is bizonytalanabb volt mind a szinkron tengelyen a színpadi, illetve a zenei kivitelezés, mind a diakronia tengelyén a produkció előkészítése, illetve az esti előadás irányítása terén. Kiolvasható ez az operarendezés zaklatott személyi történetéből a magyar színház működésének első hónapjaiban-éveiben.

Szerdahelyi József:	1837 operai rendező
[Szilágyi Pál	1838 operai rendező]
Schodel János	1838 operai főrendező, énektanár
[Komlóssy Ferenc	1838 színjáték főrendező, fő ügyelő]
Udvarhelyi Miklós	1838 operai alrendező, 1839 operai rendező,
Komlóssy Ferenc	1840 operai rendező, bohózáti rendező, énekes ellenőr
Szilágyi Pál	1841 operai rendező, énekes [?] ¹⁸³
Konti Károly	1841–1844 operai rendező, énekes
Benza Károly	1845 operai rendező, énekes ¹⁸⁴
Fáncsy Lajos	1846 operai rendező
Szerdahelyi József:	1847–1849 operai rendező, énekes

Nem látjuk világosan, ki irányította rendezőként a legelső daljáték-előadásokat. Talán Udvarhelyi Miklós – negatíve erre enged következtetni a színészeti választmány 1837. október 9-i ülésén tett jelentés, mely szerint „Udvarhelyi Ur daljátékok rendezőinek alkalmatlan volna, helyette Szerdahelyi Ur ajánlatott”, havi 160 forint színészi gázsijához járuló 10 forint fizetés-kiegészítéssel. Az első tragikus bemutató, Norma rendezését, a színlapon valóban Szerdahelyi jegyezte.¹⁸⁵ Ezután az operák „cédulája” négy és fél hónapig nem nevez meg rendezőt. Csak 1838. március 13-a baljós estéjén, a Beatrice di Tenda árvíz-fenyegette bemutatójának műsorlapján jelent meg ismét idevágó híradás: az előadást „rendezte Szilágyi, opera-rendező”. Az újsütetű színpadi felügyelő harminc évvel későbbi előadása szerint „boldogult Szerdahelyi József mint operarendező nem bírt annyi türelemmel [amennyit a Schodelné jelenléte miatt feszültté vált szín-

¹⁸³ Szilágyi rövid rendezőségét az 1838. év adatait tartalmazó évkönyv nem jegyzi. Az 1842-es évkönyv viszont feltünteti rendezőként. Ő maga visszaemlékezéseiben nem említi esetleges második rendezői megbízását.

¹⁸⁴ Benza kinevezését csípősen kommentálta az *Életképek*, 5 (1846), 68.

¹⁸⁵ „Szombaton, october 28dikán 1837. Először: Norma. Nagy daljáték 2 felvonásban, Bellinitől. Fordította és rendezi Szerdahelyi, daljáték-rendező.”

házi légkör megkívánt volna, és] lemondott az operai rendezőségről”, úgyhogy már az 1838. január 6-i Straniera előkészítését neki kellett vállalnia.¹⁸⁶ Az időrend nem teljesen egyértelmű, az azonban valószínű, hogy Szerdahelyit valójában Schodelné távolította el. 1838. január 17-én megjelent a választmány előtt, és panaszt tett a „rendezők” hanyagsága miatt. Az általa elmondottakból kivehető, hogy a „rendezők” szabotálták a felkészülést, mégpedig legkevésbé sem művészi szempontok miatt, hanem – emberileg persze a legérthetőbben – a „kis pénz, kis opera” elv alapján. Tekintve, hogy Schodelné megjelenésének főcélja a vendégszerződés aláírása volt, gyanakodhatunk, hogy a két aktus – a primadonna megnyerése és Szerdahelyi leváltása – összefüggött egymással. Schodelné eljárásának racionalitását nem tagadhatjuk: ha azt akarta, hogy a színház ne dobja ki hiába az ő fizetésére fordított súlyos összeget, meg kellett követelnie, hogy az igazgatóság megfelelő körülményeket biztosítson az operai munkához. Lehetséges, hogy egyenesen a szerződés aláírásának feltételül szabta az operarendezés megújítását.¹⁸⁷ Sikerrel járt, s a Honművész megnyugvással közölte: „a daljátéki rendelőséget Szilágyi úr vállalá fel, kinek szilárd belátásától és tisztében pontos eljárásától sok jót remélhetünk.”¹⁸⁸ Ludas Matyi úrnak (alias Szerdahelyi, lásd lentebb) tehát volt korábbi oka is a nehezítésre, mint Konti Károly szerződtetése a saját maga által ambicionált drámai bariton szerepkörre.

Szilágyi Pál csak az alkalomra várt, hogy az operatársulat tényleges irányítását teljes egészében magához ragadja. Ehhez az azon frissiben a színházhoz szerződött Erkel Ferencet nyerte meg társul. Schodelné 1838 március végén Németországba utazott vendégszerezni.¹⁸⁹ Szilágyi és Erkel rövidesen közös tervezetet nyújtottak be a választmányhoz a Magyar Színház operájának vállalkozói elvű működtetésére. Tiszteletlenül fogalmazva: a beadvány időzítéséből arra következtetünk: az operai egerek a macska távollétét igyekeztek kihasználni, hogy a daljáték elit-helyzetét kihasználva, saját szájízük szerint és pénztárcájuk javára játsszanak operát.¹⁹⁰ Utólag maga Szilágyi is úgy értékelte a tervet, hogy az Schodelné operai monopóliumát kívánta megtörni. Szövegéből az látszik kiderülni, hogy az ajánlattevők az egyenrangúság elvét kívánták helyreállítani az operában. Kiemelt gázsít élvező *primadonna assoluta* szerződtetése mindenesetre aligha fért volna bele a tervbe, mely szerint fél vagy háromnegyed év alatt, havi 2300 ezüstforint keretösszegeből „10, fizetésökhöz képest jeles szólóénekeseket és 32 individuumból álló jó és erőteljes kart [...] készek előállítani, mely személyzet aztán minden operát pompásan és tökéletesen adhat”. A „tökéletes opera” megalapítása e terv szerint

¹⁸⁶ Szilágyi, 125.

¹⁸⁷ Színészeti választmány ülésének jegyzőkönyve, 1838. január 17., *PML*.

¹⁸⁸ *Honművész*, 6 (1838. január 28.), 61.

¹⁸⁹ Frankfurtban Húsvét vasárnap közreműködött Haydn Teremtésének jótékony célú előadásában a pesti árvízkárosultak megsegítésére. A Szent Katalin templomban rendezett hangversenyen, melyről a Honművész is hírt adott, a német opera legfényesebb csillagai ragyogtak: Rossi grófné, vagyis Henriette Sontag, és Sophie Löwe. Uo., 263.

¹⁹⁰ A május 5-i jegyzőkönyv Szilágyi és Heinisch tervezetéről ír, ez azonban nyilvánvaló elírás: Szilágyi memoárjai egyértelműen Erkelt nevezik meg „tettetársként”. Szilágyi, 134. Egy héttel később, mikor az emlékiratot ténylegesen felolvasták, a jegyzőkönyv Erkelt említi társszerzőként. *PML*.

sem ment volna „kevésbé használható jelen tagok” elbocsátása nélkül.¹⁹¹ A választmány ugyan beleegyezését adta a tervhez, Szilágyi szerint azonban semmi sem valósult meg belőle.¹⁹² Schodelné hazatérte után nem késett a retorzió. Szilágyit eltávolították a rendezői szobából; szerinte persze ő maga adta vissza a rendezői tisztséget Bajzának a Norma 1838. május 30-i hektikus előadását követően, melyen Schodelné állítólag „üldözte” az Adalgisát alakító Felbér Máriát. Bajza lelépése után (1838. június 5.) az új igazgató, Szentkirályi Móric hivatalosan is felmentette az addigi operarendezőt; helyére az egykor alkalmatlannak ítélt Udvarhelyi Miklóst hozta vissza.¹⁹³ Udvarhelyit a színház 1838-ra szóló zsebkönyve nem teljes jogú operarendezőnek, csak alrendezőnek titulálja – nem mellékes korlátozás, melyben Schodelék keze nyomára ismerünk. Schodel János, az év eleje óta a színház kinevezett operai főrendezője, a németországi vendégjátékról hazatérve, ottani tapasztalatokkal gazdagodva érkezettnek látta az időt, hogy funkcióját gyakorolni kezdje. Udvarhelyit a mindennapi rendezői feladatok ellátására adták mellé. Ilyesmiben Schodelnak nem volt tapasztalata, de nem is lett volna reménye rá, hogy utasításait végrehajtsák az ellenséges légkörben, mely őt és feleségét a színházban körülvette. Így lett Udvarhelyi az 1838-as nyári hónapokban az opera pofozó bábuja. Megjegyezzük: az ekkor és később történetekből tűnik úgy, mintha a mindenkori operai rendezőnek ez lett volna legfőbb feladata.

Miután Szentkirályi Móric lemondott az igazgatóságról, a választmány nem kért fel új igazgatót. Testületileg hozták döntéseiket, a munka gyakorlati irányításával pedig Komlóssy Ferenc színészt bízták meg, főrendezői minőségben.¹⁹⁴ 1838 szeptemberében az a benyomás támad, mintha az operarendezői feladatot is ő látná el.¹⁹⁵ 1839. május 9-én levélben esedezik a választmányhoz, „hogy a színjátékokban egy Rendezőt kineveztetni méltóztatnék a ti. Választmány, amint az már meg is volt határozva[.] a parodiák, operák próbáit – rendezését elvégezhetvén – azok betanításán többször jelen lehetek, így a rendet – gazdaságot – tellyes mértékben fenn tarthatom”.¹⁹⁶ Komlóssy nyitott kapukat dönggett, a választmány már 1839. április 14-én ebben az értelemben határozott.¹⁹⁷ Jankovich Miklós feljegyzése ugyanebből az időből operai és paródia-rendezőként Komlóssyt és Udvarhelyit együtt említette.¹⁹⁸ Komlóssy Ferenc neve 1839-1840-ben fordítóként tűnik fel két zenés darab bemutatójának színlapján. Az újdonságok fordítása-átdolgozása a rendező

¹⁹¹ Staud–Kerényi, 11–12.

¹⁹² Szilágyi, 134. A Rajzolatok június elején dodonai jelentést közölt: „Erkel Ferenc úr pesti magyarszínházi hangászkar igazgató, a hangászi darabok elintézését vala szíves magára vállalni.” *Rajzolatok*, 4 (1838), 352.

¹⁹³ Szilágyi, 143. Udvarhelyi a választmány urai szemében már korábban megerősítette eleinte ingadozó állását. Vö. az 1837. december 5-i ülés jegyzőkönyvét. *PML*.

¹⁹⁴ *Rajzolatok*, 4 (1838), 2. félév, 144.

¹⁹⁵ Színészeti választmány ülése, 1838. szeptember 18. *PML*. Vö. *Rajzolatok*, uo. Komlóssyt 1838. augusztus 20-án nevezte ki főrendezőnek a választmány.

¹⁹⁶ *Fond 4*, 25. csomó.

¹⁹⁷ „Eddigi Rendező Komlóssy Ferenc, Színházi Intendánsnak tétetvén, a szindarabokbani rendezőség Fánegy Lajosnak rendeltetett adatni, a daljátékokban felügyelet Komlóssy Ferencnek hagyatván.” *PML*.

¹⁹⁸ Jankovich, *Iratok*. Vö. Belitska-Scholtz, *Jankovich*, valamint Windisch.

feladata, ill. privilégiuma volt, s hogy ezek a darabok nem az opera, hanem a bohózat vagy paródia műfajához tartoztak, megerősíti az 1840-es évkönyv besorolását, amely Komlóssyt valóban bohózati rendezőként jelöli meg. (Egyébként opera és bohózat keverésével a választmány nem vétett akkora renonszot, mint visszatekintve vélnénk. Zenés játék és dalmű mindaddig nem különült el élesen, amíg az átkomponált romantikus opera a régi Singspielnek jóformán még emlékét is el nem törölte.)¹⁹⁹ A zsebkönyvek, melyek nem jelölik a feladatkörökben év közben bekövetkezett változásokat, Udvarhelyit 1838-ra operai alrendezőként, a következő két évre operai rendezőként tüntetik fel. Schodelt a Vesztaaszűz bukása után hallgatólagosan eltávolították a főrendezői posztról, Udvarhelyi azonban a státust teljes hatáskörrel csak az 1839-es évadkezdettől nyerte el. Ez időtől fogva a választmányi jegyzőkönyvek oly elismerő hangon említik működését, hogy az egyeseknek tán túlzásnak is tetszett. 1840 szeptemberében a Belisario című operát kérte jutalomjátékul (fél helyett egész jövedelmével). Kérése kedvező elbírálásban részesült. Donizetti sikeres nagyoperáját ugyanakkor magának kérte jutalomjátékul Bognár Ignác is; a választmány határozata szerint hiába.²⁰⁰ Talán jutalomjáték-kérelmének elutasítása váltotta ki Bognár „Udvarhellivel való ügyét”, melyre fent idézett levelében célzott. Udvarhelyit a színház országos kezelésbe vételekor felmentették a rendezés feladatai alól, és a feladatot Konti Károlyra bízta. Kinevezése megerősíti az operai rendezők névsorából kiolvasható tanulságot: érdemes vagy kiérdemesült basszisták és buffó-énekesek a státust szinte hűbérnek tekinthették. (Ez a gyakorlat a 20. századig élt tovább; a basszus-énekes és a játékmesteri feladatkör legrangosabban Ódry Lehel személyében találkozott a magyar operajátszás történetében.) Fánecsy Lajos drámai színész megjelenése az operarendező listáján talán változás közeledtét hirdette. Ám rövid távollét után 1846-ban visszatért a színházhoz Szerdahelyi, aki a következő évben Fánecsy helyébe lépett – keserűségére ekkor már kizárólag rendezői feladatokat kapott, színpadra alig jutott. 1850-ben, a halála előtti évben Szerdahelyit felmentették az operarendezői feladatok alól.²⁰¹ Sajtóból tudjuk, hogy a színház addigi történetének legnagyobb operarendezői tettét, a Próféta színpadra állítását azon év nyarán Fánecsy Lajos igazgató hajtotta végre.

A Magyar Színház első operarendezőivel kapcsolatos akták a megelőző korszak rendezői feladatkörére is vetnek némi fényt. A megnyitás körüli napokban tájékoztatta a választmányt Róthkrepf-Mátray Gábor daljáték felügyelő, hogy „Udvarhelyi Miklós dalszínész ur a birtokában levő magyar daljátékok kotájait eladásra ajánlja az intézetnek”.²⁰²

¹⁹⁹ Petőfi sem csak iróniából, hanem a korabeli műfaji hierarchia ismeretében sorolta egymás mellé az operát és a bohózatot a Szabadban című, 1844-ben kelt versében.

²⁰⁰ Színészeti választmány ülésének jegyzőkönyve, 1840. szeptember 23. *PML*.

²⁰¹ Vö. Szerdahelyi foglalkoztatása tárgyában Erdélyi János igazgatóhoz írt panaszos levelét: Erdélyi, 332-3. Alkalmazási adatok forrása: Somorjai Olga nemzeti színházi zsebkönyvek alapján készített számítógépes adatbázisa, MTA Zenetudományi Intézet, Magyar Zenetörténeti Osztály. A foglalkoztatási adatok a virágvasárnaptól virágvasárnapig terjedő szerződési időszakra vonatkoznak. A rendezők tevékenységének időbeli körülhatárolását megnehezíti, hogy nevüket a színlapok a Beatrice di Tenda premierje (1838. március 13.) után 1847-ig, Fánecsy Lajos rendezői megbízatásáig nem tüntetik fel.

²⁰² Mátray Gábor jelentése a Színészeti Választmánynak, Pukánszkyiné, *Iratok*, 140. A kották listája uo., 144.

Szerdahelyi is adott el a régebbi repertoárt képviselő kottákat: 1838-ban jutalomjátékul kérte A bűvös vadászt, és a kottáért 150 váltóforintot kasszírozott; igaz, a fizetésre várakoznia kellett.²⁰³ Szilágyi Pál 1847-ben nagyvonalú gesztussal ingyen engedte át „hangjegy gyűjteményét a nemzeti színház könyvtárának”.²⁰⁴ Udvarhelyi kottatára keresztmetszetét adja a kolozsvár-kassa-budai daltársulatok repertoárjának, mely – néhány kivételtől eltekintve – német színtársulatok közvetítésével hozzájuk került francia vígoperákat, illetve bécsi dalműveket foglalt magába. Legmodernebb darabja, a Norma partitúrája és szöveggönyve a Kerepesi úti első nagyoperai bemutatonál tett szolgálatot. Már korábban használatba vették Dalayrac Két szó című vígoperájának „complet muzsika részeit” (inkább kaland-dráma zenés betétekkel), valamint a Zampa teljes előadási anyagát.²⁰⁵ Nem maradt nyoma a levéltárban, ki szállította az első őszen műsorra vett két további Bellini-mű kottáit – talán Szerdahelyi, aki mindkettőt fordította, és már korábban bemutatta Kassán Dérnyével. Abból, hogy a régi gárda három, operarendezőként is működött dalszínésze kottákat adott el vagy ajándékozott az új színháznak, következtethetünk rá: a vándorszínészet korában az operarendező dolga volt felkutatni a mintaadó német együttesek műsorán vagy a színházi sajtóban az új, divatos, vagy egyszerűen csak hozzáférhető darabokat. Szerény tőkével kellett rendelkeznie, hogy a kéziratos kottákat saját költségén beszerezhesse. Megvásárlásra többnyire a partitúrák kerültek; ha elhatározták az előadást, maga a rendező vagy a muzsikusok valamelyike másolt le „minden musika és ének részek”-et, vagyis a zenekari- és kóruszólamokat, továbbá a magánszerepeket. Őrizték a „magyar darabokat”, azaz a magyarra fordított szöveggönyvek kéziratait; ilyesmi csak kivételesen jelent meg nyomtatásban. Az operák magyar textusát többnyire maguk a rendezők jegyezték fordítóként; vagy a birtokukban lévő partitúra, vagy az idegen nyelvű – az esetek többségében német – szöveggönyv (német darab) – nyomán dolgoztak. A kotta tényleges birtokosaként, illetve a magyar operaszöveg szellemi tulajdonosaként az operarendező volt egyike azon személyeknek a társulatban, aki a darab játék- és énekrészét a többi énekesnél előbb és alaposabban elsajátította; ha nem is előzte meg e téren a karnagyot, el sem maradt tőle. Bizonyosan a rendezőnek kellett az operát az együttes képességeihez alkalmaznia, és ha újonnan fordította a darabot, megszereznie az előadáshoz a cenzúra engedélyét. Megjegyzendő, hogy a bemutatandó darabok kiválasztásában, a repertoár alakításában, az előadási anyag elkészítésében a karnagy már a vándortársulatoknál egyenrangú szerepet vitt a rendezővel; a saját tulajdonú kottagyűjtemény részét képezte az ő tőkéjének is. A Pesti Magyar Színház kottatárának megalapozásakor Mátray ajánlatára már 1837 augusztusában, tehát szerződtetésével egy időben megvásárolták Heinisch József karnagy „énekes darabjai”

²⁰³ Színészeti választmány ülése, 1838. július 31. *PML*.

²⁰⁴ *Kötetes iratok*, 692. 1847, április 29-én kelt bejegyzés.

²⁰⁵ Mikor később a nagyoperai együttesben hézagok mutatkoztak, megkíséreltek elővenni egyet s mászt Udvarhelyi hozományából; az elkésett bemutatók nem hoztak sikert. Udvarhelyi kottatárából bemutatásra került művek a Nemzeti Színházban: Két szó (1837. szeptember 7.), Zampa (1837. szeptember 30.), Norma (1837. október 28.), Párisi vízhordozó (1842. november 26.), József és testvérei (1843. március 18.), Kőműves és lakatos (1846. április 3.), A fehér nő (1864. június 23.). Szilágyi ajándékai közül modern időkben már semmit nem lehetett már a közönségre rákényszeríteni.

közül a legszükségesebbeket.²⁰⁶ Azon színtársulatokban, melyeket énekes igazgatott, mint Pály Elek, ő vásárolta a kottákat, állította össze a műsort, és rendezte az operákat. 1838-ban Pály kottatárából is kerültek darabok a Magyar Színházba.²⁰⁷ A Nemzeti Színház e gyakorlaton hamar túlhaladt, a színház intézményesülése során a rendező a felsorolt vállalkozói funkciók nagy részét leadta.

Magáról a modern értelemben vehető rendezői munkáról a színház működésének első hónapjaiban Szilágyi Pál memoárja tájékoztat. Schodelné-párti olvasóban emlékezéseinek rendezői megbízatásával foglalkozó része visszatetszést ébreszt. Mintha csak azért vetette volna papírra, hogy hangulatot keltsen az akkor már évek óta halott primadonna ellen. Szándéka azonban visszajára fordul. Szarkasztikus hangvételével nem sikerül palástolnia az egykori valóságot, ami az anekdotákból félreérthetetlenül kibontakozik – tudniillik, hogy annak idején a választmány és Schodelné utasításait és kívánságait szolgálisan végrehajtotta és teljesítette, amivel ki is érdemelte utóbbi háláját.²⁰⁸ Egyébként az, hogy Szilágyi oly részletesen ír Schodelné első pár hónapjának incidenseiről évtizedekkel a történetek után, önmagában is bizonyítja az énekesnő fellépésének egyesek számára revelációszerű, másoknak traumatikus, de mindenképp sorsdöntő hatását. Másrészt persze arról is árulkodik, az *assoluta* hűséges fegyverhordozójaként eltöltött néhány hónaphoz viszonyítva mily jelentéktelennek érezte Szilágyi életének és pályájának további évtizedeit. A rendezésnek, ha nem is művészi oldalát, de szcenikai részét illetően abból a kevésből, amit elmondani tud vagy akar, annyi kiderül, hogy Schodelné e téren is irányítóan befolyásolta a színház működését. Nyilatkozata szerint: „a próbákat, tanulási órákat és díszítményeket én rendeztem, minden esetre az *assoluta* jóváhagyásával”.²⁰⁹ Gyakorító formában ír, noha rendezőként csak két újdonságot vitt színre, az Idegen nőt és Beatrice di Tendát. 1838 februárjában azonban változott szereposztásban felújította a korábban már színre került harmadik Bellini operát is (Montecchi és Capuletti), az árvíz után pedig valószínűleg újra kellett próbálnia a felsorolt három Bellini-mű mellett Normát is. Az idegen nőből összesen három „főpróbát”, vagyis színpadi összpróbát tartottak zenekari kísérettel. (Erre utal az opera 2. kürtszólamában olvasható bejegyzés: „3 Proben”). Képzeltető, a vándorszínészet gyakorlatából örökölt rövid és zsúfolt próbaidőszak alatt csak akkor sikerülhetett az előadással úgy-ahogy elkészülni, ha a karnagy kellően alapos előkészítő munkát végzett. Ám az első próbán bebizonyosodott, amiről a választmány amúgy is tudott, és orvoslását már decemberi határozatában tervbe vette: Heinisch József immár nem volt képes megbízhatóan ellátni az operakarnagy posztot. Az idegen nő előkészítése során egyiket sem teljesítette a két fő feladat közül, melyeknek az első összpróbát okvetlenül meg kell előzniük: a magánénekeseknek nem tanította be szölamukat, és nem tartott korrektúraprobát a zenekari szölamok javítására.²¹⁰ Feltehető azonban, hogy nem csak a szölamok másolási hibái akadályozták Heinischt,

²⁰⁶ Színészeti választmány ülése, 1837. augusztus 19. *PML*.

²⁰⁷ Pály Elek által küldött daljátékok jegyzéke, Pukánszkyé, *Iratok*, 181.

²⁰⁸ Szilágyi, 128.

²⁰⁹ Uo., 137.

²¹⁰ Uo., 125.

hogy kiismerje magát La straniera – helyesebben mondva: Die Unbekannte – zenéjében. Az eredetileg német szövegű partitúra, melybe a magyar szöveget beírták, még abból az időszakból származott, mikor az operák recitativóit – olykor az accompagnatókat is – prózadialógusokkal helyettesítették. Az idegen nő Kassán nyomtatott magyar szövegkönyve, és a Nemzeti Színház gyűjteményében őrzött, ugyancsak a kassai előadáshoz készült kézirásos sűgőkönyv tartalmazza a próza-dialógusok magyar fordítását.²¹¹ Igen ám, csak hogy Pesten már kötelező volt a recitativo – de nemcsak autentikus partitúra nem volt a színházban, hanem zongorakivonat sem állt rendelkezésre. A partitúrából hiányzó kevésbé fontos párbeszédeknel egyszerűen segítettek magukon: a sűgőkönyv tanúsága szerint húzták azokat. Két helyen, ahol az accompagnatóra tartalmi okból okvetlen szükség volt, Heinisch által komponált betétekkel hidalták át a hézagot. Talán ez volt az az „igazgatás”, amit a karnagy Szilágyi sürgetésére elvégzett. Megjegyzendő, hogy az opera 1. felvonását még az előző év decemberében színre vitték – fentiek értelmében csökevényes formában.

Már Szilágyi is szembesült az operai előadási gyakorlat örök vitát kiváltó kérdésével: ki a legfőbb úr a házban, azaz a produkcióban, rendező-e vagy karmester? Memoárjaiban e tekintetben is a megegyezés, az ellentétek elsimitása, a közvetítés embereként mutatkozik be – lehet, utólagos bölcsességgel.²¹² Udvarhelyi kevesebb szerencsével vagy tapintattal ügyködött; az is igaz, hogy neki egész más formátumú vetélytárrsal kellett megküzdenie az abszolút vezető szerepért. Másodszori rendezői kinevezése után már az első próbán kenyértörésre került sor közötté és Erkel Ferenc, az ifjú első karnagy között, mi másért, mint a primadonna szeszélye miatt. Schodelné állítólag váratlanul azt követelte, húzzanak szólamból negyven ütemet, holott azokat korábban énekelte. Válaszul Erkel a partitúrát lobogtatta a primadonna és az odasiető igazgató orra előtt: szíveskedjenek a húzáshoz szükséges áthidaló ütemeket megkomponálni.²¹³ Ha Szilágyi emlékezete nem csal, az eset Az idegen nő június 7-i előadásának próbáján történhetett. A darabot még Heinisch tanította be, de csak kétszer vezényelte. A január 12-i második előadás után az operai programban két hét szünet következett, s mikor a Stranierát 25-én újra kitudták, vagyis egy héttel Erkel szerződtetését követően, már az új első karnagy állott a zenekar élén.²¹⁴ Valószínűsíthetjük tehát, hogy a júniusi felújításkor Schodelné attól az előadási formától kívánt eltérni, amelyben januárban Erkellel megegyeztek. Erkel és Schodelné – illetve Udvarhelyi – véleményeltérése negyven ütem húzásáról egy Bellini-operában: a felszínen jelentőség nélküli közjáték, egyike a feszült színházi légkör szokásos kisüléseinek. Aligha vonhatunk le belőle messzemenő következtetést, mintha az ifjú Erkel a primadonna

²¹¹ Az ösméretlen Nő / : La Straniera / : Regényes Daljáték 2 Felvonásban / írta Romani - muzsikáját Bellini Vince [...] / fordította Szerdahelyi. A címlap versóján a szerepek némelyike mellett töredékesen olvasható az énekesek neve is: „Alaide az ösméretlen nő Déri [...] / Isoletta Mogyo[róssy] / Báró Waldeburg Szerda[helyi] / [...] Hospitaliták (comthurja) Atyamestere Zsivora.” Országos Széchényi Könyvtár, Színház- és művészeti Tár, M.M. 13.860. Déryné és Mogyoróssy Nina a megjelölt szerepeket csak Kassán énekelte, a pesti előadásokon nem.

²¹² Szilágyi, uo.

²¹³ Uo., 143.

²¹⁴ *Honművész*, 6 (1838), 69. (Ismeretlen nő, január 25.)

szeszélyével szemben síkraszállt volna a mű integritásáért. Látván a Kassán át érkezett, német nyelvű, Heinisch-féle kiegészítésekkel megtűzdelt partitúrát, sejtenie kellett, hogy az maga is csak nagyjából felel meg a szerzői szándéknak. Felmerül az a kérdés is, vajon miért nem tartott Erkel és Schodelné az esetet megelőzően szobapróbát – azért-e, mert a mű nem volt új, vagy azért, mert Schodelné csak férjével dolgozott együtt szerepei előkészítésén – esetleg valóban pillanatnyi ötlet vagy indiszpozíció miatt akart rövidíteni? Erkel aránytalanul nagy ingerültsége a primadonnának a korabeli gyakorlatban sem nem rendkívüli, sem nem teljesíthetetlen kívánságára valószínűleg a színházban Bajza lemondását követően kialakult feszült helyzetből táplálkozott. Egyik első jele volt ez a készülődő belviszálynak, és annak, hogy a gerillaharcban az első karnagy nem tudott és nem akart pártatlan szemlélő maradni. Annál kevésbé, mivel – mint láttuk – korábban Szilágyival terveket kovácsolt az opera „gebinjére”. Bajza utódjául Szentkirályi Móric, a „heves vérmérsékletű ellenzéki politikus”²¹⁵ személyében a választmány az ellentétek elsimítására kevésbé alkalmas személyt állította a színház élére. Az persze kérdéses, vajon az új igazgató valóban azzal kezdte-e működését, hogy a színészekre ráparancsolt, köszöntés kézcsókkal Schodelné.²¹⁶ De az igaz, hogy Udvarhelyi Miklóst ő nevezte ki rendezővé; és ez bizony „soknak tetszése ellen volt”,²¹⁷ értsd a sokakon az Egressy-pártot, amely az igazgató szerint Béninek akarta megszerezni a rendezői pozíciót.²¹⁷

Három héttel később, az árvízkárok felszámolását követő első operabemutató kapcsán azután már *coram publico* zajlott az operai rendező személye és feladata körül konfrontáció. Ebbe sem Udvarhelyi, sem Erkel nem keveredett bele – volt a támadásnak más, sokkal alkalmasabb célpontja. Tavaszi frankfurti vendéjátékán Schodelné felelevenítette a Veszta szüze régebben már énekelt Júlia szerepét, s elhatározta, az operát Pesten is színre viteti. Első kísérlete volt ez a repertoár bővítésére az addigi kizárólagos Bellini-kultuszon túl. Spontini német színpadokon klasszikusnak, még hozzá német klasszikusnak számított (Wagner is így ír róla). Tehát a bemutató egyértelműen Schodelné klasszikus opera iránti elkötelezettségét jelezte, a később kitűzött Mozart- és Beethoven produkciókkal együtt. Ám az évtizedek óta sokat játszott opera tartózkodó melodikus stílusa az új olasz opera, illetve az Auber, Meyerbeer és Halévy-féle új francia nagyopera stílusához képest avíttnak tűnt, ráadásul – mint a Jelenkor részletes bírálatában olvassuk – a drámai, nagylélegzetű francia deklamációs előadásmód kifogott a koturnusos stílushoz nem szokott magyar énekeseken.²¹⁸ Mindezen negatívumokhoz külön tehetétként járult Schodel János személye. A bécsi színházi lap ugyan úgy tudta, hogy főrendezői működését már januárban megkezdte, sőt, az április 19-i számban közölt pesti levél, melynek hangja elárulja, hogy az értesülés a *leghitelesebb forrásból* származik, úgy tünteti fel, mintha Schodel – mint afféle *prince consort* – valójában operaigazgatóként működne felesége mellett.²¹⁹ Rendezői tevékenysége azonban Bécsben nagyobb feltűnést keltett,

²¹⁵ Rédey, 141.

²¹⁶ Szilágyi, 143.

²¹⁷ Szentkirályi Móric válasza „egy másik kardalnok” nyilatkozására, *Társalkodó*, 2 (1838), 259.

²¹⁸ *Jelenkor*, 1838. június 30.

²¹⁹ *Allgemeine Theaterzeitung*, 31 (1838), 348.

mint a Pesti Magyar Színházban. Szilágyi szerint a „főfőrendező” „soha sem láttuk a színpadon, kivévn, ha nejét föl kísérté”.²²⁰ Mint énekmester sem sietett megfelelni vállalásának, hogy „az intézet iránt viseltető figyelemből szives leendő hitesének itt léte alatt dalszínészeinknek a fensőbb dramai énekrendszer szabályai szerint előadandó dal-szerepek aestheticai éneklése iránt utmutatást adni”: február elejéig nem kezdte meg az oktatást.²²¹ Szembeötlük, hogy a primadonna 1838 június elején a Honművészen megjelent életrajza milyen nyomatókkal emeli ki a férj szerepét felesége pályáján és művészi eredményeiben. Mátray ezzel sejtetően nemcsak a muzsikamester hiúságát elégítette ki, hanem Schodel szándékát is közvetítette, hogy a jövőben ténylegesen részt kíván vállalni a színházi munkában.²²² Nem tudni, személyes ambíció vagy tarthatatlanná vált helyzete sarkallta-e, mindenesetre a Veszta szüze produkciójának előkészületei során végre más céllal is megjelent a színpadon, mint hogy feleségét felkísérje. A színlap ugyan nem tüntette föl a nevét, a Honművész azonban kötelességtudóan megdicsérte Licinius 1. felvonásbeli diadalmenetének kiváló elrendezéséért, és ezzel – valószínűleg magasabb helyről érkezett utasításra – lerántotta a szerénység leplét a rendező anonimitásáról.²²³ Vesztere: az anti-Schodel párt nem késlekedett az ellen-leleplezéssel. Az Athenaeum július 12-i számában felszólamlott *egy karénekes*, és hevesen tagadta, hogy a diadalmenet rendezése körül Schodel János bárminemű érdemeket szerzett volna. „Ez érdem nem Schodel, hanem Glötzer urat, a karénekesek tanítóját illeti – nyilatkozta az ismeretlen –, ki egyike színházunk legérdemesebb, legmunkásabb tagjainak”.²²⁴ A kórustagok egyikének a választmány július 27-i ülésén tett nyilatkozata részletekkel is szolgált:

[...] miután sem általa [Schodel] nagyra emelt frankfurti tapasztalása sem önféjének rögtönszüleményei kívánt sikert nem gyümölcsozhattak s a szükséges szép rendezet reménye alatt hasztalan keringöztünk, az eddig szerényen hátra vonult Glötzer kartanító részint időkímélésből, részint emberi szánakozásból nem állhatván ki tovább a rend tervezők fárasztó s folyvást felsülő próbáit előállott s a színpadon az e félék körül régszerzett jártassága azonnal foganatosítja a dicsért rendezetet.²²⁵

Augusztus második felében Szentkirályi (augusztus 18.), illetve Egressy (augusztus 25.) és Bajza (augusztus 30.) nyílt levelével heves polémia bontakozott ki a Társalkodó és az Athenaeum lapjain a rendezés, illetve rendező személye körül. Folyt a harc a színpad mögött is, ott Udvarhelyi és Erkel keveredett csetepatéba, amit az augusztus 26-én, illetve 28-án a választmányhoz intézett folyamodvány és ellenfolyamodvány dokumentál. Figyelmet érdemel a datálás. A kontrahensek nyilván tudták, hogy küszöbön áll az újabb színházi rezsiváltás: augusztus végén Szentkirályi visszaadta igazgatói megbízatását.

²²⁰ Szilágyi, 137.

²²¹ Színészeti választmány ülése, 1838. február 5. *PML*.

²²² *Honművész*, 6 (1838), 355.

²²³ *Uo.*, 6 (1838), 407.

²²⁴ *Athenaeum*, 2 (1838), 2. félév, 69.

²²⁵ Pukánszky, *Iratok*, 189. Glötzernek volt módja „jártasságot szerezni az efélék körül”, hiszen a városi (német) színházban, ahol korábban kartanítóskodott, Die Vestalin 175 alkalommal került előadásra 1812 és 1837 között.

Talán már azt is lehetett tudni, a választmány visszavonul az ügyek vitelétől, és az igazgatást szak-intendánsra akarja bízni. Úgy tűnik, mintha a beadványokkal mind Udvarhelyi, mind Erkel magának akarta volna biztosítani a főhatalmat az operai ágazatban. Tudván, hogy Udvarhelyi Miklóst Szentkirályi tette meg operarendezőnek, Erkel magatartását nem értelmezhetjük máshogy, mint hogy ő meg az Egressy&Egressy-párthoz csatlakozott. Ez meglep, hiszen a karnagynak semmi sem állhatott kevésbé érdekében, mint hogy az opera ismét alárendelt szerepbe kényszerüljön a magyar színházban, ahogyan Egressy Gábor követelte. Miért fűtt hát mégis egy követ a nagy színésszel, kockáztatva egyrészt, hogy maga ellen hangolja az operapárti választmányt, másrészt veszélyeztetve a számára egzisztenciát biztosító opera létét? Két feltételezéssel szolgálhatunk. Korábban hangot adtunk a feltételezésnek, hogy a Schodelné által elindított operai hullámot Erkel a maga előnyére akarta meglovagolni; erre vall a tavasszal Szilágyival közösen kidolgozott tervezet, amit a választmány semmibe vett. Hogy Szilágyi kiválása után az Egressy-párthoz csatlakozott, és Béni igényét támogatta a rendezői állásra, kettejük korábbi kapcsolatából eredhet. Mind a magyar játékszínen, mind a német színházban együtt dolgoztak, és későbbi gyümölcsöző szerzőtársi együttműködésük alapján ítélve, baráti viszonyt ápoltak. Lehet, hogy a pár titkos biztosítékot kapott: kettejük operáját a színészek tolerálni fogják – csak Schodeléktől sikerüljön megszabadulni. Ám paktummal vagy paktum nélkül, Erkel határozott fellépésében legfontosabb a belőle kiolvasható magabiztosság. A zenekar felállításában mutatott szervezőképessége és a zenekarvezérlésben feltűnő elhivatottsága nyolc hónap alatt vitathatatlan tekintélyt szerzett neki. Udvarhelyi elleni beadványában magától értődő modorban hivatkozik teljesítményére, ez jelzi, hogy érdemeit a színházban már akkor általános elismerés övezte.²²⁶ Hetek alatt megszerezte azt a sérthetetlenséget, amit az eljövendő négy évtized során élvezni fog. Renoméját elégségesnek érezte ahhoz, hogy a Schodel-párttal szemben megvédje magát a választmánynál, és hogy az operát, ha rábíznák vezetését, a választmánnyal együttműködve megvédje Egressy Gábor és köre ellenséges nyomásától.²²⁷

A kronológiát felborítva jegezzük meg, hogy 1838 szeptemberétől kezdve Erkel korrekten viselkedett Schodelnéval – elismerte művészi elhivatottságát és munkabírását, mely ekkor hágott tetőpontjára. Nem egy alkalommal koncert-fellépéseken is partneréül szegődött. Hasonló előékenységet a primadonnáról sajnos nem tételezhetünk fel, legalábbis a következő évadtól kezdve. Megbocsáthatatlanul viselkedett Schodelné 1840 nyarán, amennyiben önérdékét előbbre helyezte az első magyar operatragédia bemutatásánál. Június hó folyamán megállapodott a Hofoperrel, és július 8-án elutazott Bécsbe vendégszerpelni, talán tartós szerződés reményében. Rövid vendégjátéka végén nem tért vissza Pestre, hanem továbbutazott Brünnebe. Erkel nem késlekedett a hasonlóképp

²²⁶ Erkel az első karnagyot „első hangászat-ismerőnek” titulálta beadványában, addigi munkálkodásának célját pedig így határozta meg: „alólírt igyekezete eddig oda célzott, hogy az orchestrum és karszemélyzet ereje használtassék, s tehetsége egészen kimiveltessék”. Staud–Kerényi, 15.

²²⁷ Egressy Béni operarendezői megbízatása a későbbiekben nem került többé szóba. Schodel János is felhagyott a rendezési kísérletekkel, úgy látszik, visszavonult a nyilvánosságból, talán azért is, hogy ne zavarja feleségének Nyáry Pállal szövődő románcát. Főrendezői státusát 1839 húsvétja után is megtartotta, de fizetés nélkül. *Jelenkor*, 1839. április 6.

barátságatlan ellenakcióval: a Bátori Máriát annak ellenére előadatta 1840. augusztus 8-án, hogy a primadonna, akinek a szerepet tudottan komponálta, nem állt rendelkezésre. Az elárvult címszerepét a másodénekesnőnek, Felbér Máriának sejtetően rohamtempóban kellett betanulnia. Nem sokkal a bemutató után Schodelné neve újra megjelent a pesti színlapokon, a Bátori Mária pedig két további előadás után lekerült a műsorról. Az okot sejtetni engedi a primadonna október 1-én beállott s hosszasan ígérkező betegségéről kiadott félhivatalos kommuniké a *Honművész* 1840. október 8-i számában. Úgy tűnik, Bátori Mária szerepét elvétette Felbértől, azzal az ürüggyel, hogy maga készül fellépni benne.²²⁸ Ám november 10-i újlágos munkába állása után a tervről nem esett több szó: talán azért, mert már csak alkalomra várt, hogy szakítson a Nemzeti Színházzal, talán egyéb szereposztásbeli nehézségek miatt. Erkel nem tartott haragot. A december 5-i botrány után kiállt Schodelné mellett, és segítségére volt, hogy méltó módon búcsúzhassék el a pesti közönségtől. Így értelmezzük közös fellépésüket Merk gordonkaművész december 7-i hangversenyén. Műsorukon Schubert „egerkirály” és Haydn „A szellem dalja” szerepelt.²²⁹

Térjünk vissza a Magyar Színház rendezői kancelláriájának pohár vizében 1838-as nyarán tomboló viharokhoz! A kései szemlélőt (de talán már a beavatatlan kortársat is) akadályozza a vádak és ellenvádak megértésében, hogy nincs tisztában karnagy és rendező feladatkörének mibenlétével a 19. század közepének operajátszásában. Senki sem hiheti, hogy a kérdés olyan egyszerű volna: minden, ami „zene”, a karnagy kompetenciájába tartozott, és minden, ami „színpad”, a rendezőébe. De hogy mily bonyolult a helyzet a valóságban, illusztrálja a rejtélyes passzus a Nemzeti Színház 1865-ben kelt szabályrendeletének III. paragrafusában:

A karmesterek nemcsak a zenekart igazgatják, de egyszersmind az énekeseket és énekesnőket dalszerepeikre is betanítják, a zongorapróbákat vezetik. Az énektanító pedig nem csak operarendező, hanem kezdőknek az énekművészetben is ad oktatást. Az énekkar-tanító az összes énekkart, minden operára, operettre, népszínműre és énekes játékban előforduló énekkarra betanítani tartozik.²³⁰

Ahhoz sajnos túl szórványosak az adatok a korai évekből, hogy pontosan meghatározhassuk, milyen értelemben azonosítja a szöveg az énektanítót a rendezővel, és miben is állt a tőle megkövetelt „oktatás az énekművészetben”. 1865-ben, negyed századdal a Nemzeti Zenede énekiskolájának megnyitása után a Nemzeti Színház színpadára már nem engedtek fellépni senkit, aki nem rendelkezett legalább ének-zenei alapképzettséggel. „Kezdők” tanításának kötelezettsége valószínűleg annyiban hárult az operarendezőre, amennyiben a színpadi éneklés különleges feladataira nem készített fel az intézményes vagy magántanári énekkutatás: a rendező dolga volt, hogy a „kezdőkből” énekes színészeket neveljen. A szerepek zenei betanításának konkrét feladata azonban nem rá, hanem a

²²⁸ *Honművész*, 8 (1840), 655. Az őszi hetekben Felbér Mária ugyancsak tartósan gyengélkedett. *Uo.*, 8 (1840. október 22.), 688.

²²⁹ *Uo.*, 8 (1840), 810.

²³⁰ A Nemzeti Színház szabályrendelete 1865. *Fond 4*, 82.

karnagyra hárult. Már 1840-ben, az országos kezelésbe vétel előkészítése során világossá tette ezt Jankovich Miklós feljegyzése, mint ahogy azt is, hogy az új vagy felújítandó operák kiszerepezése viszont operarendező jogköréhez tartozik. Nem lehetett továbbá a karnagy nyakába varrni a részben zenei analfabétákból álló kórus betanítását; erre a zenesz számára gyötrelmes feladatra egyik első döntésével külön karigazgatót szerződtetett a választmány.²³¹ Vitán felül a karnagyra hárult viszont a zenekar „igazgatása”. Ez két fő „munkamenetből” állt. Napközben a korrektúra- és összprobákat vezette, esténként pedig „zenekarvezérként” jelent meg a közönség előtt. A színpadi működés irányításába elvileg sem próbákon, sem előadás közben nem folyt bele; azt a rendező, a karigazgató és a sűgő dolganak tekintették. Ugyanakkor magától értődően a karnagynak kellett gondoskodnia a szó szoros értelmében vett összhangról a zenei előadásban résztvevő egyének és testületek között. A színpadi produkcióért tehát egyszerre felelt az énekeseket és az énekkart instruáló rendező, és a zenei történések teljességét irányító karmester. Bármily gondosan igyekeztek is kettejük funkcióját elkülöníteni a szabályrendeletek, a munka természetéből következően ez nem sikerülhetett tökéletesen. Programozva voltak tehát a sűrlődások. Akkoriban alig foglalkoztak manapság „művészinek” nyilvánított rendezési kérdésekkel. A szembenálló felek többnyire az igazgatóság számára elsődleges területekre vitték ki a vitát: fegyelem, költségek, morál. E ponton támadta Erkel 1838-ban Udvarhelyi, nyíltan korrupcióval vádolva őt. A karnagy nem maradt adós a válasszal.²³² A rágalmozás kölcsönössége felment a kötelezettség alól, hogy megkíséreljük tisztázni, kinek volt igaza; épp a személyeskedés teszi nyilvánvalóvá, hogy nem kompetenciákról, hanem politikáról volt szó. Annyiból mégis releváns mindkét szöveg, hogy megismerhető belőle kinek-kinek az álláspontja: mely feltételek biztosíthatják a rendező, az énekesek és a karmester eszményi együttműködését az operában. Udvarhelyi intranzigens álláspontra helyezkedett:

[...] a karmester szintugy mint minden tagja a társaságnak a rendezőtől való függés alól ki nem eshetik. A rendezőnek kell tehát egy órát vele egyet értőleg meghatározni, de nem azért, hogy a karmester határozza el, mikor és hány óraker és hány órát tanitson, hanem csak azért hogy kiket rendeljen a rendező a próbákra, mivel a karmester tudhatja leginkább, ki még leggyengébb, kinek van több tanulni valója hátra az előadás napjáig, mivel ő a tanító. De most akkor hagyja félbe a próbát mikor neki tetszik, néha azt mondván, majd kipótolja ő azt másszor most neki dolga van. Én pedig azt tartom, hogy az egyszer elmulasztott órát kipótolni lehetetlen. Már akkor tehát az igazgatás van mindég megcsalva, mert minden órával úgy lehet több napokra vettetett hátra az operának előadása. Szükséges tehát, hogy az igazgatás által szigoruan meghatározottassék, hogy a karmester szintugy mint az opera dalosok és dalosnék kivétel nélkül, úgy a kardalosok és dalosnék is mindennap délelőtt rendesen legalább három órát és délután kettőt tanulásra

²³¹ Jankovich, *Iratok*; Színészeti választmány ülése, 1837. október 9. *PML*.

²³² Erkel Ferenc beadványa Pest vármegye színészeti választmányához, Pest, 1838. augusztus 28. Staud–Kerényi, 15–17.

fordítani tartozzanak – de ha szükség úgy kívánja többet is, a szerént a mint a Cas-
sa gyarapodása megkívánja. Mikor nincs szorgos tanulás a délutáni próba akkor
el maradhat. Az nem mentség ha valaki már tudja, vagy tudta már énekrészét a
többiért ott kell lenni hogy össze menjen az egész [...] divatos ez a rend más kül-
földi színházaknál is, miért lennénk mi kivételek. Tudom mikor Pesten is a Német
Színháznál szükség esetében estve egy hosszú játék után próbáltak éjfél utánnig
végig egy operát egy orchestrummal [...].²³³

Erkel egyezett Udvarhelyivel abban, hogy a próbák idejét a rendezőségnek kell kitűznie,
véleménye szerint „a legvégső esetek” kivételével a délelőtti órákra, „minthogy a dél-
utáni tanulás az énekes hangját és egész individualitását megrontja”. Szerinte Udvar-
helyit terheli a felelősség, amiért a próbák rendszertelenül mennek: „vannak számtalan
napok, melyeken a rendező vigyázatlansága miatt semmi próba és tanulás nem tartatik,
bár a karmester megjelen tanítani”. Nem egészen egyértelmű, vajon tudatosan tesznek-e
különbséget a vitázók próba és tanulás között. Udvarhelyi először azt írja, a karmester
mondja meg, kiket kell berendelni a próbákra, mivel hátra vannak maradván a szerep-
tudásban. Néhány sorral lejjebb, mikor a délelőtti és délutáni próbák menetét részletezi,
valamennyi operai dalos és a kórus jelenlétét megköveteli. Valószínű, hogy egyik esetben
a „szobapróbákra”, vagyis az énekszólamok betanítására utal, mely feladat egyértelműen
a karnagyra hárul, és egyéni foglalkozást (is) kíván. A csoportos órákon viszont az össz-
próbákat kell érteni. Itt az együttes-munkán van a hangsúly, tehát mindenkinek jelen
kell lennie, függetlenül attól, hogy szólamát jól tudja-e, vagy korábban énekelte-e. Annál
inkább szükség van mindenki jelenlétére, mivel a közösség a színpadi próbákon értesül
a szobapróbákon elhatározott vagy megengedett individuális variánsokról. Közismert,
hogy a zenei szövegben végrehajtott változtatások következményeihez a partnereknek
nem oly egyszerű alkalmazkodni, mint a prózaiakéhoz. Tudván ezt, a Nemzeti Színház
1842-es szabályrendelete különös körültekintéssel igyekszik meghatározni, az operai
produkció résztvevői közül ki, mikor, milyen hatáskörrel adhat hozzá a darab kottában
rögzített formájához, vagy vehet el belőle; általánosan szólva, milyen módon és mér-
tékben határozhatja meg vagy befolyásolhatja az előadás zenei paramétereit. Látnivaló,
hogy az úgynevezett „Aufführungspraxis” egyrészt sokkal nagyobb mértékben, másrészt
döntően más formában befolyásolta a performance menetét, mint ahogy a historizmus
képviselői elképzelik. Az autoritás és autenticitás fogalmát voltaképpen csak az adott
előadás lefolyására lehetett alkalmazni. Idegen ária vagy zenerész „melléklése”, illetve
énekrész elhagyása inkább szabálynak számított, mint kivételnek. A színház csak any-

²³³ Pukánszky, *Iratok*, 190. Udvarhelyi beadványa 1838. augusztus 26-án kelt. A „külföldi színházakra”
vonatkozó utalás alapján gyanakodhatnánk, hogy Schodelék sugalmazták Erkel megrendszabályozására.
A feltételezésnek ugyan ellentmond tartós távollétük, azonban lehetséges, hogy Udvarhelyi Schodel és
neje korábbi megjegyzéseit használta föl szövegében. Ami a német színházban rendszeresített éjszakai
főpróbákat (vagyis színpadi összpróbákat) illeti, ez az intézmény a magyar színházban sem volt ismeretlen.
Vahot kortársi tanúságát megerősítve (talán idézve) Szilágyi azt állítja, maga is tartott effélet. Szilágyi,
137. Hogy Schodelné lustasága miatt kényszerült volna az éjszakai próbára, nyilván rágalom; ellentmond
az ellenfelek beismerésének: Schodelné munkára hajszolta operista társait.

nyit kötött ki, hogy ez csak a rendező és karmester tudtával és engedelmével történhet. Az énekesnek jogában állt „a zene mentében, a kíséretben, a tempóban” változtatásokat kívánni, azzal a feltétellel, hogy a kívánságát a próba és előadás előtt, illetve legkésőbb a felvonások szünetében [!] közli a karmesterrel. Az előadás zenei koordinációjának legfontosabb eszköze a tempó, vagyis a metrikus egységek időtartama; ez oly döntő módon meghatározza az előadás menetét, hogy a szabályzat csak erről rendelkezik *expressis verbis*. Az énekesek a szólószámok tempóját maguk szabhatták meg. Túl lassú tempó az énekes számára a levegővétel szükséglete miatt, nagyon gyors tempó meg az ékítményes-mozgékony szólam technikai nehézségei miatt lehet kényelmetlen; ez az előadást nyilván a lassú, illetve gyors tempók kiegyenlítődése, egyfajta *juste milieu* irányába toltta el. A fogalmazás, mely szerint „kérdéses esetekben a karmester határoz”, sejtetően nem az énekes és karmester vitájára vonatkozik, hanem a kisebb-nagyobb lélekszámú együttesekre és tablókra. Hogy a zenei szerkezet korábban említett koordinációs potenciálja érvényesülhessen, e tételekben az egyén köteles alávetni magát a köznek, melyet a karnagy testesít meg: „ensembléknél és finaléknál egyes tag semmi változtatást nem kívánhat, mindnyájan tartoznak magukat a karmester rendeletéhez alkalmazni”.²³⁴

Operarendezőik egyfelől sokkal kezdetlegesebb, másfelől sokkal tágabb elvárásokkal szembesültek. Szilágyi anekdotáiból, Erkel egyes kitételeiből, a színházi szabályokból és aktákból következtethetően a rendező afféle általános felelősként működött: reá hárult a teljes „opera”, vagyis az opera-mű előadását megvalósító üzem szervezése és irányítása. Hatásköre kiterjedt a színházi mindennapok folyamataira, beleértve a napi munkaprogramot és az esti előadásokat.²³⁵ Másrészt magába foglalta az új produkciók (bemutatók, új betanulások, beállások) előkészítését. A rendezőtől elvárták, hogy határozott célokat tűzzön ki az együttes elé mind a bemutatók, mind a napi elfoglaltság tekintetében. Szerencsés kézzel kellett kijelölnie a közreműködőket, és gondosan kellett gazdálkodnia a személyzet energiáival. Az 1838-as forró nyáron Udvarhelyi az elvárásnak nem tudott megfelelni. Bizonytalanzkodása következtében az operán művészileg és morálisan olyan zavar uralkodott el, „mely utazó társaságoknál is botránkoztató volna” – vetette a szemére Erkel. A mérges karnagy adatokkal is szolgált. A magyar színház operája a nyári időszakban két és fél hónap alatt 54 zenekari próbát tartott.²³⁶ Ezen idő alatt csak két darabot mutatott be (Veszta szüze, Bűvös vadász); ám belekapott legalább ötbé.²³⁷ A beadványban felsoroltak közül utóbb színre került a *Fra Diavolo*; szeptember 13-ára készültek el vele. Szeptember 29-én Hérol Marie-ját adták elő Déryné jutalomjátékául. A bemutatók értékéből levon, hogy a régebbi daljáték-műsorhoz nyúltak vissza: mind a két francia vígoperát láthatta már a közönség a budai Játékszínen, nagyrészt ugyanazokkal a szereplőkkel (Déryné, Éder, Lendvay, Szerdahelyi). Az Udvarhelyi tétova ve-

²³⁴ *A Nemzeti Színház bővített törvénykönyve 1842-től*. Pest, Esztergomi k. Beimel József betűivel.

²³⁵ Szilágyi, 139.

²³⁶ Staud–Kerényi, 15.

²³⁷ Déryné „önfejűségében” minden intés ellenére újabb romantikus főszerepet akart megkísérteni, Bellini Kalózának Imogenejét. Kérdéses, hogy a tanulásba valóban „beleaptak”-e; a Nemzeti Színház kottatárában II pirata zenei anyaga nem található meg.

zetésével próbálni kezdett további operák közül az *Elisir d'amoréval* kapcsolatban Erkel különösen súlyos vádat fogalmazott meg: a késlekedés meghiúsította a reményt, hogy a bemutatóval a magyar színház megelőzheti német riválisát.²³⁸ Véleményünk szerint a vádnak nem volt reális alapja. Donizetti buffájának bemutatóját 1838. július. 30-án tartották meg a városi színházban; ahhoz, hogy a magyar a német opera elébe vágasson, a darabot még tavasszal színre kellett volna vinni. A partitúrát valószínűleg Schodelék hozták magukkal májusban, Bécsből hazatérőben; a szöveg fordítását mindenesetre a férj készítette el és fizette ki Deáki Fülöp Sámuelnek.²³⁹ A szállítmányt átadta Udvarhelyinek, hogy írassa ki a szölamokat és szerepeket; ez ugyanis a rendező intézkedési körébe tartozott (ha éppen nem maga másolt, mint Udvarhelyi 1840-ben). Ám a primadonnának és a „főfő rendezőnek” jobban a szívében feküdt a Veszta szűzének előkészítése és bemutatása, mely sok munkával és még több súrlódással járt. Érthető, hogy a Bájitalt közös megegyezéssel félretették. Veszta szüze megbukott, Schodelné pedig hónapokra letűnt a színpadról. Arra pedig, hogy nélküle rendezzenek Donizetti-premiert, Erkel nem gondolhatott komolyan.

Későbbi híradásaink nagyrészt a rendező napi feladataival foglalkoznak, nem ritkán negatív éllel – ez nem lep meg, hiszen általában türelmetlen kritikuskóttól származnak. A nyilvánosság képviselői a rendezőt tették felelőssé az előadások gördülékeny lebonyolításáért, az énekesek és kórus viselkedéséért a színpadon, a zenei-drámai szöveg integritásáért, amit egyes részletek önkényes kihagyása veszélyeztetett.²⁴⁰ Hatáskörébe tartozott a megfelelő öltözetek kiválasztása.²⁴¹ Gondoskodnia kellett róla, hogy a színpadi, sőt a zenekari előadás kellékei megfelelő időben a megfelelő helyre kerüljenek.²⁴² Elsődlegesen az énekes együttes tartozott irányítása alá, de mivel ő volt a színházi rend legfőbb öre, *pouvoirja* közvetve kiterjedt az orchestrumra is. Lányomnak mondom, menyem értse alapon a rendezőt szidták azért is, ha a karnagy késett.²⁴³ Minde-me csip-csup ügyek intézése közepette a rendezőnek kellett gondoskodnia a repertoár távlati gyarapításáról, illetve a heti-kétheti műsor összeállításáról. Az import-repertoár bővítésének mikéntjével külön fejezetben foglalkozunk. Ami az „eredeti operákat”, vagyis az ősbemutatókat illeti, 1842-ben a drámabíráló bizottság mintájára felállították az operai bírálóbizottságot, melyet az operarendező (ekkor Konti) vezetett. Rá bízta a benyújtott eredeti operák véleményezését.²⁴⁴ Hogy azután milyen opera került valóban

²³⁸ Uo. A nemzeti színházi partitúra első lapján máig ott olvasható megjegyzése szerint a késlekedés kihozta sodrából a karnagyot: „Kérem ezentúl hamarabb kiirattni, mert 8 nap alatt elkészülhetnek reá. Erkel”

²³⁹ „Schodel Jánosnak az »Elisir d'Amore« című daljátéknak Deáki Fülöp Samuel által tett fordításáért a fordítónak előre adott 15 ft 26 xr pengő exassignáltott.” Színészeti választmány ülése 1838. december 8. *PML*.

²⁴⁰ *Honderű*, 2 (1844), 1. félév, 312. (Báléj, február 20.); *Életképek*, 8 (1847), 91. (Borgia Lucretia, július 13.)

²⁴¹ *Honderű*, 2 (1844), 2. félév, 338.

²⁴² *Életképek*, 6, (1846), 122.

²⁴³ Uo., 4 (1845) 448.

²⁴⁴ Igazgatósági ülés jegyzőkönyve, 1842. február 2. Pukánszkyé, *Iratok*, 305.

bemutatásra, és mikor, arról az igazgatóság a körülmények figyelembe vételével – vagy azok nyomása alatt – többnyire ad hoc módon határozott.²⁴⁵ A meglévő repertoárból a rendezőség állította össze az operai „műsorozatot”, vagyis a heti-kétheti programot – tudjuk, hogy e testületi elnevezés a karnagyot is magába foglalta. A műsorrend örökös támadási felületet nyújtott a sajtónak – nem függetlenül a szereposztás különösen érzékeny kérdésétől. A kiszerepezés a rendező privilégiuma volt és maradt, és mint Erkel felháborodottan kifejtette, a karnagy

[...] szereposztásra nem is hivatott, kinek tisztében állna, mint első hangzásat-ismerőnek, elítélni, kinek a hangjához és tehetségéhez való ez vagy amaz szerep. Ezen rosszból származik aztán a legcéltalanabb elosztása a szerepeknek, melyek néhány előadás után más tagoknak adatnak, s újra taníttatnak be, melyből nemcsak a betanulás szenved akadályt, melynek szakadatlanul kellene folyni, hanem az intézet is elveszti pénzét és idejét.

Az Életképek 1845-ben egy szereposztási vitában „mindenhatónak” titulálta a rendezőséget. A szövegből azután kiderül: merő malíciából.²⁴⁶ A Schodelnéval szemben türelmetlen lap máskor is azt sugallta, hogy a primadonna papucs alatt tartja a rendezőséget.²⁴⁷ Frankenburg valószínűleg az ő aknamunkáját gyanította a Hollós Kornélia irányában 1846 nyarán tanúsított állítólagos udvariatlanság mögött is, holott Schodelné Nellike bemutatkozása idején Füreden tartózkodott.²⁴⁸ Szereposztási érvek és ellenérvek jogosultságát az utókornak annál is nehezebb megítélnie, mivel a sajtóban ugyanúgy dúlt a protekció, mint az igazgatói irodában vagy a nézőtérben; ráadásul mindkét „védelem” mögött meghúzódhatott a korrupció is. Éles fegyvernek bizonyult a szereposztás a kor kedvelt társasjátékában, a primadonnaháborúban; pályája végén Schodelnének keserűen meg kellett ezt tapasztalnia. Színházi belharcokról rendszeresen tudósított a sajtó, oly lelkiismeretesen, hogy megalapozottnak látszik a gyanú: maguk az énekesek és a színházi pártok hívták fel a figyelmet a szereposztás és műsorrend vélt vagy valódi anomáliáira. Így akartak nyomást gyakorolni a szereposztást és műsort összeállító személyre vagy testületre, másrészt elhárítani maguktól a felelősséget sikertelen előadásokért.²⁴⁹ Udvarhelyi 1838-as példáját követve a rendezők hallgatólagosan elfogadták a bűnbak rájuk kiosztott szerepét, s a Szentkirályi-polémia után ritkán éltek a válasz és helyreigazítás eszközével.

Volt-e nyoma a magyar színház operai gyakorlatában a rendezői működés azon részének, amit a kortárs német színházi lexikon a Regie próbakövének nevez – közkeletű francia kifejezéssel: *mise-en-scène*, avagy színrevitel? Ebben az összefüggésben vissza kell térnünk a Veszasztúz 1838-as bemutatójára. Schodel János alaposan felkészült az operai rendező tevékenységének közismerten legnehezebb és legsajátosabb feladatára, a

²⁴⁵ Igazgatósági ülés határozata, 1845. január 29. *Kötetes iratok*, 692.

²⁴⁶ *Életképek*, 4 (1845). 287.

²⁴⁷ *Uo.*, 4 (1845), 832.

²⁴⁸ A Hollós Kornélia szerződtetéséért indított kampány egyik fázisában az *Életképek* a szerepek megküldése körüli mulasztást vetette szemére a rendezőségnek. *Uo.*, 6 (1846), 191.

²⁴⁹ *Jelenkor*, 1843. november 28. (Beatrice di Tenda, november 21.)

díszmenet kivitelezésére.²⁵⁰ Előzetesen kidolgozott rendezői tervvel a kezében jelent meg az első próbán. Vélhetnénk, ebben fejeződött ki rendezői kísérletének az irodalomban itt-ott emlegetett „korszakalkotó” volta. Ám Szentkirályi előadásából kiviláglik, hogy nemcsak Schodel, hanem az Egressy-párt is tisztában volt az előzetes terv szükségességével, és birtokában is volt a katonai evolúciók menetét felvázoló rajzoknak, ill. jegyzékeknek. Schodel fellépése inkább csak abban mutatott a jövőbe, hogy előrevetítette a modern értelemben vett operarendezői szakma sajátos követelményeinek és feladatainak elkülönülését az operaüzem mindenesi munkájától. Elsőként jelenítette – vagy jeleníthette volna – meg a független operarendező személyiségét, már csak azért is, mert más rendezőkkel ellentétben nem volt sem énekes, sem színész. Valódi személyes autoritás birtokában kiemelhetné volna a rendezői funkciót az addigi korporatív (ahogy a résztvevőknek tetszett: demokratikus) színházi uzusból. Utóbbi működését illusztrálja Glötzer kartanító tapintatos belépése a főrendező inkompetenciája (vagy a társulat szabotázsa) miatt támadt ürbe. A kartanító a kórus bizalmi embere volt; neki kellett a zeneileg részben írástudatlan tagokat képessé tenni arra, hogy egyáltalán elláthassák feladatukat. Szentkirályi leírásában látjuk is, hogyan: hegedűvel kezében népiskolai tanító módjára irányította gárdáját.²⁵¹ A feszült helyzetben alárendeltjei érdekében is kötelességének érezte, hogy a színpadi irányításra is kiterjessze kompetenciáját, és a kóristák már csak azért is engedelmessé váltak neki, hogy demonstrálják, nem rajtuk, hanem Schodel alkalmatlanságán múlott az addigi akadozás. Szentkirályinak azonban jól látta: a magánénekeseket nem lehetett alávetni a kartanítónak – sem a módszer, sem a személyiség nem rendelkezett a szükséges tekintéllyel. A másik oldalon Udvarhelyi Miklós beismerő vallomást tett a régi típusú énekes-rendező alkalmatlanságáról a tulajdonképpeni szcenikai-rendezői feladatok ellátására, mikor arra hivatkozott, hogy „azon daljátékban éneklő szerepével el vala foglalva”.²⁵² Kijelentése világossá tette: önálló operarendezőre azért van szükség, mert a régi típusú énekes-rendező nem tudja áttekinteni a modern nagyopera sokrétű szcenikai struktúráját – különösen, ha a darabban játszik is. Emlékszünk, a rendezői pályára egy további reménybeli játékos, Egressy Béni is igyekezett feljutni. Német színházból örökölt „jegyzékeit” Szentkirályi alá sem vetette az alkalmazás próbájának, azon egyszerű oknál fogva, hogy birtokosukat tapasztalatlannak ítélte az operarendezői feladatra. Bizonyára igaza volt. Egressy minden szeretett volna lenni – színész, énekes, költő, dalszerző és most operarendező is. Énekesi és színészi működése azonban a közép-szerűség jeleit mutatta – megértjük, hogy Szentkirályinak nem volt kedve megengedni, alkalmatlanságát a rendezés oly fontos területén is demonstrálja.

Feltűnik, hogy eredetiség kérdése fel sem merült a vitában. Sőt, mindkét (Götzerrel együtt három) jelölt büszkén hivatkozott német mintáira. Schodel frankfurti tapasza-

²⁵⁰ *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 4, 285–88.

²⁵¹ *Társalkodó*, 1838. augusztus 18.

²⁵² „[...] a kérdéses játékot nem Glötzer József úr, hanem Schodel János úr rendezte, azért, mivel én, Udvarhelyi Miklós azon daljátékban éneklő szerepemmel el valék foglalva.” Szentkirályi Móricz és Udvarhelyi Miklós 1838. július 14-én kelt nyilatkozata az *Athenaeum* 1838, 2. félév, 8. számában. Idézi *Társalkodó*, 1838. augusztus 4.

latait akarta kamatoztatni; Egressy a pesti német színházból származó, vitatott időben keletkezett és ismeretlen módon megszerzett dokumentumokat lobogtatott, melyeket Schodel állítólag elkért tőle; az ingadozó Glötzer ugyancsak német színházi emlékeire támaszkodhatott. Ha tehát kevéssel utóbb Erkel a „rendezőség gyöngeségének” jelét látta abban, hogy Udvarhelyi nem volt képes önállóan színre vinni a Bájitalt – megvárta, hogy előbb a német színpadon megnézhesse –, a szemrehányás nem volt jogosult.²⁵³ Udvarhelyi nem tett mást, mint folytatta, amit a magyar színészet a kezdetektől megtett: átvette a német színpad mintáját. A vándorlaskori magyar színház művészeinek fejlődését éppen az hátráltatta, hogy erre csak sporadikusan nyílt mód: a színészek, énekesek és rendezők a magyar provincián legfőljebb önmaguktól tanulhattak (büszkéik is voltak autodidakta voltukra). A pesti német színház előadásai viszont követték a legnagyobb német operaszínpadok gyakorlatát, és tudjuk, a német énekesek előtt Bécsben, Drezdában, Münchenben, Berlinben ott volt az olasz minta is – nem beszélve alkalmi itáliai, párizsi, londoni kirándulásaikról. Erkel maga is tökéletesen tisztában volt a német iskola használatával – azért is állt be két évvel korábban a Duna parti intézetbe másodkarnagnak, hogy ellessen a zenés színház professzionista metódusait, és ezzel quasi felkészüljön jövőbeli alapítói feladatára a magyar színházban. Minták követése muzikusok képzésének mindig is alapvető részét képezte, és új művek betanulásakor a karnagy és az énekesek is igyekeztek ellesni és átvenni nagy példaképek megoldásait. Ez nemhogy szégyen nem volt, hanem mintegy az énekes és zenész pedigéjét igazolta.

Ha a rendezői vetélkedés meg is rekedt a tekintély kérdésénél, és nem jutott el a koncepciók összeméréséig, megvan a maga jelentősége a ténynek, hogy a Vesztaszúz három felvonásából éppen az 1. felvonásbeli diadalmenet váltott ki vitát. Látható, hogy a triumphust a szembenállók afféle próbakőnek, rendezői alkalmassági vizsgának tekintették. Nem véletlenül: a Theater-Lexikon szerint is a be- és felvonulások alkották a leginkább tervezhető részét a kórusok és statiszták elhelyezésének és mozgatásának – vagyis az operarendezés egyik specifikumának a színházi rendezéssel szemben. A tervezhetőség a tömeg zenére végrehajtott együttes, formalizált mozgásából, a katonai evolúció táncszerű jellegéből következett. Indulóval kísért katonás „felfejlődést” a magyar színház férfikarának már a Norma Introdutionében gyakorolnia kellett, de a régi Spontini mű volt az első kísérlet a francia típusú nagyopera honosítására, melyben sokkal nagyobb helyet foglalnak el a zeneileg szervezett, quasi-táncszerű vagy pantomimikus betétek. Bukása ellenére ebben rejlett jövőbemutató jelentősége: színpadi igényeivel előkészítette az együttest a következő évtizedek mindazon nagyoperáinak előadására, melyekben a közönséget „balett helyett katonai evolúciók” kápráztatták el – a nagyoperai korszak végén már csak gyermeki paródia formájában (Carmen, Bohémélet).²⁵⁴ Kritika és közönség hajlott rá, hogy történelmi operák scenírozásában meghatározó – ha nem éppen a legfontosabb – elemnek tekintse a „menetet”; az operai játék- és látványtervezőtől elsősorban e sajátos operai szcénák lenyűgöző kivitelezését várta el, és nem mulasztotta el érdeméül betudni, ha sikert aratott, mint ahogy azt is kíméletlenül felróta bűnéül, ha a

²⁵³ Staud–Kerényi, 15.

²⁵⁴ *Budapesti Hírlap*, 1856. február 5., az Észak csillaga bemutatója kapcsán.

nagyjelenetek beállítása elmaradt a várakozástól, vagy ha a személyzet az elrendezést elégtelenül kivitelezte.

Nagyoperai „felvonulások és indulók” nem mindig csak az éneklő kórust mozgatják. Erkel első operája, a Bátori Mária nyitóképében Árpádházi István herceg és győztes serege magyar győzelmi induló kíséretével vonul a színre; érkezését a várakozó nép ujjongása fogadja – a felvonulásban tehát a kórus nem vesz részt. Zenekari induló kíséri Nándorfehérvár kapujához V. Lászlót és akkor még néma zsoldosait is. A seregeket és kisebb katonai egységeket bizonyára statisztákból állították ki, megfogadva a Theater-Lexikon racionalizálási javaslatát: „seregeket, nagy tömegek jelenlétét tanácsos úgy érzékeltetni, hogy csak néhányukat léptetjük a színre a kulisszák közül”. Megfelelő nagyságú statiszta-személyzet híján olykor a néma szereplők körben jártatásának kényszermegoldását is alkalmazták, az éles tekintet nem kis mulatságára.²⁵⁵ Valódi zenei nyomatékot a színpadi felvonulásnak a *banda*, vagyis fúvós-együttes színpadi fellépése kölcsönzött. A színpadi katonazene két okból is különleges feladatot rótt az operarendezőre. A banda tagjai a helyben állomásozó ezredek zenekarából, vagy más testületi fúvószenekarok tagjai közül kerültek ki. Amennyit a hadfiak hozzáadtak a jelenet akusztikai átütőerejéhez, annyit el is vettek a színpadi illúzióból: szólamaikat ugyanis nem voltak hajlandók kívülről megtanulni.²⁵⁶ De más gondot is okozott a banda léte vagy nemléte. Régen játszott operák – például a Norma – partitúrájában és a zenekari szólamokban található bejegyzések, a fennmaradt igazgatósági jegyzőkönyvek, valamint a sajtó soktucatnyi olyan előadásról informálnak, melyekben a zeneszerzői előírást figyelmen kívül hagyva a Nemzeti Színház nem alkalmazott kiegészítő fúvósokat. A színpadi spektakulumból hiányzó zenészeket nem lehetett az orchestrum tagjaival helyettesíteni, hiszen az 1842-es szabályrendelet 148. pontja szerint a zenekari muzsikások „costümben, s a nézők láttára a színpadon nem tartoznak föllépni”. A fúvósok minimális létszáma egyébként sem engedte volna meg, hogy a tagok előadás közben a színpadra vonuljanak. Így a rendezőnek alkalomról alkalomra új elrendezésről kellett gondoskodnia aszerint, hogy számíthatott-e színpadi zenészekre, vagy nem. Mivel a partitúra és a zenekari fúvósok szólamai ossziaként tartalmazták a banda játszánivalóját, zenei tekintetben az előadás zökkenő nélkül úrrá lett a vészhelyzeteken.

Évek-évtizedek színházi sajtójának áttekintése tájékoztat, hogy sokat játszott operák híres felvonulásaiban és gyászmeneteiben a *mise en scène* időről időre a banda közreműködésétől vagy hiányától függetlenül is változott. Sajnos a lakonikus leírásokból nehezen tudunk visszakövetkeztetni, miért történt és miben állott a változás – miben különbözött például a gyászmenet a Hunyadi László 1844 őszi reprízén a januári bemutató látottól.²⁵⁷ Konkrétumként legfeljebb a sötétségbe burkolózó színpad borús látomását képzelhetjük magunk elé – de a kritikussal együtt nem tudjuk meg, vajon szándékolt effektusról, vagy rendezői gondatlanságról volt-e szó.²⁵⁸ Ahhoz nem kell korabeli sajtóban búvárkodni,

²⁵⁵ *Der Schmetterling. Ein Fluglatt zum Spiegel*, 1848. február 28. (Macbeth, február 26.)

²⁵⁶ *Pester Lloyd*, 1856. február 7. (az Észak csillaga bemutatója után).

²⁵⁷ *Honderű*, 2 (1844), 2. félév, 276. (Hunyadi László, október 19.)

²⁵⁸ *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 1013. (Hunyadi László, december 1.)

hogy tudjuk: menetek, indulók s más, látványos tömegmozgatással járó szcénák hamarabb mutatják a színházi slendrián romboló hatását, mint a magánjelenetek. Még a megingott helyzetű Schodelnéval szemben 1847 elején feltűnően jóindulatú Pesti Divatlap sem tagadta, hogy a Dom Sebastian nevezetes gyászmenetében fél év alatt eluralkodott a rendetlenség.²⁵⁹ Donizetti utolsó művének zenei és szcenikai csúcspontját a király emlékére rendezett lenyűgöző gyászmenet képezi a harmadik felvonásban – a színpadi helyzet drámaiságát fokozza, hogy a menetet elrejtve figyelni maga Dom Sebastian, a halottnak hitt és hirdetett király. A pesti bemutató elsőbbségéért a Nemzeti Színház a városi (német) színház bérlőjével, Forsttal kényszerült versenybe szállni. Forst nyerte a versenyt, időben két héttel, kiállítás dolgában pedig kenterrel, legalábbis a Honderű ítélete szerint. A magyar színházi kivitel fitymálásában külön tételként szerepelt a gyászmenet „szegényes” rendezése.²⁶⁰ Arra, hogy ily nyíltan a németek (ahogy akkoriban egyesek írták: mandzsuk) pártjára álljon, a Honderűt nyilván intézménypolitikai, talán egyenesen politikai motívumok indították. Ez annál feltűnőbb, minthogy a Nemzeti Színház megnyitásától kezdve a magyar sajtó a legritkábban vett tudomást a német színház előadásairól, az összehasonlítás meg – kivált a magyar kárára – tabu hatálya alá esett. Az Életképek erőteljesen ríposztzott is, és ez alkalommal tudunkkal első ízben pendítette meg azt az operaesztétikai vitatémát, amely Wagner hatására majd az 1860-as években élesedik ki: vajon mi a fontosabb az operában, zene-é vagy látvány, megbízható zenei előadás, vagy fényűző regie? Az arisztokratikus Honderű implicite a látvány luxusa mellett szavazott, az Életképek a zenei puritanizmus mellett. Bírálataban egymás mellett magasodik fel a magyar opera két tartóoszlop: Erkel és Schodelné.²⁶¹

Még kiélezettebben jelentkezett a potenciális ellentmondás látványosság és dráma, pompás kiállítás és elhanyagolt zenei előadás között azokban az operákban, melyekben kiemelkedő helyet foglal el az igazi tánc, a balett, a francia nagyoperának a quasi-koreografált be- és felvonulásoknál is jellegzetesebb alkotóeleme. A Vesztaszűz bukása nem riasztotta el a színházat attól, hogy néhány hónap múlva megtegye az elhatározó lépést az operai balett megalapításának irányába, ugyancsak Schodelné közreműködésével, sőt az ő kezdeményezésére. Első modern francia nagyoperai premierként éppen azért választották Auber Bal-masquéját, mert első, második és ötödik felvonásában nagyszabású táncos divertissement beiktatására ad módot. Belső vélemény szerint a Báljé kimondottan látványosságának köszönhetette elsöprő sikerét.²⁶² A beszámolókból tánc és díszlet („disztvény”) a „fényes elrendezés” statikus fogalmában olvad egybe – valamiféle színpadi dinamikára már az első bírálatokból sem lehet következtetni.²⁶³ A Báljé műfaji elcsúsztatása az opéra-ballet irányába a darab egyáltalán nem elhanyagolható drámai-

²⁵⁹ Uo., 4 (1847), 183. (Dom Sebastian, január 27.)

²⁶⁰ Uo., 498. (Dom Sebastian, június 15.)

²⁶¹ *Életképek*, 5 (1846), 794. (Dom Sebastian, június 15.); uo., 798.

²⁶² Vö. Komlóssy Ferenc főrendező-intendáns följegyzése, *Fond 4*, 25. csomó, továbbá a Honművész kritikáját: *Honművész*, 7 (1839), 141.

²⁶³ *Honderű*, 1 (1833), 1. félév, 205. Az új elrendezés bemutatóját február 15-én tartották, Amália szerepét Markovicsné énekelte. A Honderű szerint „Markovicsné assz. csinosan énekelt, Joób úr hangja tiszta volt. A díszmenet és táncok dicséretet érdemelnek. A színház tele.” Uo., 219.

ságának rovására ment. Nem csak belsőleg: tudunk olyan későbbi előadásról, melyet a balettesítés tendenciája megfosztott a tragikus finálétól. Ezt persze a rendezés rovására írták (lásd az 1844. február 20-i előadás kritikáját). Igaz, a színházat szinte rákényszerítette az operai elem visszametszésére, hogy a Schodelnét körülvevő ének-együttes a Báljében korántsem állott a helyzet magaslatán.²⁶⁴

A nem-koreografált, realisztikus tömegjelenetekben, hol a kórusnak egyénekből álló sokaságot kell megjelenítenie, a magyar színházban valószínűleg a Theater-Lexikon tanácsának szellemében jártak el, és előzetes terv nélkül, a próbafolyamat közben jelölték ki a tagok elhelyezkedését, és határozták meg viselkedésüket. A végeredmény megrendezett véletlenszerűségének mintegy feledtetnie kellett, hogy a kórus alakít, és azt a látszatot kelteni, hogy teljességgel elmerül öncélú tevékenységében. Ezt a rendező úgy érheti el – írja a lexikon, többek között a Portici néma piaci jelenetét hozva fel példának -, ha a „a legügyesebbek” irányítása alatt egymástól független kis csoportokat alakít ki a színpadon. Mikor a kórus nem zsánerszámot énekel, hanem a szolistának szekundál, fel kell adnia önállóságát, köréje kell csoportosulnia, és adekvát formában ki kell fejeznie együttérzését a magánszereplő iránt. Hogy hogyan valósultak meg a fenti elvek, arról hiteles képet ad a Marino Faliero pesti színrevitelének rendezőpéldánya. Ugyanúgy félreértésről tanúskodnék eredeti rendezői elképzelés lenyomatát keresni benne, mint Schodel vagy Egressy diadalmenet-terveiben. Az opera komplex műfajának nagy kontinentális produkciós központjai a provinciális színpadokat nemcsak az újdonságok zenei alapanyagával látták el, hanem a színpadi kivitelezésben is irányt mutattak. A privilégiumokkal körülbástyázott, centralizált francia operaszínpadon a párizsi minta követése általános volt; az Opéra és Opéra-comique produkcióinak nyomtatott manuáljait ugyanúgy terjesztették, mint a partitúrákat.²⁶⁵ Ricordi és a bécsi kiadók átvették a francia módszereket, és egyes újdonságaik librettóit részletes színpadi utasításokkal látták el. Mikor 1839-ben a színházi választmány kapcsolatot létesített Milánóval, a szöveggönyvek révén sikerült információhoz jutnia az autentikus rendezésről is. A színlapok pedig adott esetben – így a Lucrezia Borgia és a Marino Faliero bemutatóján – büszkén közölték, hogy a produkció a milánói Scala elrendezését követi; Gemma di Vergy színpadra viteléhez a bécsi olasz évad produkciója adott mintát; ez talán Schodelné személyes közvetítésével jutott el Pestre.²⁶⁶ A Marino Falierót Donizetti 1835-ben a párizsi Théâtre-Italien számára írta, válaszként a Puritánokra, Bellini nagysikerű propozíciójára kettejük versengésében. Sűrű atmoszférájú velencei helyszínei (Arsenale, Campo San Giovanni e Paolo) és jelenetei (hajóácsok munkája az Arsenalban, bál Leoni palotájában, éjszakai csónakázás és duel-

²⁶⁴ *Hasznos Mulatságok*, 1839. február 28. (Bál-éj, február 26.)

²⁶⁵ Vö. Robert Cohen: *Vingt-six livrets de mise en scène datant de créations parisiennes*, ill. *Dix livrets de mise en scène lyrique datant des créations parisiennes, 1824-1843*, New York: Pendragon Press, 1986, 1996. Donizetti-operák párizsi rendezőkönnyveiről információkkal szolgál Smith, *Livrets*.

²⁶⁶ Később arról is van adat, hogy az operarendező a pesti bemutató előtt „felküldetett” Bécsbe az ottani előadás tanulmányozására. „Holding [...] jelenti miszerint Éjszaka csillaga január 13-án ismételtén adatik Bécsben, melynek megtekintésére az operai rendező felküldetik.” Igazgatósági ülés jegyzőkönyve, 1856. január 11. *Kötetes iratok*, 697. A Hofoper 1835–1847 közötti olasz évadainak műsorát és énekeseit lásd Jahn, *Di tanti palpiti*, 181–246.

lum a laguna partján, nyíltszíni bírósági tárgyalás, a doge színpalak mögötti kivégzése) igen magas scenikai és színpadi organizációs követelményeket támasztanak. Nagy szükség volt tehát a részletes útmutatásra a követelmények teljesítésének mikéntjéről. Ezt tartalmazza a Marino Faliero *directoriuma*. Korabeli voltát igazolja, hogy a szerepek mellé bejegyezték a bemutató énekeseinek nevét. Számozott lapjait két hasábra osztották; a bal hasábban olvasható az énekelt szöveg a zenei tételekre és szakaszokra vonatkozó utalásokkal – tempó, metrum stb.; ezek biztosítják a zenei folyamat és a színpadi cselekmény szinkronitását. A jobb hasábra írták a színpadi utasításokat; néhol a szcéna alaprajzát is mellékelték.²⁶⁷

A Marino Faliero milánói rendezésének eredeti szövege nem áll rendelkezésünkre, így nem tudjuk elkülöníteni az adaptációt a mintától. Bizonyára az olasz forrásból származnak az egyértelmű utalások a képek jellemző helyszíneire és atmoszférájára, beleértve a kórus viselkedését. Utóbbi a légkör meghatározó alkotóelemét alkotja, egyszersemind aktív szerepet visz a drámában. Az opera első jelenete az introduzionék bevált receptje szerint kórossal – mint annyiszor, férfikkal – kezdődik: a tagok mint hajóácsok, munkaruhában szorgoskodnak, kezükben munkához szükséges eszközökkel. Tehát a tétel azon rendezői feladatok közé tartozik, melyben a tagok elmerülnek önálló tevékenységükben: ahogy a direktórium írja, *mind dolgoznak*. A munka realiztikus ábrázolásához hozzájárult az *idegen statista munkások*, közöttük 4 díszlet-munkás megjelenése talyigákkal, *kik elhordják a requisitumokat a színpadról*; ezt a munkát nem végezhetnék a kórustagok, mert ki-be járkálásuk zavarná őket szólamuk pontos előadásában. Gyakorlati célt is szolgál a statiszták bevonása – a talyigások kiüritik a színt, hogy a kellékek ne zavarják a kórus kifejlődését a térben, vagyis azt, hogy a második szám előtt elfoglalják helyüket az áriát éneklő Israelét körülvevő tablóban. Önálló zsánertétel után a kórus itt a másik típusú feladatot oldja meg, kifejező mozdulataival reagál és reflektál a protagonista mondandójára, illetve az újonnan fellépő figura, az intrikus Steno akcióira. A rendező-példány figyelmeztet, hogy a jelenet végén a kórus is hozzájárul a színváltozás gyors lebonyolításához: *[munkások elmennek] és szerszámokat elhordják*. A második képet – „Cabinet” a Doge palotájában –díszlet-függöny előtt, az előszínpadon játszották: *rövid, csak egy coulissában*; a végén a nyílt színen elhordatták a *Borgia* [vagyis a Lucrezia Borgia előadásában is használt] *asztalt, és veres karos széket*, és a díszlet-függöny felhízásával a képet megnyitották a *világított táncsterem* felé. Ezen elrendezés szükségessé tette, hogy a függöny mögött már a szobajelenet alatt készenlétbe helyezték az *egész Kar személyzetet*, amely a következő kép elejétől a színen van: *fényes öltözetben hátul a teremben sétál fel s alá*. A megfelelő helyen a teljes karszemélyzet előrevonult, hogy a „Vien, dell Adria beltà divina” tételt énekelje, majd visszavonult a hátsó színpadra. A felvonás fináléjában a rendezőség ismét előre vezényelte a kórust. Kérdezhetjük, vajon a sok mozgás nem zavarta-e az előszínpadon zajló, politikai és személyes feszültséggel telt jelenetek intimitását? Némi szkepszis helyénvaló a második felvonás kezdetének kivitelezésével kapcsolatban is. A gyakorlatban aligha zajlott olyan sejtelmes éjszakai csendben a férfikar partraszállása, majd újbóli behajózása a *Zanipolo* előtti lagunában,

²⁶⁷ Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, M.M. 13.809.

ahogy a leírás nyomán elképzeljük. Az olasz librettó e mozgásokat nem is indikálja. De a férfikar tervszerű mozgatása, és a látvány poézise – lámpással felszerelt *csolnak* érkezése – bizonyára kárpótolt a megvalósítás esetleges zavaraiért. A harmadik felvonás tumultuózus történései a másodikhoz hasonló kettős színpadot követelnek meg, de a jelenetváltások még sűrűbben zajlanak, kis létszámú részkorosok, segédszínészek és statiszták jóformán áttekinthetetlenül változatos közreműködésével. Ha a Nemzeti Színház produkciója a rendezőpéldányban leírtakat csak megközelítőlegesen rendben teljesítette, a közönség a magyar operajátszás történetének addigi legintenzívebb színpadi élményével gazdagodhatott.

Viszonylag csekély számú utasítás vonatkozik a magánénekesekre. Többségük a járásokat, a figurák elhelyezkedését, alkalmilag a náluk lévő kellékeket nevezi meg, olykor jellemző változtatásokkal az olasz librettóhoz képest. Elena a szerelmi kettősben eredetileg fátylat ad szeretőjének, Fernandónak; a magyar szövegben *Elena (Schodelné) Cancell. felől jön egy szép övvel*. Férhet-e kétség hozzá, hogy ugyanaz az „igen díszes, kitűnő, régi magyar ezüst öv” ékesítette a primadonnát, melyre a Honművész már a Straniera 1838. szeptember 27-i előadása után felhívta a figyelmet? (Vö. lentebb!) Részben a librettóból származik a kevés célzás a hősök érzelmi állapotára és azt kifejező mozgásaikra: pl. *parte minaccioso – fenyegetőzve el*. Különösen részletes Elena színpadi megjelenésének bemutatása a 3. felvonásban. Bár az első kép leírása statikus, a figurák elhelyezkedésének rajza elegendő ahhoz, hogy az olvasóban „megszólaljon” az álomjelenet (vagy ha Marino Falierót nem ismeri, más hasonló jelenet – elsősorban Szilágyi Erzsébet jelenete a Hunyadi László 2. felvonásának kezdetén): *asztal karos gyertyatartóval és karosszékkal. nappal. Schodelné ül – Sz. Karolina mellette áll. Dámák, női kar bal oldalon állnak*. Az ultima scena színpadi utasítása részletesen előírja a főhősnő akcióit. Szükség is van erre, hiszen Elena végig a színen van, de a *preghiera* után már nem énekel. Ám a némajáték szerves részét képezi az alakításnak – háromnegyed évszázaddal a Tosca 2. fináléja előtt. A magyar változat nagyjából híven követi az olasz librettó utasításait, csak egy helyütt közelít rá jobban a drámai személy külső magatartására, szorosabban összekötve mozgást az érzelmekkel, melyeket a magatartás láthatóvá tesz. Elena az olasz librettó szerint *immobile*, azaz mozdulatlanul éneklí imáját; a magyarban *fájdalmával küzdve mozdulatlan marad*. Magától értődik, hogy a rendezőpéldány nem ad utasítást arra vonatkozóan, hogyan fejezze ki küzdelmét fájdalmával Schodelné: a sokat emlegetett mimika és plasztika, vagyis az arcjáték és testtartás, a színház összművészeti felfogása értelmében a „beszédesség” kategóriájába tartozott, és ugyanúgy vonatkozott rá a maxima, mint a deklamálásra és éneklésre: az igazi művész nem a rendező, hanem önnön géniusza irányítja.²⁶⁸

Azok után, hogy a historizmus és szimbolizmus egymást követő etapjai jel-mezzé, a *dramatis personát* kívülről körülhatároló és karakterizáló burokká tárgyiasították a színpadi öltözéket, melyért az előadótól független személyt, a jelmeztervezőt illeti dicséret vagy szidalom, nehéz belehelyezkednünk az 1830-as években uralkodó állapotba, melyben az előadó-egyéniség deklarált művészi szabadságának hatóköre kiterjedt a színpadi

²⁶⁸ Vö. *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 5, 289. Részletesen lásd az V. fejezetben.

megjelenésre is. Schodelné szerződése a honorárium mellett évi 200 forint ruhapénzt is kikötött. Tetemes összeg, legalábbis a színházi páriák, a legrosszabbul fizetett zenészek és kóristák jövedelméhez képest. Bartayval folytatott szerződési vitájában ő maga anakronizmusnak nyilvánította a ruhapénz intézményét, és német udvari színházakra hivatkozott, hol a jelmezeket az igazgatóság bocsátja rendelkezésre. Nem tudjuk, hol szerzett ilyen tapasztalatokat; Hannoverben mindenesetre ugyanúgy neki kellett viselnie az öltözködés és maszk költségeit, mint Pesten. A hannoveri szerződés szerint kivételt képeztek a nadrágszerepekhez szükséges férföltözékek, melyekről a színháznak kellett gondoskodnia. Ennek egyrészt gyakorlati oka volt: az énekesnőtől nem lehetett elvárni, hogy olyan öltözetet csináltasson, amit más szerepben vagy más alkalommal nem használhat. Másrészt a férfiruha az idegen „gender role” meghatározó eleme volt, különös gonddal kellett ügyelni nemi jelképiségére, hogy a masculinum másodlagos jegyeit megfelelőképp kiemelve, a saját biológiai nemet pedig lehetőség szerint leplezze (legalábbis hősszerepekben, mint Tankréd és Romeo). Helyénvalóságának elbírálása tehát inkább a rendező, mint az énekesnő hatáskörébe tartozott. Nem így a szegény magyar színpadon; legalábbis erre enged következtetni, hogy az első teljes Montecchi és Capuleti előadásán Schodelné maga-készíttette, kor- és genderhű jelmezére Déryné évtizedekkel később is pontosan emlékezett, s ezzel elárulta, hogy neki magának nem állott módjában ilyenféle műveltséget és anyagi ráfordítást igénylő eszközzel növelni a karakterizálás valószerűségét. A befektetés meghozta a várt hasznot; a „délceg lovagi viselet” a férfias alakítás egyik fontos tényezőjeként külön kritikai említésben részesült. Két évvel később Rozália újabb „pompás vitézi öltözetet” csináltatott, de ez úgy látszik inkább akadályozta, mint segítette a karakter ábrázolásában.²⁶⁹ Pestről távoztában gyaníthatóan magával vitte Romeo jelmezét is. Mikor egyik potenciális utódja, az ifjú Corradori Teréz bemutatkozott a nadrágszerepben, a színháznak új öltözetet kellett csináltatnia – mint utóbb kiderült, egyetlen előadásra.²⁷⁰

Schodelné nemcsak Romeo szenzációt keltő travestie-szerepében vitte előbbre a magyar operajátszást a historikus-festői korhűség irányába. 1839 nyarán új öltözékeket csináltatott Norma szerepéhez is, s mikor július 6-án egy hónapi szünet után ismét fellépett druida főpapnőként, „öltözetén a valódi antik redőzet [...] kellemesen tűnt fel” a Honművész recenziójának.²⁷¹ Később durva lelkek a szabad kebleket sejtető redők láttán szarkasztikus megjegyzésekre ragadtatták magukat.²⁷² Merészsége nem állott példa nélkül: Schröder-Devrient alakítói credója és korlátokat nem ismerő egyénisége abban is megnyilvánult, hogy túltette magát nemcsak a divat, hanem a korabeli viselkedési normák parancsán is, és Norma szerepét korzettbe nem szorítva, szabad keblekkel játszotta. Az előadóművészet-esztétikai tény azonban tény marad: az új Norma-öltözék

²⁶⁹ *Honművész*, 7 (1839), 541. (Montecchi és Capuletti párt, augusztus 21.)

²⁷⁰ *Nemzeti Újság*, 1842. május 18.

²⁷¹ *Honművész*, 7 (1839), 437. (Norma, július 6.)

²⁷² Erdélyi János levele Csengery Imréhez, Pest, 1839. december 4. Erdélyi, 86. Utal rá Kerényi, *Magyar színháztörténet*, 271. A „Vesztá szüze” kitétel nyilván a druida papnőre s nem Spontini másfél éve nem játszott operájára céloz.

kiszabadította az énekesnőt a jelen miederes valóságából, és megnyitotta az ábrázolás kapuját a karakter belső valóságához. Az átváltozás, átlényegülés, azonosulás színpadi külsőségekben is megnyilvánuló szándékáról és képességéről az érett kori pálya minden időszakából rendelkezésünkre állnak meggyőzően hitelesnek érződő, vagyis nem sugalmazott tanúságtételek. Első magyarországi éveiben nem félt könnyedén, sőt tán könnyelműen kacérkodni e képességével. Vetkőzött naivaként a Fra Diavolóban és maszkírozta magát boszorkánynak a Báléjben, a jutalmazandó Udvarhelyi Miklós kedvéért.²⁷³ Tíz évvel később a megjelenésre, a jelmezre is vonatkozott az alakítás szakszerűsége, a felkészülésbe és fellépésbe fektetett tudomány és tanulmány, melyre a Pesti Divatlap különös nyomatékkel hívta fel a figyelmet:

[...] Schódelné (Lady Macbeth) a darabot dicsőségesen fenntartotta. Ő a kevély és nagyravágyó nőt főleg az első szakaszban, midőn férjét gyilkolásra bátorítja s később felzúduló lelki ismeretét csillapítani ügyekszik, továbbá a második szakasz azon jelenetében, midőn már mint királynő kéjittasan büszkékedik, végre pedig a negyedik szakaszban az alvajáró jelenetben, a szív marcangoló fájdalmat, ének és plastikai művészet tekintetében, megrendítőleg tükrözta vissza. És valamint lélektanilag a leghívebben fogta fel a lady jellemét, és a művész nő egy percig sem volt e jellemhez hűtelen, úgy szakértőleg tudta megválasztani korszerű historiai jelmezt (costume). Átalán véve Schódelné mint drámai dalművész nő soha nem volt nagyobb, mint ma.²⁷⁴

Bár az énekesnő maga fizette öltözködésének költségeit – olykor takarékosan, mint állítólag a későbbi években – mégsem kapott teljesen szabad kezét jelmezei kiválasztásában. Barabás Miklós három szerepben ábrázolta Rozáliát. Lerajzolta mint Bátori Máriát és mint a Don Pasquale Norináját, és megalkotta róla a háromnegyed alakos festményt Szilágyi Erzsébet szerepében. A maga módján mindhárom szerep kötelezően előírta az öltözet jellegét. Elképzelhetetlen lett volna Bátori Mária és Szilágyi Erzsébet szerepét másban, mint historizáló nemzeti viseletben, női díszmagyarban alakítani. A matróna-korú Szilágyi Erzsébet a férjéért viselt gyászhoz illően fekete díszruhát öltött, Bátori Mária esküvői öltözkékének pompája az ünnepi alkalom fényét emeli; ennyiben mindkettő megfelel a costume-tól elvárható kor- és alkalomszerűségnek. A díszmagyar különleges alfaját képviselte a „jelmeznek”, hiszen színpadon kívül is viselték ünnepi öltözkékül. Schódelné is többször magára öltötte a nemzeti viseletet, mikor honleányi kötelezettségeinek tett eleget a társaságban vagy a koncertpódiumon, s Bátori Mária öltözkékét bizonyára a jövőben társasági felhasználásra is gondolva állította ki különleges luxussal.²⁷⁵ Norinát Barabás rajza *rococo* kosztümben mutatja. Schódelné különösen előnyösnek érezhette a jelmezt: mintha csak a rajz kedvéért vállalta volna a szerepet, amit hamarosan visszaadott.²⁷⁶ Ám

²⁷³ Uo., 789. (Báléj, december 7.)

²⁷⁴ *Pesti Divatlap*, 5 (1848), 312–13. (Macbeth, február 26.)

²⁷⁵ *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 396.; *Életképek*, 5 (1846), 289.

²⁷⁶ A Honderű úgy kommentálta a melléklet kiadását, mintha Schódelné máris megvált volna a szereptől. *Honderű*, 4 (1846), 1. félév, 176.

ha tetszett is neki az öltözék és kiegészítői, a stílust és szabást nem ő választotta: a Pesti Divatlap értesítése szerint minden szereplő *rococo* ruhát viselt.²⁷⁷ A hír értelmezésében óvatosan kell eljárunk: a rokokó fogalmában (mint a barokkban) az 1840-es években bizonyára a „stílus” és nem a „korszak” jelentés dominált.²⁷⁸ Annál is inkább, minthogy az európai divatban a magyar reformkorral párhuzamosan kifejezett neorokokó irány uralkodott.²⁷⁹ Másfelől viszont a referensek nyilvánvalóan nem tekintették „mainak” sem a Don Pasquale jelmezeinek szabását és díszítését, hiszen akkor nem emlegették volna nyomatékkel stilizációját. Ugyanúgy viszonyulhattak hozzá, ahogy az opera sajátos neorokokó stílusjátékának egészéhez is, mellyel Donizetti az olasz vígoperának ezt az utolsó életerős hajtását quasi visszahelyezte a 18. századba, a par excellence buffa-korszakba. Más operák a historizmus komolyabb formáit követelték meg. Bizonyára minden szereplő alkalmazkodott az „összerű” pogány stílhez, melybe a Tihany ostroma magyar vitézeit öltöztette a rendező.²⁸⁰ Rozália azonban a női főszerepben aligha ölthette magára Bátori Mária díszes magyar ruháját, egyrészt, mert azt, mint bár historizáló, mégis kortársi öltözetet, senki nem mondhatta „összerűnek”, főleg azonban azért, mert Izonda a cselekmény szerint nem magyar lány, hanem a Tihanyban székelő ellenséges szláv törzsfő leánya. Nem tudjuk, ő maga vagy a rendezés megkülönböztette-e a szláv antikvitást a nemzetitől, de biztosra vehetjük, hogy a hét előadásra fényűző ruhát varratott vagy alkíttatott át, s drága ékszereket viselt, már csak azért is, nehogy elhalványítsa őt a díszlet, a tihanyi várkastély csarnoka, mely a szöveggönyv szerint a *X^k század izlése szerint aranyzatokban mutatkozó pompával* volt bútorozva.

Professzionális historikus rendezői koncepcióra valló jelmezekről és színpadi kiállításról többnyire a Schodelné-évtized második feléből értesülünk. Kétségtelen, azért is, mert 1843-tól az új divatlapok, kivált a tájékozott Honderű behatóbban ismertették a produkció részleteit, mint elődeik. De a nagyobb figyelem sokszor éppenséggel kezdetleges scenikai állapotokra vetett fényt. Petrichevich Horváth 1843-ban megfeddte Markovicsnét, mert XIV. Lajos idejéből öltözékben lépett fel a középkorban játszó Ördög Róbert-történetben; kifogásolta Konti csizmáját is, hogy az magyar mágnásos inkább, mint ördögi.²⁸¹ Azt ugyan kizárhatjuk, hogy olyan nagyszabású Ausstattungso-perben, mint a Báléj, a tömeges színpadi személyzetet kizárólag a fundusból öltöztették volna fel; de hogy kevésbé exponált bemutatóknál ilyesmi magától értődött, dokumentálja Szerdahelyi 1842-es feljegyzése az Alina proponált bemutatójáról. Ebben nyomatékkel biztosította a választmányt: fordításon, szövegek kiírásán és egyéb járulékos kiadásokon „kivül semmi más költség reá fordítandó nincs – sem öltözet – sem díszítmény [...]”. A vonatkozó színházi jegyzékek még évtizedekkel később is arról vallanak, hogy az egyik vagy másik darabhoz készített díszleteket, kellékeket és jelmezeket szükség sze-

²⁷⁷ *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 58.

²⁷⁸ Liszt és Wagner zenéjét az akkor még egyértelműen pejoratív „barokk” jelzővel illette pl. Castelli, 182.

²⁷⁹ „Neorokokó” in *Das grosse Kunstlexikon von P.W. Hartmann*, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_6304.html, last accessed on 11. 07. 2011.

²⁸⁰ *Pesti Divatlap*, 2 (1845) 91.

²⁸¹ *Honderű*, 1 (1843), 1. félév, 315.

rint újabb produkciókban is szerepeltették. Miért is ne? Avagy nem játszottak estéről estére más darabban ugyanazok a színészek? Ha őket felismerhette a közönség, miért ne ismerhette volna fel az operáról operára vándorló kardokat, koronákat, asztalokat és egyéb kellékeket? A színház társasjáték volt, és a játék egyik főszabálya az, hogy a benne szereplő tárgyak és személyek kettős természetét hallgatólagosan tudomásul vesszük. E társasjáték-szellem lebegett az auditorium és a színpad között zajló, időnként viharos, máskor kedélyes szóváltások fölött. (Mint minden játékra, a színelőadásra is leselkedett az eldurvulás veszélye.)²⁸² Operaelőadásokat a recitált színháznál sokkal inkább jellemez a játékos nyitottság, egyrészt a *recitar cantando* lényegi irrealitása miatt, másrészt a Wagner által kipellengérezett „tapsra komponáltság” okán. Az énekes időről időre megtöri a szerep önazonosságát – fogadja a tapsot, az ismételt kihívást, összegyűjti a koszorúkat, köszönő szavakat mormol, vagy éppen megismétel sikerszámokat –; ezáltal felbontja az előadás zártságát, és a színháznál erősebben érzékelhetővé teszi a cselekmény fikció-voltát. Ebből nem következik az operaműfaj színházi alacsonyabb rendűsége, csak az, hogy itt a drámával való realisztikus azonosulást más típusú identifikáció helyettesíti vagy egészíti ki. Kétségtelen, hogy a klasszikus operaélvezet jobban emlékeztet a sportesemények látogatójának élményére, mint a prózai színházé. Minél magasabban emelkedik ki az énekes a többi szereplő közül, minél több tapsot arat, minél inkább elhalmozzák a hódolat egyéb jeleivel, annál feltűnőbben lép *ki* az előadás bensőségéből, és lép *fel*, mint önmaga, mint virtuóz. Virtuozitásának, virtusának külső jelei közé számították megfelelő vagy éppen fényűző öltözködését is. Kritikák sorának idevágó megjegyzéseibe csak az utókor olvas bele bizonyos társasági frivolitást, vagy inkább ironiát.²⁸³ Aki annak idején még hallotta Pesten, vagy hallja New York-i rádióközvetítéseken, hogyan tapsolja meg a közönség a színpadképet a függöny felemelkedése után, nem találja hihetetlennek, sem oda nem illőnek, ha a kritika a primadonna ruhájának szóló tapsot emleget. Valószínű, hogy egyik-másik ilyen helyen – főleg más városokból beküldött híradásokban – maga az énekes nő hívta fel a figyelmet comstume-jére.²⁸⁴

Vélhetnénk, magánügy, hogy kiválasztott hölgy személye iránti hódolatukat a közönség egyes tagjai és csoportjai ékszerajándékokkal is kifejezték; ámde az ajándék közüggé, tüntetéssé változott, ha az ékszert a megajándékozott a jelmez kiegészítőjeként viselte az előadáson. A díszes darabok voltaképp nem a színpadon éppen játszott darab cselekményébe illeszkedtek, hanem rejtjeles formában valamely más, a színpad mögött zajló drámába vagy játékba avattak be, melyben ugyancsak a primadonna vitte a főszerepet. E második játék, s a primadonna abban vitt szerepe ugyan nem volt nyilvános, de korántsem volt titkos, a közönség élénken érdeklődött iránta, és a közszemlére tett „koronagyémántok” gondoskodtak kíváncsisága kielégítéséről. A Magyar Színház első éveiben a felékszerezési akciók mögött nem mindig húzódtak meg személyes (esetleg erotikus) hátsó szándékok. A választmányi urak úgy érezhették, primadonnák méltó

²⁸² A színházi és a társasági nyilvánosság egybejátszásának irodalmi dokumentumait lásd Tallián, *Operai olvasmányok*, passim.

²⁸³ *Honderű*, 6 (1847), 122.

²⁸⁴ *Allgemeine Theaterzeitung*, 33 (1840), 812.

vagy épp fényűző kitüntetésével a kezdetleges állapotú városszéli intézet önmagát tünteti ki: lám, arisztokratikus allűrökre is képes, hogy kifejezze megbecsülését és örömét, ha nagy színházakban otthonos személyek jelennek meg színpadán. Ezért ajándékozott a kezdet kezdetén a választmány a színházi pénztár terhére ékszert – még nem Schodelnének, hanem Carl Henriettának, az első „európai celebritásnak”, aki megszólalt a Magyar Színház színpadán.²⁸⁵ Rozáliának közel egy évet kellett várnia hasonló kitüntetésre. 1838 őszén azután gyors egymásutánban kapunk hírt tisztelgő aktusokról és ajándékozásokról. Szeptember 25-én „Schodelné asszonyt néhány műbarát nagy éji zenével tisztel meg”, két nappal később, az Ismeretlen nő előadásán „egy igen díszes, kit ünő, régi magyar ezüst öv [...] ékíté öltözetét”.²⁸⁶ Október 2-án bérletszünetben

Beatrice di Tenda daljáték tömte meg zsúfolásig a színházat. Schodelné asszonyt [...] csinos nyomatú költeménnyel, mintegy nyolc gyönyörű koszorú s bokrétával, több percig tartott zajos, szünni nem akaró tapsal és számos »eljen« kiáltással fogadá első kiléptekor a lelkesedett közönség [...]. Derék művésznék első jelenetekor az őt oly kegyesen fogadott közönséghez igen szívreható s a nemzet leghízelgőbb kifejezésekkel tisztelő rövid beszédet mondott, melyet e mívelt keblű jeles művésznétől, mintegy intézetünknek engesztelt geniusától, hallhatni éppen oly érzékenyítő, mint óhajtott jelenet volt. Nem szólunk a játék közbe s utána ismételt számtalan tapsok és előhívások felől, de méltán említhetjük, hogy tisztelt művésznéknek ez estve egy gyönyörű karperecet, nyakláncot, boglárt, s fülbevalókat (mind tiszta aranyból, gyöngyökkel és drágakövekkel kirakva, a legfinomabb s meglepőbb francia munkával készítve) nyújtának ajándékuul tisztelői, melyet ő azonnal játék közben használt is. A karperec alatt ez irat van vésve: „Emlék a Pestiektől. oct. 2. 1838”.²⁸⁷

1839. január 12-kén az Esküben énekelt. A saját javára rendezett bemutatón

szünni nem akaró volt a taps, mellyel [...] fogadtatott, [...] s a közönség láthatta) „rajta azon több ezer forintot érő becses antik ékszert, mellyel őt mai napon ama buzgó hazafi, ki pesti magyar színészetünk és színészeink iránt már több ízben példás nagylelkűséggel bizonyítá be kegyességét, a valódi érdem méltánylását, s mű ismeretét – meglepőleg méltóztatott megtisztelni. Áll az ékszer egy pompás drága hajdankori boglárból (Broche), számos rubin és gyémántkövekkel kirakva, hasonló fülbevalóból és nagy becsű gyémánt gyűrűből.”²⁸⁸

A kitüntetések sorozata egy év múlva Pozsonyban folytatódott az országgyűlési ifjúság és más „elragadtatott tisztelői” ajándékaival: előbbitől aranyozott ezüst sarlót kapott „1840 télhó 4-ki emlékuul”, utóbbiaktól arany koszorút s három ezer forintot érő ékszert.²⁸⁹

²⁸⁵ Színészeti választmány 1837. szeptember 17-i ülésének jegyzőkönyve. *PML*.

²⁸⁶ *Honművész*, 6 (1838), 622.

²⁸⁷ *Uo.*, 629.

²⁸⁸ *Uo.*, 7 (1839), 37.

²⁸⁹ *Uo.*, 8 (1840), 47.

A sarlót a január 26-i Norma-előadáson láthatta a pesti közönség is,²⁹⁰ ma a Nemzeti Múzeum gyűjteményét gazdagítja. (Nem tudjuk, kit gazdagítottak a háromezer forintot érő ékszerek: a hagyatéki leltár szerint halálakor sem azok, sem színpadi ruhatára nem volt Schodelné birtokában.)²⁹¹ Arany koszorúk, családi ékszerek a szó szoros és átvitt értelmében fokozták a primadonna személyes sugárzását, emelték tekintélyét, s a maguk módján hozzájárultak annak az abszolút dominanciának a kifejezéséhez is, amit az általa megjelenített nőalak a kor operáiban a drámai univerzum fölött gyakorolt – akkor is, ha szerepe szerint áldozataként tűnik fel. Utóbb az Athenaeum oda nyilatkozott, Schodelné esetében a primadonnára aggatott ékszerek nem a drámai világ, hanem a színház fölötti uralmát fejezték ki.²⁹² Az 1838 őszi aranyesőről a maga idején az Athenaeum nem tájékoztatót, hiszen nyár óta csak a legritkább esetben méltatta szóra Schodelné alakításait, nemhogy krónikát vezetett volna a tisztelet iránta megnyilvánuló jeleiről.²⁹³ Ám 1841-es visszatekintése nyomán megsejtünk valamit az egykori, első pillantásra indokolatlan akciók, illetve a Honművész kitételeinek háttéréből. Schodelné kéthónapos „mosolyszünet” után 1838. szeptember 27-én az Ismeretlen nő előadásán lépett ismét színpadra. Viharos körülmények között: ezen az estén helyezte el a vérig sértett nő a lábai elé dobott ominózus hagyma-koszorút jelképesen „a nemzet oltárán”. Október 2-án elkövetkezett a kétoldalú bocsánatkérés és jóvátétel ideje. A primadonna megkövette a hazát szóban, a pestiek őt, mint a magyar színház nemtőjét aranyban. Túl azon, hogy mint általában, a drágaságok viselőjük státusát reprezentálták, a büszkén viselt ékszerek visszautasíthatatlan argumentumként szolgáltak azon színház, művelődési és talán politikai diskurzusban is, melynek a primadonna egyszerre volt alanya és tárgya.

„...kevés kivétellel minden új dalművet
közbenjárásomra szerzett meg az intézet”

Repertoár

1841 elején kiadott búcsúnyilatkozatában Schodelné így fogalmazott:

Nem vitatkozám, mondom, s az intézet pártolásával színezett állításokat sem cáfolgatám; pedig én is elmondhattam volna, hogy szerződési kötelességemen kívül mennyit tevék; elmondhattam volna többek között, hogy kevés kivétellel minden új dalművet közbenjárásomra szerzett meg az intézet [...].²⁹⁴

Nemcsak hogy elmondhatta volna, el is mondta: szócsövén, a Honművészen keresztül rendszeresen tájékoztatta a közönséget kottabeszerezéseiről. Mátray 1838 októberében, a drámapárt korifeusai mögé rejtőzött nézőtéri ripőkök első nyíltszíni agressziói idején *hallja*,

²⁹⁰ Uo., 8 (1840), 64.

²⁹¹ Kerényi, *Pest vármegye*, 52.

²⁹² „Magyar játékszíni krónika. (Vége)”, *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 43.

²⁹³ Lásd a 359. jegyzetet.

²⁹⁴ Vö. 47. jegyzet.

[...] hogy Schodelné assz. szíves volt múlt tavaszkori külföldön léte alatt több opera partitúráit saját pénzen megszerezni s hozatni intézetünk számára, és pedig a legújabbak közül, sőt olyakat is, melyek még a pesti német színpadon nem adattak.²⁹⁵

Néhány hónappal később, a Ludas Matyi-botrány kapcsán címekeket is sorol:

[...] e művésznének köszönhattuk Norma, Romeo és Julia, Straniera remek személyesítését, Tenda Beatrice, Elisir d'amore, Giuramento, Halevy Zsidónéja, Belizár, Báléj s a t. megszerzését magyar színpadunk számára.²⁹⁶

Az 1839 tavaszi rövid bécsi kirándulás hozamaként további öt daljátékot közvetítettek Schodelék. „Muzsikája mindannyinak Donizettitől van”. Eredeti címük szerint Marino Faliero, Giovanni di Calais, Roberto Devereux, Otto mesi in due ore, Il borgomastro di Saardam volt a csomagban.²⁹⁷ Az iratokból kitetszik, a vásárlásokat a Schodel-házaspár a választmánnyal történt előzetes egyeztetés után, annak megbízásából eszközölte.²⁹⁸ Abban persze semmi rendkívüli nem volt, hogy a primadonna és férje kottákat s ezzel műveket szereztek az intézetnek. Akták igazolják, hogy más énekesek is működtek ügynökként. 1838 júniusában a választmány ülésén regisztrálták, hogy a daljátékokban is jeleskedő színész „Szentpétery a Tékozló fejében, melyet jutalomjátékul kér, a könyvtárnak Fra Diavolót adja át”.²⁹⁹ Az efféle barterügyletek bizonytalanságát a színház saját bőrén érezte. 1838 novemberében Szentpétery újlag eladásra kínálta a Fra Diavolo és a Marie (Héroid) kottáját, holott ezekről az addigra már színpadra vitt darabokról „a választmány ugyan azon hiedelemben volt, és van jelenleg is, az e részben tett jelentések után: hogy a folyamodó által magáénak tulajdonított »fra diavolo« című daljátékot a választmány által nagy költséggel előállított »Tékozló« című paródiának jutalomjátékául leendő adhatása jogán adá cserébe”. Végül az urak nagyvonalúan viszonyultak a dupla számlázáshoz: „mindazáltal a további e részbeni kérdések elmellőzése tekintetéből a fent nevezett két darabért neki 60 pengőforintot kifizettetni rendeltetett”.³⁰⁰ Okulva a rossz tapasztalatokból, az igazgatóság elhatározta, hogy véget vet a kottákkal folytatott pókerjátszmáknak. Mikor 1839. január 20-án elrendelték a Lucrezia Borgia meghozatalát Milanóból, eldöntötték azt is, „hogy jövőre mindennemű színi darabok, és daljátékok, ha csak lehetséges leendő maguktól a szerzőtől szereztessenek meg”. A dicséretes elhatározást nem tartották be következetesen. Carl Henriette, az 1841-42-es évek vitatott interim-primadonnájának nevéhez kapcsolható zavaros kottavásárlási akció nyomán került a színpadra 1842-ben Donizetti bájos meseoperája, Alina, ovvero la Regina di Golconda. Ifjúkori mű, melyet szerzője 1841-ben a Scala számára átdolgozott. Carl, aki az időben a két pesti operaház között ingázott, újságból értesülvén a mű sikeréről, Szerdahelyi Józseffel konzultált a

²⁹⁵ Uo., 6 (1838), 629.

²⁹⁶ Uo., 7 (1839), 10–16.

²⁹⁷ Uo., 7 (1839. július 7.), 431.

²⁹⁸ Színészeti választmány 1838. július 31-i ülés jegyzőkönyve. *PML*.

²⁹⁹ Raimund–Kreutzer: *Der Verschwender*

³⁰⁰ Színészeti választmány 1838. november 14-i ülésének jegyzőkönyve, *PML*.

magyar színpadi bemutatóról, majd 1842 elején meghozatta az olasz „könyvecskét” és a zongorakivonatot. A darabot átolvasták, alkalmasnak találták a Nemzeti Színház számára, úgyhogy Carl saját veszélyére a partitúrát is megrendelte, Szerdahelyi pedig lefordította a szöveget és kiírta a szerepeket. Elmondása szerint a primadonna, kinek magyar színházi működését az operaellenes erők ordenáre módon szabotálták, megváltoztatta szándékát, és vonakodott átadni a kottát a színháznak. Szerdahelyit feltehetően aggasztotta, hogy veszélybe került a javadalom, amit a fordításért s egyéb addigi munkáiért a színháztól remélt. 1842. június 4-i kelettel beadványban igyekezett rávenni az igazgatóságot, hozassa meg a (nyomatott) zongorakivonatot (a gyorsaság okán Bécsből, hogy elkezdődhessen a szerepek tanulása); a (kéziratos) partitúrát pedig rendelje meg Milanóból, mivel Bécsben a darabot még nem játszották. A zenész-rendező hozzávetőleges költségbeclést is adott, mely más esetekkel összehasonlítva meglehetősen optimistának tűnik úgy is, hogy Szerdahelyi hangsúlyozta, a darabot régi díszletekkel és jelmezekkel is ki lehet állítani, a kevésbé kimagasló jelentőségű bemutatók általános gyakorlata szerint. A napi bevétel ismeretére lenne szükség, hogy megállapíthassuk, vajon bevált-e ígérete, mely szerint az Alina „legelső előadása is képes egész költségét háromszorosán vissza fizetni”.³⁰¹ Esetenként a kotta ürügyén az énekesek a saját szerepüket kínálták fel a színháznak, aminek egyik elemét a drámai-zenei szöveg képezte, a másikat a szerep színpadi életre keltése, vagyis az alakítás. A kottaajánlathoz olykor jutalomjátéokra irányuló kérés is kapcsolódott. A „jutalom” szó ma használatos értelmében nem fedi pontosan a német „Benefizvorstellung” jelentését. Jutalomjátékot nem ténylegesen mutatott jó teljesítménye után kapott valaki; a tagok javára engedélyezett előadás szerződésileg kikötött intézmény volt, melynek értelmében az énekes-színész, karnagy, kórus vagy zenekar megkapta az est egész vagy fél tiszta jövedelmét. A jutalomjátékot úgy is felfoghatjuk, mint afféle munkavállalói részvényt a színházi vállalkozásban: a jutalmazott a haszon reményében részt vállalt a kockázatból. Teljes biztonsággal soha nem lehetett megítélni, mekkora közönség gyűlik össze a jutalomjátéokra, melynek színlapján a jutalmazott művész „a t. közönség minden karbéli tagjainak kegyébe mély tisztelettel ajánlja magát”. Az előadások látogatottsága hullámzott; kritikák az érdeklődés alkalmi csökkenését igyekeztek külső tényezőkkel – rossz idővel, a város nyújtotta más szórakozási alkalommal – menteni, míg a telt házat mindig a színház és előadók javára írták. Holott úgy állt a dolog, ahogy az Athenaeum még 1838-ban megállapította:

Mindenki tudja, mennyire történetes, mennyire körülményektől függő dolog, hogy ez vagy amaz előadáson sok vagy kevés ember van.³⁰²

Legnagyobb valószínűséggel a bemutatókon lehetett telt házra számítani, de akkor sem mindig. Visszhangtalan maradt a premier, ha a közönség által elavultnak ítélt operát vettek elő, a „második” gárdával, primadonna nélkül.³⁰³ Esetenként gyaníthatóan nem a bemutató jutalmazta a beneficiánst, hanem fordítva. Erkel talán jóakarati gesztusként

³⁰¹ Pukánszky, *Iratok*, 311. A Golcondai királynő mindössze három előadást ért meg.

³⁰² *Athenaeum*, 2 (1838), 2. félév, 69.

³⁰³ Uo., 2 (1838), 2. félév, 456.

kérte vagy inkább vállalta jutalomjátékul Bartay Endre vígoperájának bemutatóját, remélve, ha a darab kedvéért nem is, a gyorsan nagy tekintélyre szert karnagy kedvéért a közönség talán nagyobb számban jelenik meg a színházban. A Cselet 1839. április 29-én adták először; összesen két előadást ért meg annak ellenére, hogy a kedvező tavaszi évadban került színre. Ugyanis az évad kedvező vagy kedvezőtlen volta is befolyásolta a látogatottságot. Júliusban bemutatókon is gyakran üresen maradt a nézőtér, vásári időszakokban (így augusztusban), valamint a téli szezonban, amikor a közönség általában is nagyobb lelkesedéssel látogatta a színházat, a nagy premierok zsúfolt házakat vonzottak. Holszezonban, s ha a színrevitelénél legfeljebb a kotta megvásárlása, a szöveg lefordíttatása, valamint a szólások és szerepek kiíratása okozott külön kiadást, a választmány nagyvonalúan hozzájárult a művészek által javasolt operák előadásához saját javukra és mintegy saját kockázatukra. Így került színre a Marie (Hérolde), a Golcondai királynő (Donizetti), és így érhetett meg Udvarhelyi Miklós kérésére két előadást a nemzeti színpadon Méhul Józsefje. Minél jobb volt a időszak, minél nagyobb a várakozás a bemutató előtt, annál előnyösebb volt a jogosultra nézve, ha sikerült beneficiumot kikövetelnie vagy kikönyörögnie az igazgatóságtól. Költséges darabok első előadásának jövedelméről a színház nem mondott le szívesen, annál kevésbé, mivel bizonytalan volt, hány további előadás követi a bemutatót. A jutalomjátékok odaítélésénél szigorú hierarchia érvényesült; az Athenaeum, mely 1838 nyarától fogva megragadott minden ürügyet, hogy az operát és az együttes új tagjait támogja, fel is hánytorgatta, miért adták Konti Károlynak a Bájital bemutatóját „vásári napokban, mellyhez hasonló jövedelmű jutalomjáték a pesti színpadon alig volt”.³⁰⁴ Későbbi években, ahogy az évadonkénti bemutatók száma csökkent, költségeik pedig emelkedtek, a kimagasló művészek is az igazgatóság szívós ellenállásába ütköztek, ha bemutatót kértek jutalomjátékul – mígnem 1854-ben a bizottság határozatot hozott, miszerint „új operák [...] első előadását semmi szín és ürügy alatt se lehessen jutalomjátékul venni”.³⁰⁵

A jutalomjátékok körüli versengésre számos példát kínálnak az első hónapok választmányi üléseinek jegyzőkönyvei. A magyar opera története szempontjából is érdekességgel bír az Eskü körül kialakult patthelyzet. Levéltári adalék szerint a választmány már 1838 koranyarán megkezdte az előkészületeket Mercadante Victor Hugo drámája nyomán írt legjelentősebb reform-operájának bemutatására. 1838. június 9-én a színészeti kiküldöttség megbízta Szentkirályi Móric igazgatót, hogy „a Bétsben köz kedvességet nyert II Giuramento című dal játékot fordítassa le”. A Bécsben 1838. április 3-án bemutatott opera kottája tehát biztosan ott volt Schodelék Hoművész-emlegetett kotta-poggyászában; a fordítás munkája mindenesetre hamarosan megkezdődött.³⁰⁶ A gyors bemutatás előtt

³⁰⁴ Uo., 655.

³⁰⁵ Igazgatósági ülés 1854. augusztus 30. *Kötetes iratok*, 696. Erkel nem engedett, s a jutalomjátékot meg is kapta. Ezután hozta a választmány fent idézett 561. számú határozatát.

³⁰⁶ A fordítás elkészítésére Jakab István 60 forint tiszteletdíj fejében vállalkozott. Az ajánlatot a választmány június 22-i ülésén elfogadta, utasítván az igazgatót, „hogy a nevezettet ennek [t. i. a fordításnak] minél előbb, s minél pontosabban leendő eszközésére szollitsa fel.” *PML*.

azonban akadályok tornyosultak. Erre utal a választmány 1838. november 30-i ülésének jegyzőkönyvében olvasható rejtélyes bejegyzés:

Jelentés tétetett az iránt, hogy Erkel a jutalom játékaul választott „Báléj” című daljátékot ohajtja tanitatni. Mi is azon esetre engedtetett meg, ha az *Il Giuramento* című daljáték még hamarjába nem érkeznek meg.

Vagyis a Honművész összel tódított: a Schodelnek kifizetett viszonylag szerény összeg is arra vall, hogy nem partitúrákat, hanem zongorakivonatokat hozott le Bécsből. A vészhelyzetet láttán (azt talán ki is használva) Erkel saját jutalom-előadását akarta előrehozni, ám javaslata kihívta a legmagasabb instancia, a primadonna vétóját, aki éppen a *Mercadante*-operát választotta jutalomjátékul. Azon nyomban elhatározatott, az *Esküt* mindenáron be kell mutatni. Hogy ezt hat héttel a jegyzőkönyvileg rögzített határozat után, 1839. január 12-én nyélbe lehetett ütni, ahhoz a magyar színháznak a kontinens-szerte elterjedt gyakorlathoz kellett folyamodnia: az operát a zongorakivonat alapján házilag meghangszereltették. A *Giuramento* partitúrájának kidolgozását a kortársi sajtó alapján a szakirodalom Erkel Ferenc első nagyobb erőfeszítéséként tartja számon a hangszerelés terén.³⁰⁷ A kézirat és a levéltári források a képet módosítják. A partitúrába az eredeti (Pesten két részben adott) 1. felvonás első részét Erkel jegyezte be, és a szakasz utolsó lapján datálta is: F. E. 15/12 1838. Ezután idegen kéz írása következik, majd a 142. folián ismét Erkel írása jelenik meg az 1. felvonás végéig; a befejezés dátuma F. E. 29/12 1838. Az első felvonás közbülső részét és az eredeti második-harmadik felvonást bejegyzés szerint S. P. Kirchlehner hangszerelte. A dolgok kronológiáját nehéz pontosan rekonstruálni. Nem tudjuk, mikor adtak megbízást a házi hangszerelésre – talán már november folyamán? Úgy látszik, az eredeti 1. felvonás kidolgozását Erkelre, a másik kettőt Kirchlehnerre bízták. Erkel azonban lassan haladt a munkával (ellenérdekeltség lévén talán szándékosan lassította is), ezért Kirchlehner Fülöp zenekarigazgató (vagyis koncertmester), a második-harmadik felvonást befejezve, az 5. jelenettől átvette az 1. felvonás hangszerelését (színváltozás, Pesten a 2. felvonás kezdete). Kirchlehner azonban – aki nem tévesztendő össze a később a zenekarban működött Kirchlehner Ferencsel – az 1838. december 8-i választmányi ülés jegyzőkönyve szerint felmondott.³⁰⁸ Erkel ismét munkához látott: befejezte az első négy jelenet hangszerelését (december 15-én), majd további két hét alatt a két utolsó (12-13.) jelenet instrumentálásával a felvonás végére jutott. Ezután még ki kellett írni a szólamokat – képzelhető, milyen kevés összpróbat tarthattak az operából a január 12-i bemutatóig.³⁰⁹

Schodelné részéről határozott előadóművészeti és operapolitikai célkitűzés motiválta az *Eskü* bemutatójának erőltetését – még a mű meghamisításának árán is. 1838 őszén

³⁰⁷ *Honderű*, 5 (1847), 1. félév, 340.

³⁰⁸ Színészeti választmány 1838. december 8-i ülés jegyzőkönyve, *PML*.

³⁰⁹ Az 1839. január 20-i választmányi jegyzőkönyve zavarbaejtő bejegyzést tartalmaz: „Bemutatta Nyáry Pál választottsági tag az »Eskü« című daljáték megszerzésére kivántatott 200 pgő forintról készült nyugtatóványt, leendő exassignálás végett.” A „megszerzés” kifejezést a jegyzőkönyvek általában „meghozatás”, „megvásárlás” értelemben használják; ebben az esetben viszont a hangszerelésért, a partitúra házilagos elkészítéséért kellett fizetni.

a repertoár daljátéki-vígoperai tételekkel gyarapodott, mint Erkeltől tudjuk, egyrészt a magabiztosságát veszített Déryné kapkodása, másrészt Szerdahelyi javaslati következtében. A ténylegesen megtartott daljáték-bemutatók mellett továbbiakat is terveztek; jegyzőkönyvi adat szerint megrendelték például Auber régebbi vígoperáját: *La neige*.³¹⁰ Az opera Erkel által is konstatált totális összeomlásából, illetve abból a szenzációs visszhangból, melyet ő maga addigi Bellini-szerepeiben keltett, a primadonna joggal vonhatta le a következtetést: a közönség karakteresen modern, nagyoperai műsorpolitikát kíván, melynek fejében elnézi az együttes tagadhatatlan gyengeségeit. Tudvalévő, a romantikus irányt nem ő kezdeményezte a magyar színpadon. A Honművész 1839 eleji felsorolásában kínosan ügyelt, nehogy hősnőjét idegen tollakkal ékesítse; gondosan különbséget tett azon operák között, melyeket Schodelné vitt sikerre, illetve amelyeket „megszerzett” a magyar színháznak. A három elsőként említett Bellini-mű szerepelt már Déryné társulatának műsorán is. Schodelné repertoár-építő művét a *Beatrice di Tendá*val kezdte meg, abban az Ott és Kreutzer által átszabott happy endes változatban, melyet 1836 márciusában ő maga mutatott be Bécsben. Személye és művészi ars poeticája 1838 őszén, a Szerelmi bájjal bemutatójával vált a Magyar Színház műsorának valódi irányjelzőjévé. Igaz, a daljáték nem tűnt el teljesen a műsorról. Szórványosan tovább játszották a Sevillai borbélyt, Zampát, a Bűvös vadászt és Fra Diavolót. Ám a premiereket 1840 áprilisáig, a Marino Falieróig kizárólag az assoluta művészetére és vonzerejére alapozták. A repertoár tervezését megörökítő dokumentumok pontosabban közvetítik elképzeléseit, mint maga a körülmények hatalmát tükröző bemutató sorozat. A Honművész 1839 januárjában abban a sorrendben listázza Schodelné szerepeit, valamint az általa beszerzett kottákat, ahogy azok a cikk megjelenésének időpontjáig műsorra kerültek, s a Giuramento említésével előre jelzi a küszöbön álló nagy eseményt is, az opera egy hét múlva esedékes bemutatását. Ezután nem a műsorban ténylegesen következő Báléjt találjuk a közlésben, hanem két másik darabot: Halévy Zsidónőjét és a Belizárt Donizettitől. Az a benyomás támad, mintha a lap a közvetlen jövőben várná bemutatásukat, még a Báléj előtt. Feltételezésünket alátámasztják a levéltári adatok és sajtóhírek. December 15-én a választmány elrendelte Jakab István 60 forintos díjának kifizetését a Halévy-opera fordításáért. (Az 1842-es bemutató színlapja szerint Jakab a francia eredeti alapján dolgozott, de a karinthiai kapu melletti színház előadása szerint alkalmazva. Ebben a változatban az egyházi érzékenységeket kímélendő Brogni bíborosból Gilbert de St. Mars, a templomrend nagyperjele lett.) Ismerve a választmány késedelmes fizetési szokásait, feltesszük, hogy Jakab a fordítást még kora ősszel leszállította. Az esetek többségében (mint pl. a Giuramentóé) a fordítás és a bemutató között legfeljebb fél év telt el. Analógiásan 1839. tél végére–kora tavaszára tehetjük A zsidó hölgy tervezett színpadra vitelének dátumát. A Jelenkor 1838. december végén hírt is adott a küszöbön álló bemutatóról. Schodelné német énekesnő léte sokat és szívesen énekelte a német repertoár szerves részét képező francia nagyoperák szerepeit. Boroszlóban a Zsidónővel aratta legnagyobb sikerét. Látnivaló, nem zárkózott el a műfaj meghonosításától a magyar színpadon sem. Elsősorban a Jelenkor megnevezte ok miatt vétethette le mégis a

³¹⁰ Színészeti választmány ülése, 1838. június 22. *PML*.

bemutatót a napirendről: Eleázár szerepére a Nemzeti Színháznak nem volt dalnoka.³¹¹ Az olasz opera primadonna-központúságával ellentétben Auber, Halévy, Meyerbeer – és Scribe – a francia nagyopera első nagy sikereiben Nourrit hangjára és színpadi művészetére szabta a hősszerepeket, súlyos, ellentmondásos karakterű drámai figurákat állítva a dramaturgia középpontjába. Erkel József és Joób Zsigmond hangbéli és játékbéli korlátait megtapasztalván, Schodelnének és a választmányynak be kellett látnia, a francia nagyopera tenorszerepeit kellő formátummal képviselő énekes színész nem áll rendelkezésre – kivált nem egyszerre kettő, hősi és lírai, ahogy a Zsidónő megköveteli.³¹² Valószínű, hogy a lemondás a francia repertoárról nem is keserítette el túlságosan a primadonnát. Két okból. A Zsidónő, Ördög Róbert és a Hugennották a drámai primadonna mellett egy-egy jelentős koloratúr-primadonna-szerepet is tartalmaz (Isabelle az Ördög Róbertben, Eudoxia a Zsidónőben, Valois Margit a Hugennottákban). Ez a hangfaj és énektechnika a magyar színház együtteséből végképp hiányzott. Rosty Albert 1839 elején meg is jegyezte: „a daljátékoknak tökéletesbitésére azt ajánlja, hogy Schodelné asszon mellé még egy első énekesné fogadtassék”. Ám a költségek várhatóan kiugró emelkedését „a pénztár jelenlegi állapotja nem engedvén”, a választmány elvetette a „most teljesíthetetlennek tartott” javaslatot.³¹³ Schodelné egyeduralmi törekvéseinek ismeretében okkal véljük azt is, hogy egy Jenny Lutzer- vagy Hollósy Kornélia-formátumú koloratúr-primadonnát nem csak pénz híján nem keresett s talált az igazgatóság... Koloratúr-primadonna nélkül is játszhatták volna a Portici német; Schodelné azonban nem vágyott a drámailag kicsiny súlyú női főszerepre, melyből Bécsben egy életre kivette részét. Francia nagyoperának maradt tehát a Báléj, vetélytársnő nélkül a primadonna számára, redukálható tenor-szereppel és látványos balettel, amely – mint irtuk – esetenként még az opera tragikus fináléjának eléneklése alól is felmentette a túlterhelt szólistákat.

Volt még egy ok, ami ellene szólt a francia nagyopera Európa-szerte abszolút sikeres darabjai – Tell Vilmos, Portici néma, Ördög Róbert, Zsidónő, Hugennották – bemutatásának. Valamennyi ott szerepelt a német színház repertoárján, kivéve a Hugennottákat. De ennek premierje is küszöbön állt, 1839 márciusában színre is került az Ott-féle átdolgozásban, *Die Ghibellinen in Pisa* címmel. Márpedig a Vesztaszűz bukásán és A bűvös vadász lanyha fogadtatásán okulva 1838 nyarán a magyar színpad műsorpolitikája alapelvét úgy fogalmazták meg: olyan operákat kell játszani, „melyek még a pesti német színpadon nem adattak”. Ezt az elvet legkövetkezetesebben a német repertoárban tartották be. Csak a klasszikusokkal kísérleteztek – Fidelio bemutatását bizonyára Schodelné kérésére iktatták be a következő év januárjában.³¹⁴ Egyáltalában nem játszottak teljes estét betöltő kortárs német operát; a pesti német karnagy, Louis Schindelmeisser ez irányú kísérletei is megghiúsultak. Annak, aki az operatörténetet a modern repertoárral azonosítja, a német opera hiánya fel sem tűnik, hiszen A bűvös vadász és A bolygó hollandi közötti termés

³¹¹ *Jelenkor*, 1838. december 22.

³¹² A tenorhiányra hivatkozva utasította el a választmány 1840. november 16-án Szerdahelyi javaslatát A portici néma előadására. *PML*.

³¹³ Pukánszky, *Iratok*, 204.

³¹⁴ Színészeti választmány 1839. január 29-i ülés. *PML*.

szinte teljesen kiesett az emlékezetből. A Városi Színház német romantikus repertoárja, bár létezett, kevéssé járult hozzá, hogy ezen a téren versenyre ösztönözze a magyar riválist. Korábbi évtizedek terméséből Spohr mérsékelt eredménnyel tartotta magát a műsoron, Marschner pedig egyáltalán nem talált rokonszenvező fogadtatásra. A 30-as és 40-es évek újdonságai közül egy-egy Gläser, Chélard, Dorn darab, valamint Flotow Alessandro Stradellája nem ígért oly fényes eredményt, hogy azért érdemes lett volna vállalni a bizonytalan kimenetelű versengést a Duna parti együttes anyanyelvi előadásával. Hogy 1848-ig Kreutzert és Lortzingot is figyelmen kívül hagyta a magyar színház, azt egyrészt nemzeti szempontok érvényesülésével, másrészt megfelelő énekesnő hiányával magyarázhatjuk. Csak Hollósy Kornélia érájában tört meg a jég. Schodelnén mint német operaénekesnőn nem múlhatott a német természettel szemben tanúsított absztinencia, legalábbis a második korszakban nem. Egyik legjobb szerepét, Rebecát Marschner Templomos és zsidónőjében biztosan örömmel alakította volna Pesten. Ám erre való utalással a sajtóban nem találkoztunk. (Mikor a kortársak Erkel szemére vetették az első Wagner-bemutató késlekedését, nem akartak tudomást venni a német műfajjal szemben kezdettől megmutató közönytől, ha nem éppen ellenállásról.)

Francia és német darabok híján az operaműsor kiépítésében szinte kizárólag az olasz irányt követték. Ebből a repertoárhányadból a pesti német színpadon még nem adott operák kontingensébe tartozott a Beatrice di Tenda. Hogy ezt nem követte a két, még nem játszott Bellini-darab, abban Schodelné egyéni preferenciáin túl közrejátszott „elcsépeltségük” is. Attól fogva, hogy Schröder-Devrient vendégjátéka keretében 1835 szeptemberében bemutatták, a Nachtwandlerin folyamatosan műsoron volt a német színházban. A puritánokat 1836 decemberében mutatták be, Therese Mink javára. Tudjuk Erkeltől, a magyarok eleinte bizakodtak, hogy a Bájital bemutatásában elhódítják az elsőbbséget a németektől. Schodelék szeszélye, a Vesztaszűz előadása, az ezt követő belső konfliktusok, Udvarhelyi nehézkessége azonban a várakozást meghíúsították. Novemberben ugyan színre lépett a magyar Adina, sikerrel, de mégsem elsőként. A Bájital lokális premierjéért folytatott és elvesztett verseny paradox módon kedvezett a Giuramentónak: lélegzetvételt engedélyezett a magyar színháznak, hogy átgondolja, milyen taktikát is kövessen a repertoár továbbépítésében. Mindenki, aki figyelő szemét a kontinentális operaszínpadokra vetette, tudhatta: Bellini halálát követően Donizetti szabja meg a kontinentális érvényű olasz repertoár bővítésének fő irányát. A magyar színháznak a némettel folytatott versenyéhez is az ő műve szolgál keretként. Jellemzően vall a Donizetti-trend eluralkodásáról, hogy a Schodelék által 1839-ben beszerzett öt opera „muzsikája mindannyinak Donizettitől van”, míg a korábbi hatból még csak négyet jegyzett a Bergamói. De nem csupán e kottaszállítmányon múltott, hogy a magyar opera nemzetközi bemutatóinak listáját 1839 és 1841 májusa között kizárólag, repertoárját nagyrészt Donizetti-operák töltötték ki. Donizetti operáinak Itálián kívüli pályafutása későn, lassan indult, és bizonytalanul folytatódott még azután is, hogy 1835-ben elsőrangú vetélytárs nélkül maradt. Bécsben 1832-ben és 1833-ban adták először egy-egy operáját, olasz stagione híján németül, tartós siker nélkül. 1835-től minden tavaszi olasz évad keretében játszottak tőle egy vagy két művet, de terjedése a birodalomban továbbra is akadozott. Feltűnően sikertelen maradt a pesti német színház két korai Donizetti

bemutatója a Nemzeti Színház megnyitása előtti években: Anna Bolena, 1833. augusztus 9. és *Il furioso nell'isola di San Domingo* 1836. január 18. Mindkét produkció az ősbemutatót két-három éves késéssel követő első bécsi produkcióra reagált. Nem éppen újonnan került ki a zeneszerzői műhelyből a Bájital sem; az 1832-ben kelt vígopera valami okból lassan és korlátolt sikerrel terjedt Németországban, annak ellenére, hogy bemutatóján német primadonna, a Schodelné életrajzában is szereplő Sabine Heinefetter kreálta Adinát. Bécsben csak 1837 decemberében kezdte játszani a házi (német) társulat – e tény magyarázza aktualitását mindkét pesti színpad számára 1838 első felében. A magyar színház vezetősége korán megtette az első lépéseket a Belisario előadására is. Az 1838. november 12-i választmányi ülés megrendelte szövegének lefordítását (mint utóbb megtudjuk, Udvarhelyitől). Azután csönd támadt Donizetti látványos-nagyszabású tragédiája körül. A visszahúzódság egyik oka az lehetett, hogy a német színház 1838. november 3-án megtartotta a maga bemutatóját. Vajon miért nem vállalta ebben az esetben a magyar opera azt, amitől nem riadt vissza a Szerelmi bájitalnál: nem a bemutatók elsőbbségével, hanem az előadás vonzerejével mérni a teljesítményt? Az *Elisir d'amore* a harmincas évek végére megkerülhetetlen újdonsággá vált, a magyar színházban azért is, mert vígopera lévén, enyhíteni lehetett általa a színházi belvillongások hevét. Egyfelől módot adott Schodelné „dévaj” arcélnék bemutatására, másfelől sokkal jobban megfelelt a régi magyar dalszínész-együttes hagyományainak és képességeinek is, mint a nagyopera. Meglepetésre 1840 őszén ismét foglalkozni kezdtek a Belisarioval, a fordító és Bognár tenorista vetélkedtek beneficiumáért. (Valószínű Schodelné tudta és beleegyezése nélkül – ő ugyanis a Boleyn Annával kívánta gazdagítani a Donizetti-repertoárt, 1840. november 16-án ezt kérte jutalomjátékul.)³¹⁵ A bemutató azonban meghiúsult. Nem úgy a korábban munkába vett Donizetti-operaké. Annak, hogy a színház visszatért hozzájuk, pénzügyi okát is gyaníthatjuk. Partitúrák megvásárlása nem elhanyagolható kiadással terhelte az intézmény költségvetését. Az igazgatóság tehát mintegy kötelezve érezte magát, hogy erőfeszítést tegyen a kottavásárlás költségének megtérüléséért, még ha csekély volt is a remény, hogy ez megtörténjék. Még inkább igyekeztek eljutni a bemutatóig, ha egyéb előzetes költség is felmerült (fordítás díja, szövegek másolása). A befektetés megtérülésének jegyében a Schodelné által beszerzett Donizetti-darabok műsorra tűzése az ő távozása után folytatódott a Belizárral és a Roberto Devereux-vel. Utóbbi Lángh Paulinával együtt tűnt el a műsorból, előbbit viszonylag erős érdeklődés mellett játszották még 1844-ben is.

Hogyan lehetett Donizetti kiszámíthatatlan ideig tartó, rendíthetetlen egyeduralmát összeegyeztetni az idézett műsorpolitikai maximával: kerülni kell a német színház bemutatóinak utánjátszását? Az 1838. november 12-i választmányi ülés jegyzőkönyve utal először a megoldás keresésére. Ezen a napon a választmány hálásan nyugtázta, hogy „Borgia Lucretia iránt Olaszországba teendő lépések eszközzését Gróf Ráday Gedeon ur magára vállalni szives volt”. Ráday a 18. századi főúri operagrófok és operahercegek módján Milanóban szolgáló arisztokrata katonabarátját, Rittmeister Dessewffyt [Arisztid?] kérte meg a Lucretia Borgia partitúrájának beszerzésére. Március eleji sürgetésre

³¹⁵ Színészeti választmány 1840. november 16-i ülésének jegyzőkönyve, *PML*.

Desseffy Mosslawetz nevű alkalmazottja útnak is indította a Lucrezia és az időközben szintén megrendelt Gemma partitúráját és a zongorakivonatokat.³¹⁶ Lucreziáért és Gemmáért (librettóval és ladával egyetemben) összesen 135 pengő forintot kellett kifizetnie a Magyar Színháznak, vagyis operánként nagyjából annyit, amennyiért Szerdahelyi szerint a Golcondai királynőt meg lehetett hozatni. A kéziratos partitúrák és nyomtatott zongorakivonatok annak rendje s módja szerint meg is érkeztek; a Nemzeti Színház kottatára máig őrzi őket. Ráday sorozatnyi librettót is kért, mégpedig nem újdonságokét, hanem valamennyi, addig a magyar színházban bemutatott olasz operáét: Norma, Straniera, Beatrice di Tenda, Montecchi e Capuletti, Giuramento, Elisir d'amore, Barbiere di Siviglia. A megrendelés tényéből nem csak az következik, hogy az olasz librettók Pesten addig nem álltak rendelkezésre, hanem az egyébként ismert vagy legalábbis sejthető tény is, hogy az első bemutató sorozathoz német színpadok számára készült adaptációkat használtak. Az eredeti szövegek meghozatala legalábbis a szándékot jelzi a házi változatok kontrolljára. Desseffy meghatalmazottja saját kezdeményezésre további olasz szövegkönyveket is megküldött betekintésre: Bravo (Mercadante) Lucia di Lamermoor, Torquato Tasso, Maria Stuarda, Marino Faliero (Donizetti), Muta di Portici (Auber) és La donna del Lago. Kérésre részletesen beszámolt a frissiben bemutatott Bravo sikeréről és áráról, mely egyelőre igen magasnak bizonyult. A régebbi operák partitúráját és zongorakivonatát egyenként kétszáz „huszasért” [Zwanziger] lehetett megszerezni. Az ajánlottak közül a kottatárban megvan a Bravo partitúrája: úgy látszik, meghozatták, de nem mutatták be. A Marino Faliero ott szerepelt Schodelné 1839 tavaszán szállított „dalgátékainak” listáján; nem tudjuk, hogy a partitúrát is ő hozta-e, vagy csak a Ricordi-féle zongorakivonatot. Őrzi a kottatár a Torquato Tasso partitúráját is, de ez bizonyára 1844-ben került a gyűjteménybe: 3. felvonása a főszerep kreálójá, a nagy Ronconi vendégjátékának programján szerepelt. Jegyzőkönyvi bejegyzés tanúsítja, hogy a Lammermoori Lucia partitúráját csak 1846-ban hozatta meg az igazgatóság.

A milánói kapcsolatfelvétel nyilván nem azt jelzi, mintha bárki is azt hitte volna Pesten, ezen az úton megkerülheti, vagy éppen megelőzheti Bécsset. 1836-tól a Hofopert a Scala impresszáriója bérelte, az olasz évadok műsora tehát értelemszerűen a milánói repertoárból került ki. Gemmára Schodelné éppenséggel Bécsben lett figyelmes: 1838 tavaszán játszották ott. Az 1838-as bécsi olasz repertoárból került ki a Marino Faliero is, Schodelné utolsó Donizetti-premierje a szakítás előtt. Talányosabb kérdés, hogyan lett figyelmes a Lucrezia Borgiára. Ezt Bécsben csak 1839. május 9-én mutatták be, Unger Karolina diadalmas közreműködésével. Adva lévén Milano és Bécs együttműködése, nem jelentett lényegi különbséget, hogy Marino Falierót és Lucrezia Borgiát a színlap szerint Pesten a Scala-beli rendezés szerint vitték színre, a Gemma di Vergy viszont a Hofoper mintáját követte. Mi értelme volt hát Milanóból kottát rendelni, ha egyszer onnan is csak a bécsi műsort kérték és kapták? Hogyan lehetett így elkerülni a Bájital, a Belizár, illetve a Giuramento csapdáját? Írtuk, a vígoperát 1837 decembere óta játszották Bécsben németül, a Belisariót csak 1839 szeptemberében mutatják be a Josefstadtban, de az előkészületeket talán már az előző évben megkezdték. Ehhez pedig fordításra és

³¹⁶ Fond 4, 26. csomó.

kottára volt szükség. A bécsi másoló műhelyek tehát Ricorditól megszerezték az eredeti partitúrát, és elkezdték a másolatok gyártását – nem csak Bécs, hanem a birodalom utánjátszó színpadai számára is. Ha a magyar színház megvárja a bécsi műhelyben készülő partitúrát, hátrányba kerül a pesti vetélytárrsal szemben, hiszen a szöveget annak nem kell lefordíttatnia. Így előzhette meg a Városi Színház két esetben is a magyart. A Giuramentót, melybe Schodelné 1838 tavaszán a bécsi olasz stagione előadásán beleszeretett, sikerült előbb kihozni a riválisnál, de csak az ismertetett kalózkodás árán – ezt holmi vidéki vándortársulat megengedhette magának, de a vármegyei táblabírák színháza legfeljebb egyszer. Ezért döntöttek úgy, hogy a Schodelné által Bécsben kiválasztott olasz újdonságok kottáját közvetlenül az olasz operai ellátó központból szerzik meg. Eredménnyel, hiszen a Milanóból meghozatott három Donizetti-darabbal valóban sikerült önállósulni a bemutató-politika terén. Maga az eljárás azonban nem annyira pionír-, mint inkább egyszerű partizán-akció volt; tudunkkal nem ismételték meg. A megyei igazgatás hátralévő idejéből további megrendeléseket nem ismerünk. Tény azonban, hogy az 1839-ben tett fogadalmat megszegve, a színház továbbra is vásárolt „operákat” énekesektől, előre látható kellemetlen következményekkel. 1848. június 15-én jegyezte fel a titkár:

Lortzing Albert május 19-ről megkeresé az igazgatóságot, hogy *Cár és ács* operájáért mely a nemzeti színpadon adatott, fizettetnék 100 pengő forint szerzői díj. Az igazgatóság a szerzői jogokat tiszteletben tartván a kívánt 100 pengő forint tiszteletdíj kifizettetni rendeltetik, amennyiben azonban ezen opera egy intézeti tagtól készpénzen vétetett meg, ki ahhoz, mint a szerző leveléből látható, törvényes úton nem juthatott, megvizsgálandó, mi fizettetett azon intézeti tagnak, hogy fizetéséből levonják.³¹⁷

A *Cár és ács* rendezőjeként a színlap Szerdahelyit tünteti föl; ennek tudatában nem kell soká tanakodnunk, ki lehetett „azon intézeti tag”, ki a kalóz-másolatot a jóhiszemű vezetőségre rászóta. De az igazgatóság még ebből az esetből sem tanult. 1850-ben Reina Jánostól vették meg a Két Foscari „operát”. Emiatt meggyűlt a bajuk a Ricordit képviselő Holdinggal.³¹⁸ (Ricordi 1840-ben állapodott meg a bécsi hatóságokkal a birtokában lévő művek jogvédelméről az egész birodalom területén.) Az 1845 és 1849 közötti évkörből fennmaradt igazgatósági határozat- és intézkedésjegyzékek tanúsítják, e relapsusoktól eltekintve a színház áttért a hivatásos ügynökök alkalmazására. 1845-től évtizedeken át főleg Franz Holding bécsi ügynök közbejöttével szerezte be a bemutatásra kiválasztott operák kottáit.³¹⁹ Egy másik bécsi ügynök, az 1846-ban foglalkoztatott Herczeghy Móric neve később nem fordul elő. A megrendelések idejének és körülményeinek ismerete hozzásegít, hogy rekonstruálni tudjuk a műsorozat tervezésének rendjét és finánciális

³¹⁷ *Kötetes iratok*, 692.

³¹⁸ Uo., 694., 1850. szeptember 16-i bejegyzés.

³¹⁹ A Stadtbibliothek Wien kéziratára őriz Franz Holdinghoz írott leveleket; ennek alapján valószínű, hogy levelezésének maradványai oda kerültek. A Nemzeti Színház igazgatósága által írott levelet a kéziratban nem tartalmaz. Herczeghy Mórichoz írott leveleket nem találtam sem a bécsi városi könyvtárban, sem az Österreichische Nationalbibliothek kéziratárában.

feltételeit. Az igazgatóság előzetes tájékoztató kérdéseiből meglepően nagy arányban lett tényleges megrendelés, és mint korábban, a negyvenes évek második felében is bemutatott minden megrendelt operát. A megrendelést szokásosan egy éven belül követte az első előadás. Különösen rövid idő, mindössze három hónap telt el a Márta megrendelése és a bemutató között. A színház, mely az előző év végén még elhárította magától a darabot, az addigra nyilvánvalóvá vált nagy bécsi sikertől ösztökélve, és a pesti Interimstheater küszöbön álló bemutatójának hírére véve, áprilisban nyakra-főre meghozta. Bizonyára Hollósy Kornélia nagyarányú igénybevétele miatt késett a Puritánok bemutatása a megrendeléshez képest. Cáfolni látszik megrendelés és bemutatás szoros összefüggését Rossini Tell Vilmosának esete. A színház csak 1856-ban adta elő, a bemutató előkészítése azonban már 1848 ősztől megkezdődött a szöveg lefordításával. Kárba vezett igyekezet: egy későbbi adatból kiviláglik, hogy a partitúra nem érkezett meg Pestre.³²⁰

Az import művekért fizetett összegek 1:8 arányú szélsőségek között változtak. Egyrészt attól függően, hogy mennyi zene van a partitúrában – prózai dialógust tartalmazó vígopera lényegesen olcsóbb volt. Másrészt sokat nyomott a latban a darab kora, sikeres volta, a sikeres bemutató helyszíne: Verdi Lombardokjának párizsi változatát (*Jérusalem*) a Nabuccónak több mint kétszereséért ajánlották, de még a nagyon sikeres Ernáninál is 70 forinttal többet kértek érte. Mint legújabb és biztos vígoperai siker, Flotow Mártája kétszeresébe került a Hugenották nyomtatott partitúrájának. Feltételezzük, hogy a kották megvásárlásával a Nemzeti Színház csak a maga számára szerezte meg az operák előadásának jogát. Domenico Lucilla II solitario című operájának „eladási jogáért” 1400 forintot, az egyszerű partitúra-vásárlás 300 forintos költségének majdnem ötszörösét kellett volna fizetni.³²¹ Ebben az időben a Nemzeti Színház már ügyelt rá, hogy csak jogilag támadhatatlan esetekben segítse a vidéki operaszínpadokat kottaanyagok kölcsönzésével, vagy a partitúra lemásolásának engedélyezésével.³²² Az ügynökökkel folytatott levelezésből megismerhetjük az operák forgalmazásának módozatait a 19. század közepén. A színházi ügynökök, mint a kiadók bizományosai, egyrészt saját kezdeményezésre is ajánlottak műveket. Másrészt a színház utasítására kiderítették, hogy valamely kívánt darab hol és mennyiért kapható, s kívánságra meghozatták vagy lemásoltatták a partitúrát, ha kellett, a szövegeket is. Erre utal az igazgatóság kérdése, hogy a megrendeléstől számítva „mikorra lesz kész” a Lammermoori Lucia, „s a pénz érte hova küldendő”. A színház tartósan zsoldjukba fogadta és átalányban fizette bizományosait, de ezek nem képviselték

³²⁰ 1854. augusztus 30-i igazgatósági ülés jegyzőkönyve, *uo.*, 696.

³²¹ 1853. november 5-i igazgatósági ülés jegyzőkönyve, *uo.*, 695. Az igazgatóság a 300 forintos ajánlatot fogadta el. Nádaskay Lajos 60-ért lefordította a szöveggel, és kiírták a szövegeket. Ám ahogy megkezdtek az opera betanulását, a megküldött partitúra hibásnak bizonyult. A komitét elégedetlenségét fejezte ki amiatt, hogy a partitúra hiányosságai csak azután derültek ki „miután a hangjegyek már kiíratva s a partitúráért a díj is utalványoztatott.” A díj kifizetését felfüggesztették, „mig a javított partitúra meg nem érkezik, a költség az »illetőkre« hárul.” 1854. május 13., *uo.*, 696. Domenico Lucilla A remete című operáját a Nemzeti Színház nem mutatta be.

³²² Igazgatótanács 1854. május 13-i ülésének jegyzőkönyve, *uo.*, 696. Lejátszott operák szövegeinek idegenkezű bejegyzéseiből is következtethetünk a kölcsönzési gyakorlatra: kórusszövegek névbejegyzései szerint 1848-ban Havi Mihály társulata használta az Ismeretlen nő előadási anyagát.

teljes meghatalmazotti jogkörrel, vagyis nem vállalhattak a színház nevében kötelezettséget. Erre figyelmeztették Herczeghyt 1846 októberében. A Nemzeti Színház láthatóan elvárta, hogy ügynöke a pesti színházak közül kizárólagosan őt képviselje Bécsben; Holdingot 1847-ben kérdőre vonták, nem dolgozik-e az épülő német interimszínháznak. A beszerzéseket és a másoltatást utólag számolták el, s ez feltételezte, hogy az ügynök bizalommal hitelez. Volt eset, hogy a Nemzeti Színház pénzügyi zavarainak híre megint gatta a bécsi ügynököknek a színház fizetőképességébe vetett bizalmát – nem alaptalanul.³²³

„...babérát a rút kajánság férge hiába igyekszik rágni”³²⁴

Operaháború

Hogy mind ez a régi kényelemhez szokottaknak, s azoknak, kik magukat hátra tételve vélték, nem volt ínyökre, hogy súrlódásokat s több más számtalan kellemetlenséget, koholt híreket, rágalmakat, irigységet, s a művésznének végre innen a legalább való módon elidegenítése eszközeit szülé, igen természetesnek találjuk – ha megfontoljuk, mily nehéz nálunk a régi rosszat új jóval felcserélni. Perlekedések következtek, némely színészek dúltak s forrongtak, S—né asszonyt pártoló igazgatójokkal dacoltak, emezt nyilvános hírlapokban kikelvén ellene meghazudtolták, amannak férjével öszve kocódásra alkalmat kerestek, a publicumot minden módon a művészné ellen felingerelni részint maguk, részint mások által törekedtek; – sőt hogy e céljokat biztosabban ériék, az opera ellen nyilvánosan felszólaltak, annak színpadunkra káros voltát mesélgeték; – (Szegények! mily rövid látásúak! – Igen ám, káros lesz, ha azokat, kik díszére válnak operátoknak, elűzitek, s ha rossz, naturalista énekeseitekkel rossz operákat adtok, melyekre azután a miveltebb osztályúak megjelenni hazafiságból is restellnek. – De erről majd más alkalommal bővebben.) A rosszul értesített hírlapok, melyek a művésznét eleintén (Bajza színházi igazgatósága alatt) éig emelték, később, hol csak lehet, minden csekélység végett gúnyolni kezdék, tudatlan opera-bírálok S—né ellen irkáltak, és azon énekeseket dicsérgeték, kikre az előtt kigyót-békát kívántak, kiket az előtt kiállhatlanoknak mondogattak.³²⁵

Így foglalta össze 1839. január 3-én a Honművész a színházon belüli és kívüli reakciókat Schodelné egy éves működésére. Túlzónak tetsző szavak – a részletek ismerete azonban igazolja őket. 1837 őszén a magyar sajtó még párt- és véleménykülönbség nélkül osztotta a reményt, hogy a „dalszínészeti világ egyik rendkívüli tüneményét” a magyar színháznak sikerül magához kötnie.³²⁶ Ámde attól a naptól, hogy a társulat és a társulathoz Bajzán, Mátrayn, a dráma- illetve az opera-párt által szőtt szálakon szorososan kapcsolódó nyil-

³²³ 1854. július 31-i igazgatósági ülés jegyzőkönyve, uo., 696.

³²⁴ Vö. a 326. jegyzetet.

³²⁵ *Honművész*, 7 (1839), 10-16.

³²⁶ Uo., 6 (1838), 23.

vánosság 1838 januárjában felfogta – örvendve vagy elképedve –: Schodelné, Schodel, Erkel, nagyobb zenekar és kórus, később új énekesek szerződtetése és ezzel a nagyopera megalapítása egyik napról a másikra *fait accompli*vá vált „a rút kajánság férge” nyomban rágni kezdte a primadonna babérát. Ha más nem, a Honművész érzékeny muzsikus-füle már a magyar színház első valódi operai estjén hallani vélte rágóizmának zizegését – az Ismeretlen nő 1838. január 25-i előadása volt ez, melyen Erkel Ferenc első ízben állt a karmesteri emelvényen.³²⁷ Mi több, az Ős Kaján mezében már a próbák idején felléptek a „rendezők”, név szerint Szerdahelyi, aki az ellenségeskedés okát sem rejtette véka alá. Amilyen könnyedén nyelte le Schodelné (ráadásként Schodel) a 200 forintos ruhapénzzel kiegészített 6000 forintos gázsit tíz hónapi vendégszereplésért, oly súlyosan megfeküdt a társulat többi tagjának gyomrát „a magyar színészetben eddig példátlan fizetés”.³²⁸ Hogy is ne: avagy nem volt-e túrheterlen, hogy „neki magának nagyobb hónap-díja van, mint Lendvayné, Laborfalvi Róza, Megyeri, Szentpétery, Fánecsy, Lendvay, Egressy Gábornak együtt, kik jelenleg a magyar színészetnek legméltóbb képviselői?” – kérdezte Bajza felháborodottan.³²⁹

Bajza nem túlzott. Schodelné havi 600 forintjával szemben Laborfalvi Róza 1839-ben 180 váltóforintért (kb. 72 pengő forintért) szerződött. Ha jól látjuk, az énekesnő fizetése a következő tíz év alatt nem emelkedett, a vezető színésznőké igen; mégis megmaradt az aránytalanság. Lendvayné és Laborfalvi 1848-ban is csak havi 133 pengő forint jövedelmet húzott, miközben Schodelné 600, Hollósy Kornélia 400 forint fizetést élvezett. Schodelné pártja széttárta karját a tiltakozásra: „a operaszemélyzet mindenütt a világon jobban fizettetik a drámáinál”.³³⁰ Mindenütt a világon talán igen, de nem a Pesti Magyar Színházban. Az első generációs dalszínészeket ugyanolyan alacsony bérért szerződttették, mint a színészeket. A választmány jegyzőkönyvei és fennmaradt szerződések szerint Éder Lujza 40, Joób és Erkel 50-50 pengő forintnyi havidíjban részesült az első évben. Alig díjazták valamivel jobban a régi gárda sokoldalúan használható, tekintélyes tagjait: Szerdahelyit 1837-ben 160 váltóforinttal (64 pengő forint) és egy jutalomjátékkal szerződttették, rendezői munkájáért 10 forint különdíjban részesítették. Szilágyi Pál 1839-ben 64 forintot, Udvarhelyi Miklós 56 forintot és két fél jutalomjátékot kapott, Egressy Béni-nek 40 forinttal kellett megelégednie. Valamivel jobban megbecsülték az 1838 nyarán felvett professzionista énekeseket: Kontit és Felbért 80-80 pengő forint havi gázsival szerződttették, és a szokásos jutalomjáték ígéretével. (Összehasonlításképpen: Erkel Ferencnek első szerződésekor csak 1000 forint évi fizetést sikerült kialkudnia a kért havi 120 forinttal szemben. Glötzer kartanító havi 50 forintért ajánlkozott.) Hivatkozás történt azután a primadonna bizonytalan jövőjére is – az érvt 1844-ben maga is felragadta. Az énekes bármikor elveszítheti hangját, ki tehet szemrehányást Schodelnének, hogy

³²⁷ Uo., 6 (1838), 69.

³²⁸ *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 43.

³²⁹ Bajza, *Szózat*, 24.

³³⁰ Dunaközy Hiadór: „Végszó az Opera-drámai perben és még valami”, *Hírnök*, 1840. október 5. Közli Szalai, 478–83.

addig is igyekeznek „talentumából a lehető legnagyobb hasznot húzni”³³¹ Kétségtelen, hogy idősödő színésznők tovább maradhattak színpadon, mint idősödő énekesnők – de nem csak Déryné zuhant mélységes nyomorba a pálya alkonyán, hanem generációjának drámai nagysága, Kántorné is. És persze Felber Mária nyugalmas öregkorának biztosításához elegendőnek kellett lennie a havi nyolcvan forintnak. Schodelné „enormis” fizetési követelését nemcsak a magyar operatörténetre rózsaszín szemüvegen át tekintő zenetörténészek hajlamosak méltányosnak elkönyvelni; a legkomolyabb színháztörténeti irodalomban is gyökeret vert a hiedelem, hogy a primadonna a Nemzeti Színháztól csak „olyan gázsit” vett fel, „amelyet Európa bármely nagy operaszínpadán megkapott volna”.³³² Külföldi életútjának ismertetése meg fogja válaszolni a kérdést, melyet e tétel implicál, tudniillik, hogy Rozália valóban tetszése szerint felléphetett-e Európa „bármely nagy operaszínpadán”. Ehhez képest másodlagos a kérdés, vajon mennyiért. A magas külföldi gázsik legendáját a sugalmazott 1838-as életrajz alapozta meg, melynek célja egyértelműen a pecuniáris propaganda volt. Élesebb szemű kortársait kevésbé sikerült meggyőznie, mint az utókort. Alkalmazási feltételeinek ismertté válásakor a bécsi színházi lap pesti tudósítója elakadt lélegzettel kommentálta a szerződési összeget, és javaslatlaltal élt: németajkú énekesek siessenek a magyar nyelv alapjait elsajátítani, hogy nekik is sült galamb repüljön szájukba.³³³ Megjegyzendő, hogy a következő évtizedekben német anyanyelvű énekesek tucatjai fogadják meg a Theaterzeitung szarkasztikus tanácsát, és szerződnek a magyar Nemzeti Színházhoz, hol szerepeiket magyarul éneklék – ahogy éppen tudják. Nem okozhat meglepetést, hogy a pesti német színházhoz közeli körök, melyek 1837. júniusi városi színházbéli fellépésekor még magasztalták Schodelné, ilyen fanyar hangra váltottak. Tudták, a táblabírák nagyúri gesztusai rontják a német színház esélyeit a két intézet várható versenyében. A kellemetlen tónusú levelező mindenestre rátapintott az igazságra, ugyanarra, amit a Századunk egy későbbi vitában szemére lobbantott az Athenaeum Világfiának (azaz Brassai Sámuelnek). Lehet, hogy Schodelné Európában harmadrangú énekesnő, de az egyetlen magyar énekesnő, aki e nevet megérdemli.³³⁴ Ha a magyar színház tagjai között akarja látni az egyetlen magyar énekesnőt, fizesse meg. Ezzel kapcsolatban felmerülhet a kérdés, vajon a német nevelőszülők mellett Kolozsvárról felnőtt Klein Rozália egyáltalán anyanyelvként sajátította-e el a magyart, és ha igen, németajkú férje mellett, pozsonyi ifjúság és sokéves német színpadi karrier után milyen állapotban őrizte meg? 1840-ben Pozsonyból Pestre küldött levelének tanúsága szerint magyarul folyamatosan írt, bár időnként áttért a németre, hogy mondandóját világosabban és koncibabban adhassa elő.³³⁵ Orosz Józsefnek is német levélben köszönte meg kiállítását érdekében. Déryné tanúsága szerint társalgás közben is német nyelvet használt. Könnyen lehet azonban, hogy a pesti hónapok-évek intenzív színházi munkálkodása során sokat

³³¹ Széplaki Vilmos: „Szózat a pesti magyar színház ügyében (folytatás)”, *Századunk*, 2 (1839), 741–44. itt: 741.

³³² Kerényi, *Magyar színháztörténet*, 267.

³³³ *Allgemeine Theaterzeitung*, 31 (1838), 90.

³³⁴ „Világfinak”, *Századunk*, 2 (1839), 168.

³³⁵ Schodelné ismeretlen címzetthez, „Tisztelt Kegyed” megszólítással, 1840. január 2. *Fond 4.*, 178.

visszanyert magyar nyelvi kifejezőképességéből. Magyarjának anyanyelviségét a sajtó még a legádázabb operaháború idején sem vitatta.

Attól a pillanattól fogva, hogy a szerződést megkötötték, a primadonna hatalmas gázsija heves felháborodást váltott ki a színházban. Bajza nyomban le akart mondani, de az árvíz és Schodelné külföldi útja késleltette a nyílt krízis kialakulását.³³⁶ Távollétét kihasználva ismeretlen kezek hálává fonták az intrika szálait, és mikor visszatért, azonnal ki is vetették zsákmányukra. Hogy a hosszú, két és félhavi távollét után nyomban az első fellépésen, a Beatrice di Tenda május 28-i második bemutatóján „pártoskodó” pisszegés fogadta, hitelesíti azon vádak, amit hívei ekkor és később nyilvánosságra hoztak: az ellenséges akciókat előre eltervezték.³³⁷ Ám a pisszegés csupán nyitányként szolgált a szervezett hajszához, amit a színházon belül az Egressy-párt irányított, a sajtó nyílt terén pedig az Athenaeum, emelt irodalmi stílusban, de az eszközökben nem válogatva. A Schodelék elleni gerilla-akciók némelyikét már ismertettük, ezekre itt csak emlékeztetünk. Mint a Figaro házassága grófnője a Cherubino keltette zajt az öltözőszobában, május 28-án Schedel sem hallotta a nézőtérén a Schodelné megsejyénítő pisszegést. Látni vélte és dodonai modorban meg is írta viszont, hogy a május 30-i Norma-előadáson a címszereplő közelebről meg nem nevezett módon „üldözőbe vette” Adalgisát, azaz Felbér Marit. Erre fel a Rajzolatok az Athenaeum által „üldözött” Schodelné vette védelmébe, pasquillusnak minősítve az első híradást, mely tárgyát nem művészi, hanem állítólagos erkölcsi vétség miatt állítja pellengérré.³³⁸ Ami a tényeket illeti: hiteles lehet az előadást rendező Szilágyi Pál elbeszélése. Schodelné érthető módon irritálta az ellene irányuló pártoskodás Felbér mellett, annak első fellépésén a Beatrice di Tenda Agnese szerepében.³³⁹ Két nappal később gondoskodni kívánt róla, hogy a leendő másodénekesnő megismerje és tiszteletben tartsa a *pecking order*. Azon is elgondolkozhatunk, vajon Felbér nem a Schodelék ellen szerveződő ellenpártnak köszönhette-e feltűnő sikerét már az első fellépésen? Legalábbis kérdéses továbbá, hogy a Norma-előadás menetét vésszen veszélyeztető kihagyásokkal és ugrásokkal, melyekről Szilágyi hírt ad, Schodelné szándékosan üldözte volna Felbért.³⁴⁰ Mindenesetre kijár neki az ártatlanság vélelme: a légkörben vibráló feszültség szándékosság nélkül is előidézhetett tévesztéseket. Énekesek, akik a szólamot „bepaukolták” előadás közben általában nincsenek abban a helyzetben, hogy a szólamban tudatosan előre vagy hátra ugorjanak. Nem tudhatjuk azt sem, vajon a gyakorlott primadonna hibázott-e egyáltalán, vagy a kezdő másodénekesnő, ki először énekelte szerepét, és akinek tempóbeli bizonytalanságát később is kifogásolta a kritika. Az viszont nem is kérdés, hogy az Athenaeum, erkölcsi emelkedettségéhez teljességgel méltatlan módon, a nyilvánosság elé nem tartozó apró színházi incidenst vert nagydobra minden konkrétumot mellőző inszINUÁCIÓJÁVAL. A Felbér-kártyát a viharos

³³⁶ Rédey, 138.

³³⁷ *Honművész*, 6 (1838), 341.

³³⁸ *Athenaeum*, 2 (1838), 1. félév, 735.; *Rajzolatok*, (4), 375.; *Athenaeum*, 2 (1838), 1. félév, 799. Lásd

³³⁹ Szilágyi, 138. A részlet jellemzi Szilágyi visszaemlékezéseinek nagyvonalúságát: 1838-ban a Magyar Színházban még se hárfá, se hárfás nem volt.

³⁴⁰ Uo.

első nyáron az ellenfelek párszor még megkísérelték kijátszani: Schodelné fél Felbér versenyétől – írták;³⁴¹ Schodelné osztatévi megjelenik páholyában A bűvös vadász premierjén, hogy elvonja a figyelmet a főszereplő Felbérrel – de ellenkező hatást ér el, a közönség különleges ünneplésben részesíti Agathát.³⁴² Így volt-e, nem: mindenesetre Felbér szerződötése elé a primadonna nem gördített akadályt. Mint egykori seconda donna, ő tudta legjobban, legalább közepesen használható másodénekesnő nélkül nem lehet belevágni a nagyoperai kísérletbe.

Felbér bemutatkozását követően a nagy terveket szövögető Schodel-pár és ellenfelei között naponta robbantak ki összetűzések. Láttuk már: Udvarhelyi, Schodelné, Szentkirályi, illetve Erkel aktív részvételével botrány tört ki a Straniera főpróbáján. Ezután a szembenálló felek állóháborúra rendezkedtek be. Hadmozdulatnak tekintendő, hogy Schodelné feltétel nélküli támogatója, a Honművész a június 7-i és 10-i számban közölte a primadonna „autorizált” életrajzát: ezzel külföldi (értsd: németországi) hírnevét és a nagy színházaknál élvezett jövedelemét húzta alá, pesti tárgyalási pozícióját javítandó. Erkölcsei támogatásra annál inkább szüksége volt, mert híre járt, hogy Frankfurtban májusban állandó szerződésről tárgyalt. Ám mivel szokásához híven botrányt kavart, magas gázsikövetelését *ott* nem teljesítették.³⁴³ A Vesztaszúz bukása nyomán az ellenfelek felfedezték: Schodelné nem sebezhetetlen. Július 4-i Camilláját (Zampa) az Athenaeum hitelrontás számba menő bírálattal illette. Úgy találta, a szokottnál „kevesebb stúdiumot” fordított arra a szerepre, amit Bécsben harmincszor énekelt.³⁴⁴ A megtámadott „közbejött okokra”, illetve rekedtségre való hivatkozással lemondta két kitűzött fellépését. Hogy neve szeptemberig többé meg sem jelent a cédulán, az a július 9-én kezdődött botrány-sorozatból következett, melynek kivételesen nem ő, hanem férje volt oka, egyben szenvedő alanya. Este a Kean előadása közben Schodel állítólag becsmérőleg nyilatkozott Egressy Gáborról. Erről értesülvén a színész, úgy is, mint az operaellenes párt vezére, másnap reggel az igazgatót, „éppen midőn Schodel urral együtt, daljáték próbára ment, több színész jelenlétében a színház hátulsó bal ajtója előtt, heves beszéddel támadta meg, hogy neki nyomban adjon elégtételt, különben maga szerzend magának azt”. A színészi hitelében sértett Egressy mérge a primadonna ellen fordult; a Schodel elleni kifakadást „Schodelné asszony játéka gunyolásával” folytatta. Ezután felöltötte az „üldözött művész” jelmezét.³⁴⁵ Felmondott, majd mégis maradt és fizetésemelést kért, közben pedig irányította a színészek hadmozdulatait.³⁴⁶ Három nappal később a dráma-párt új célpontot keresett: megjelentették a kardalnokok már tárgyalt nyílt levelét az Athenaeumban, mely kétségbe vonta Schodel rendezői érdemeit a Vesztaszúz kiállításában. Schodelék előzetesen értesülhettek a levélről, és – ha hihetünk a híveknek – egyéb, készülöben lévő

³⁴¹ *Jelenkor*, 1838. július 21. (Montechi és Capuletti párt, július 18.)

³⁴² Uo., 1838. augusztus 1. (A bűvös vadász, július 28.)

³⁴³ *Der Spiegel*, 1838. május 19.

³⁴⁴ *Athenaeum*, 2 (1838), 2. félév, 70.

³⁴⁵ Az 1838-as forró nyáron a színészek satirikus színlapokon ábrázolták az operaháború frontjait. Vö. „Párt had a Magyar Színházban”. Fáy András hagyatékából, Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Fol. Hung. 1963., 183r–v.

³⁴⁶ *Rajzolatok*, 4 (1838), 2. félév, 92.

ellenséges akciókról. Állítólag „elhatározottat tehát legelőször is: hogy Schodelné kifütyölik, milyest föllép”. A primadonna kitért a botrány elől; Szentkirályival megüzente a választmány július 13-i ülésére, hogy végleg el kívánja hagyni a színházat. Kérését tízhónapos szerződésére való hivatkozással elutasították. Ő mégis távozott, előbb ismeretlen helyre – talán Bécsbe? – majd Kolozsvárra.³⁴⁷ Férje rendezői hitelének védelmét Szentkirályira és a színházi választmányra bízta, mely tagadhatatlanul autoriter módszerekhez folyamodott. Az ellenpárt sem nyugodott; a Schodelné-ellenes hangulatkeltés augusztusban folytatódott, ősszel pedig a lövészárkok mindkét oldalán nehéz ütegeket állítottak fel a visszatérését köszöntő üdvölvésekhez.³⁴⁸ Szeptember 27-i fellépésének hetében egymást érték a zenés rokonszenv nyilvánítások az utcán (feltűnik, hogy a zenekar és kardalnokok születésnap tiszteletét nem Erkel vezette). A szerenád után Schodelné ablakait állítólag kövel beverették. A sajtó híradásai az Ismeretlen nő szeptember 27-i előadásáról egy Jókai-regény fényes és feszültséggel teli jeleneteit vetítik képzeletünk vásznára: a hívek ujjonganak és ajándékokkal halmozzák el kegyeltjüket,³⁴⁹ válaszul az ellenfél bérencei az előadás végén hagymakoszorút hajítanak a színpadra.³⁵⁰ A Honművész nem akar tudni az incidensről, a Jelenkor szerint Schodelné „csak megvetéssel felelt a művészetet bepiszkolni akarónak”.³⁵¹ Ám a Honművész következő híradása arra enged következtetni, hogy mégsem maradt a pusztá néma megvetésnél. A Beatrice di Tenda október 2-i előadásán „derék művésznénk első jelenetekor az őt oly kegyesen fogadott közönséghez igen szívreható s a nemzetet leghízelgőbb kifejezésekkel tiszteelő rövid beszédet mondott, melyet e mívelt keblű jeles művésznétől, mintegy intézetünknek engesztelt geniusától, hallhatni éppen oly érzékenyítő, mint óhajtott jelenet volt”.³⁵² De hát miért is volt ajánlatos beszédben dicsőítenie a nemzetet? Mert öt nappal korábban a hagymakoszorú incidensnél elragadtatta magát. Évekkel később tudjuk meg az Athenaeumtól, hogyan reagált: „[...] felvéve ezt s döbbenve ismeré meg a gonosz illatú növényt. »Ezt én nem érdemeltem, így szóla elfojtott haraggal, ide teszem a haza oltárára« s a ságófedélre tevé”. Az „egy részről elkényeztetett, másíkról szüntelenül bosszantott, ingerlett művésznő” parázsríposztját – akár a két évvel későbbi kígyó-ügyet – a nemzet fogadatlan, illetve Schodelné (olykor bizonyára fogadott) prókatorai évekig napirenden tartották, szemforgatást nem mellőzve.³⁵³

Az 1838. szeptember végi botrányok után az Athenaeum egyik-másik kritikájával mintha tétován békejobbot kívánt volna nyújtani.³⁵⁴ Ám a treuga deit az ismeretlen tettes által felbujtott – „mágnásellenes éllel” vagy anélkül mindenre kapható – színházi cső-

³⁴⁷ *Honművész*, 6 (1838), 544.

³⁴⁸ *Századunk*, 1 (1838, október 1.), 638. Bajza kikérte magának Munkácsy „rágalmait”: Bajza József: „Munkácsy 26 hazugsága”, *Athenaeum*, 2 (1838), 2. félév, 517–20., 533–6. Közli Szalai, 355–61., itt 359.

³⁴⁹ *Honművész*, 6 (1838), 622.

³⁵⁰ Munkácsy [János]: „Harc és háború”, *Rajzolatok*, 5 (1839), 1. félév, 62–64. Közli Szalai, 373.

³⁵¹ *Jelenkor*, 1838. október 3.

³⁵² *Honművész*, 6 (1838), 629.

³⁵³ „Magyar játékszíni krónika”, *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 43.

³⁵⁴ *Athenaeum*, 2 (1838), 2. félév, 488. (Montecchi és Capuletti párt, október 5.); *uo.*, 2. félév, 672. (Bájjital, november 12.)

cselék nézőtéri támadása után már nem lehetett helyreállítani.³⁵⁵ Orosz József pozsonyi lapjai, a Hírnök és az újonnan indult Századunk, illetve személy szerint Munkácsy János (ő a Rajzolatokban is megszólalt) művelődéspolitikai, pénzügyi, illetve személyes síkra vitték az opera körüli véleménykülönbségeket. A tulajdonképpeni operaháború Munkácsynak a Századunk 1838. október 1-i számában megjelent vitairatával vette kezdetét. Egyrészt itt fogalmazta meg első ízben általánosítva, „a dramaturgia az operával pesti színházunknál forrongásba jött”, másrészt tematizálta a színház első évének anyagi ügyeit, amennyiben Bajza hitelének rontására állítólagos túlköltekezésről írt.³⁵⁶ Nem lehet kizárni, hogy Munkácsy és Orosz fellépése opera-ügyben összefüggött antiliberális politikai álláspontjukkal, de az opera színházi és esztétikai értékelése szempontjából ezt mellékesnek mondhatjuk, annak a ténynek fényénél is, hogy az operapárti pest megyei választmány exponált személyiségei, mint Nyáry Pál, egyértelműen a politika ellenzéki oldalán álltak. Ez kizárja, hogy Munkácsy és Orosz a színházi választmány szócsöveként szólalt volna meg. Nem tűnik valószínűnek az sem, hogy a pozsonyi lapok operatügyi irányát Schodelék sugalmazták volna, annál is kevésbé, mivel a Hírnök Dunaparti álnévű kritikusa nemsokára kellemetlen tárgyilagossággal számol be a magyar énekesek pozsonyi fellépéseiről. Ezzel pedig kifejezetten rontja a magyar színház esélyeit az országos támogatás megszerzésére, ami a részvényes társaságnak sem lehetett közömbös (lásd lentebb).³⁵⁷ (Sokkal inkább feltételezhető a sugalmazottság a Dunaparti kritikáját visszautasító filippikából, amit a Schodel-párt két pesti lapban is közöltetett.)³⁵⁸ 1840. december 22-én a primadonna német nyelvű levélben köszönte meg a Századunk december 17-i kiállítását, melyben Stuller Ferenc december 12-i ellenséges beszámolójával szemben a szerkesztő saját verzióját adta elő a Lucrezia Borgia-botrány előzményeiről és lefolyásáról. A levél tónusa nem vall bizalmas viszonyra, bár utolsó előtti mondata megengedi, hogy korábbi személyes ismeretségre következtessünk.³⁵⁹

Kisebb-nagyobb terjedelemben az operaháború folyamán megjelent valamennyi írás traktálta Schodelné személyét, operaszervezői ténykedését, művészetét. Olyan írás azonban, mely kifejezetten vagy kizárólag vele foglalkozott volna, csak néhány jelent meg, azok is a *harc és háború* első hónapjaiban. Közülük a legterjedelmesebbeket a Ludas Matyi-affér váltotta ki. Ez annál is kínosabb lehetett az érintett számára, mivel nem a sajtó papírhadszínterén, hanem a színházban zajlott. Hogyan kezdődött az ügy? Schodelné színpadi mozgásainak voltak bizonyos leküzdhetetlen idioszinkráziái – a legfeltűnőbb, hogy a zene ritmusát követő kényszermozgásokkal kísérte énekét. Egyeseket az első perctől fogva zavartak e mozgások. Nyilvánosan ellentmondott nekik Schedel Ferenc, s a primadonna és az Athenaeum szerelmének hajnalán „holisztikusan” értelmezte őket, mondván:

³⁵⁵ Pukánszky, *Nemzeti Színház I*, 49-50.

³⁵⁶ *Századunk*, 1 (1838), 634. Az operaháború ismertetését lásd: Kerényi, *Operaháború*, szemelvényeket idéz az operaháború sajtójából Szalai, 349–496.

³⁵⁷ *Hírnök*, 1840. január 16.

³⁵⁸ „Magyar játékszín. Dunapartiról”, *Honművész*, 10 (1840), 71.; *Hasznos Mulatságok*, 1840. január 29.

³⁵⁹ Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, FM1 1300, mikrofilm a Festetics levéltár anyagából.

[...] sokan tevék azon észrevételt, hogy testének minden perccskéje énekel; igaz, de ne feledjük, hogy e mellett énekének mindenik íze játszik is.³⁶⁰

Fél évvel később, a közlő operavihar égzengésének egyik első morajaként az Athenaeum „25” jelzésű kritikusa (a szerkesztőség későbbi állítása szerint nem Schedel), a testmozgásokat „manier”-nak bélyegezte, és óvta Felbér Máriát, hogy azokat utánozza.³⁶¹ Amit a sajtó egyszer nyilvánosan szóvá tett, azt a színpadon sem kellett tabunak tekinteni. Szerdahelyi nem is tekintette annak. 1838. december 27-én bemutatták, 30-án megismételték Balog István Ludas Matyi paródiáját, a színházi ezermester zenéjével és címszereplésével. Az ellenállhatatlan komikus színész a paródia élet Schodelné ellen irányította:

[...] koronája az estnek azonban minden esetre Szerdahelyi (Ludas Matyi) volt, különösen pedig mint orvos a 2dik felvonásban; az ott éneklött egyveleg Romeo s Julia dalműből kölcsönzött oly meglepő hűséggel parodiázó részét harsogó kacaj s tetszés közt ismételnie kelle, s méltán, mert eredeti példányát félre nem ismérhető hűséggel utánzá karjai kifeszítésében, teste csóválásában s minden egyéb helytelen mozdulatiban.³⁶²

Válaszul a primadonna azonnali mozgósítást rendelt el. A Honművész 1839. január 3-i száma vezércikkben kérte ki magának „a parodiázást budapesti magyar színpadunkon”. Megvádolta Szerdahelyit: bosszút akar állni, mert elvették tőle, és a Schodelné által meghívott Kontinak adták a komoly bariton szerepeket. Az inszinuációt Szerdahelyi, a parodizálás elleni kirohanást az Athenaeum nem hagyhatta válasz nélkül. Már csak azért sem, mert a Honművész, mi tagadás, cenzúrával és rendőrséggel fenyegetőzött, belekeverte az érvelésbe az ellenfelek politikai pártállását („szabadelműség gyümölcse”), és kilátásba helyezte: ha a parodizálás (t. i. a Schodelné elleni támadás) folytatódik, megvonja támogatását az intézettől, sőt másokat is erre fog buzdítani.³⁶³ Schodelnét annál inkább bosszanthatta Szerdahelyi stiklije, mivel épp a közelmúltban segítette őt hozzá az első új, alkatahoz illő operai szerephez, a Bájital Dulcamarájához, melyet frenetikus sikerrel alakított – karácsony másnapján is, a paródia bemutatója előtti este!³⁶⁴ Ám a sértett hölgy megtanult színlelni; a közönség előtt őrizte a kollegialitás látszatát. Két héttel az affront után újra fellépett Adina jelmezében, és a 2. felvonás esküvői lakomáján békepoharat ürített Dulcamarával.³⁶⁵ Nem tért azonban vissza a béke színpalak mögé. A válaszmány rövid úton levétette a műsorról a paródiát. A Honművész nyilvánosan tagadta a híreszteléseket, miszerint Schodelné ennél többet követelt volna: Szerdahelyi

³⁶⁰ *Athenaeum*, 2 (1838), 1. félév, 63. (Montecchi és Capuletti párt, 1837. december 30.)

³⁶¹ *Uo.*, 2. félév, 135. (Montecchi és Capuletti párt, július 18.)

³⁶² *Jelenkor*, 1838. december 29.

³⁶³ *Honművész*, 7 (1839), 10–16. Mátray szerencsétlen cikkét 1839. január 19-i számában tollhegyre tűzte a Hasznos Mulatságok is.

³⁶⁴ *Der Spiegel*, 1838. november 10.

³⁶⁵ *Jelenkor*, 1839. január 12.; *Rajzolatok*, 5 (1839), 1. félév, 24. (Bájital, január 9.)

fejét. Dementi, mely éppenséggel az ellenkezőjére enged következtetni.³⁶⁶ Szerdahelyi két lapban is visszautasította a parodizálás vádját, persze olyan kétértelmű érvekkel, amelyek ha lehet, még a parodizálásnál is erősebben sértették Schodelné művészi önértését. A kigúnyolt mozgás nem kizárólagosan Schodelné sajátja – írta -, Schröder-Devrienttől és Clara Heinefettertől tanulta el. Egyszersmind – Ludas Matykó minőségében – nem kevesebbel, mint a magyar színészek szecessziójával fenyegette meg a választmányt, ha nem hagynak fel szándékukkal: „a pesti magyar színháztól minden magyar színészt elmarni, s az intézetet végképen felforgatni”.³⁶⁷ Az urak és a primadonna takarodót fújtak. Szerdahelyi maradt, és Schodelné egyáltalán nem tagadta meg vele az együttműködést, sőt, keresni látszott jóindulatát. Ennek jeleként az operai repertoár bővítése során fenn tartották az egyensúlyt komoly és a vígopera között – legalábbis ami a premiereket illeti. Sajnos, a „Szerdahelyi-repertoár” három újdonsága közül kettő megbukott (Csel, Don Juan); nem maradt tartósan műsoron a harmadik sem (Saardami polgármester). 1840 tavaszán „Matyi úrnak” még abban az elégtételben is része lehetett, hogy kétévi szünet újra komoly, nagyformátumú bariton hőst állíthatott színpadra: Israelét Konti Marino Falierója mellett. Szerdahelyinek azonban vagy sértődöttsége volt túlságosan nagy, vagy szatírai vénája buzgott ellenállhatatlanul – 1840. november 16-án a búcsúzó félben lévő választmány előtt Schodelné ismét botrány-okozással vádolta.³⁶⁸ Talán a Ludas Matyi felújítása adott módot Szerdahelyinek újabb stikli elkövetésére. Az ügy kivizsgálására valószínűleg már nem került sor; elmosta emlékét a december 5-i újabb, minden korábinál nagyobb nyíltszíni botrány és Schodelné távozása.

Vármegyei opera és vármegyei politika összefonódása legsúlyosabb következményként a kritikai szabadságot fenyegette. Mátray paródia-cikkére adott válaszában az Athenaeum áttételesen célzott is rá, miért hagyott fel Schodelné produkcióinak bírálatával: [...] hol még a legszelídebb gáncs is tiltva van, ott a magasztalás nem önkénytes, hanem parancsolt, s ki lenne eléggé szolgálai, kénytelen dicséreteket vagy általában parancsolt bírálatokat írni?³⁶⁹ Mielőtt 1839. április 28-án bejelentették, hogy a szerkesztőség elleni sajtóper miatt felfüggesztik a színibírálatok rovatát, a belső kritikusok beszámolóit valóban csak futólag emlékeztek meg a primadonnáról.³⁷⁰ Önmagára mért absztinenciáját az Athenaeum csak egy ízben szegte meg; 1839 tavaszán sem Schodelnéről nyilatkozott, hanem a Honművész Schodelnéval szemben kritikainak alig nevezhető attitűdjét igyekezett neveltség tárgyává tenni – nem sikertelenül. Joggal konstataulta, hogy a divatlap beszámolóinak mondandója egyetlen sztereotip mondat ismételtetésévé fajult: „Schodelné asszony ma ismét remekelt”. Az antoniusi ironia éle („Schodelné jeles művésznő”) a Honművészen

³⁶⁶ „Még néhány szó a parodiázásról budapesti magyar színpadunkon”, *Honművész*, 7 (1839. január 20.), 42. A Ludas Matyi betiltására irányuló rendelkezést a Színészeti Választmány jegyzőkönyvei nem tartalmazzák. 1840. október 10-én a paródiát felújították.

³⁶⁷ Szerdahelyi József: „Válasz a Honművész szerkesztőjének”, *Társalkodó*, 3 (1839. január 16.), 16.; a nyilatkozatot kiegészítésekkel közölte továbbá *Athenaeum* 3 (1839. január 20.), 1. félév, 95.

³⁶⁸ Színészeti Választmány, 1840. november 16-i ülés. *PML*.

³⁶⁹ „Krónikánk, Schodelné s a Honművész”, *Athenaeum*, 3 (1839), 1. félév, 77.

³⁷⁰ *Uo.*, 3 (1839), 1. félév, 543.

keresztül a primadonnát is találta.³⁷¹ Az egész ügy leleplezte a módszereket is, melyekkel a diva a nyilvánosságot manipulálta. Hiszen csak ő húzódnak meg a Honművész balul sikerült „Ehrenrettung”-ja mögött. Mátray a Don Juan közönyösen fogadott második előadása után rossz szokása szerint a külföldet szólította tanúként védence kiválóságának bizonyítására, és senkinek sem kellett találgatnia, honnan „akadt történetesen kezébe” a szerkesztőnek a frankfurti Phoenix három évvel korábbi példánya, benne részletes elemzéssel Rozália Donna Anna-alakításáról.³⁷² Ám miközben az Athenaeum a Honművész szemében lévő szálkával volt elfoglalva, a magáéban nem lelta a gerendát. Világfy Antal filippikája, aki épp 1839 februárjában, a szakszerű kritika felfüggesztése után, s nem egy évvel korábban látta szükségét kinyilvánítani az Athenaeumban, hogy Schodelné „nem tartja első rangú énekesnőnek; másod rangúnak se; a harmadrangúak között sem tartja éppen legelsőnek”, ugyanúgy nem minősülhetett szakszerű-tárgyilagos kritikának, mint a Honművész laudációi: ex cathedra ítékezése hitelrontás volt a javából. Bajza József maga sem volt elég nagyvonalú ahhoz, hogy az operavitában elvi síkon maradjon. Átvette az általános dezavualás alacsonyrendű szokását („Schodelné tehetségei tagadhatatlanok; ő – ha bár nem oly csoda is, mint a criticának némely gyarló fiai velünk elhithetni akarnak – kétségkívül jeles énekesnő s érdekes jelenet a magyar színpadon”). A hitelrontást kiterjesztette a primadonna, illetve a választmány moráljára is.³⁷³

Az opera körüli sajtóvitában annak 1838 őszi kirobbanásától a Schodelné visszavonulásáig eltelt 26 hónap alatt a felek mintegy félszáz, esetenként terjedelmes cikket és nyilatkozatot tettek közzé. Heveny szakaszába Bajza József Szózatának 1839 őszi megjelenésével lépett a polémia; az operai-színházi témájú vitacikkek háromnegyedét ettől az időponttól 1841 januárjáig publikálták, és valami módon mindegyikük Bajza kijelentéseire reagált.³⁷⁴ Megjegyzendő, hogy habár Bajza az operai tárgyat jelentőség-

³⁷¹ „Párviadal a Honművész és az Athenaeum között”, *Uo.*, 3 (1839), 1. félév, 812.

³⁷² *Honművész*, 7 (1839), 365.

³⁷³ Bajza, *Szózat*, 24-5.

³⁷⁴ Jelentősebb terjedelmű hozzászólások Schodelné Pestről történt távozásáig: Munkácsy János: „?”, *Századunk*, 1, (1838), 634.; Bajza József: „Munkácsy 26 hazugsága”, *Athenaeum* 2 (1838), 2. félév, 517–20., 533–36. (Közli Szalai, 355-61.); [Mátray Gábor:] „A parodiázás budapesti magyar színpadunkon”, *Honművész*, 2 (1839), 10–6.; „Krónikánk, Schodelné s a Honművész”, *Athenaeum*, 3 (1839), 1. félév, 77.; Munkácsy [János]: „Harc és háború!”, *Rajzolatok*, 5 (1839), 62–64. (Közli Szalai, 371–4.); Világfy Antal (Kolozsvár): „Paradoxon. A magyar színészet ügyében”, *Athenaeum*, 3 (1839), 1. félév, 257. sköv.; „Világfinak” *Századunk*, 2 (1839) 165–68., 174–6.; „Nyilatkozás a pesti magyar színház ügyében. Az igazgató választmány”, *Századunk*, 2 (1839) 177–80.; ugyanaz a Társalkodó az évi 21. számában; „Párviadal a Honművész és az Athenaeum között”, *Athenaeum*, 3 (1839), 812. sköv.; *Szózat a pesti magyar színház ügyében Bajzától*. Buda: Magyar Királyi Egyetem betűivel, 1839.; Széplaki Vilmos: „Szózat a pesti magyar színház ügyében (folytatás)”, *Századunk*, 2 (1839), 741–44.; Zerinváry Irma: „Még valami Bajza úr »Szózatáról a pesti magyar színház ügyében«, *Századunk*. 3 (1840), 51. sköv.; Hangafy (ford. németből): „A muzsika felsőbb rendeltetés általi korlátozásáról”, *Századunk*, 3 (1840), 58. sköv.; Bajza József: „Orosz bajnok”, *Figyelmező*, 4 (1840), 122–27. (Közli Szalai, 443–59.); Vándori: „Más szózat a nemzeti színház ügyében; a Haza Rendeihez.”, *Társalkodó*, 4 (1840), 5–7., 9–10.; „Magyar hírlapok szemléje” [válasz a Társalkodónak], *Hírnök*, 1840. január 23.; Gróf Fáy István: „Levél Lisztről és a pesti magyar színházról”, *Századunk*, 3 (1840), 101. sköv.; (45): „Még néhány szó a pesti magyar színház ügyében”, *Századunk*, 3 (1840), 213–14.; Bajza József: „Az álnevű 45 ellen”, *Figyelmező*, 4 (1840), 252–56., 265–72. (Közli Szalai,

nél jóval nagyobb mértékben kiemelte, a Szózat publikálásával nem az opera redukciója volt a fő célja. Írásának időszerűségét az adta, hogy az országgyűlés 1839 júliusában tárgyalni kezdett a Pesti Magyar Színház további létéről és fenntartásának módozatairól, és az egykori igazgató, jelenleg közvetlen beleszólással nem bíró színházpolitikus, a nyilvánosságon keresztül kívánta befolyásolni a döntést. A válaszok és viszontválaszok ugyanezen koordináták között maradtak, és a színház kezelésének jövőbeni irányát kívánta befolyásolni. Ezért nem szakadt vége az operaháborúnak az után sem, hogy 1840. május 12-én a XLIV. törvény kimondta a Pesti Magyar Színház országos kezelésbe vételét. Egyes botcsinálta színházpolitikusokat csak még jobban feltűzelt a kilátás a megyei színházi választmány közeli bukására.³⁷⁵ Kiindulásképpen Bajza az operaművelés – azon belül is elsősorban a primadonna javadalmazásának – a színházra nézve súlyos financiai következményeit ecsetelte, és ezzel egy esztendeig dúló számháborúba bonyolódott a választmánnyal, melynek képviselőjében Nyáry Pál az opera jövedelmezőségét igyekezett kimutatni. Ami az operaművelés magas költségeit illeti, a felek közül bizonyára Bajzának volt igaza, ha nem is olyan mértékben, mint hirdette: operát művelni ráfizetés nélkül tartósan soha, sehol nem lehetett. Nyáry Pálnak viszont igaza volt, mikor kijelentette: nem lehetett elég drágán megfizetni, hogy az opera sikeressé tette a magyar színház első éveit, és ezáltal biztosította fennmaradását.³⁷⁶ Bizonyára nem volt szakadatlan diadalmenet a három operai év minden hete-hónapja, Bajza, később Vahot mégis hiába kibővítette Schodelné érdemeinek nagyságát. Érvelésükből kihangzott a féltékenység és frusztráció: az operának nem az volt a főbűne, hogy sokba került, hanem, hogy vonzotta a közönséget. Ha kisebb mértékben is, mint hívei hirdették, de jóval nagyobb mértékben, mint ellenfelei állították – mindenesetre nagyobb mértékben, mint a dráma. Készséggel akceptáljuk Bajza és köre érveit: az opera, ahogyan az 1830-as évek végének Magyar Színházában (és még sokáig később) művelték, nyelvileg nem mozdította elő a pesti kö-

460–62.); Nyáry Pál: „Némi felvilágosítások a pesti magyar színház dolgában”, *Társalkodó*, 4 (1840), 142–44.; Bajza József: „Nyolc előleges kérdés Nyáry Pálhoz”, *Figyelmező*, 4 (1840), 379–83. (Közli Szalai, 472–77.); Nyáry Pál: „Nyilatkozás Bajzának”, *Társalkodó*, 4 (1840), 217–20.; Bajza József: „Szükséges magyarázatok Nyáry Pál »Nyilatkozására«” Folytatás”, *Társalkodó*, 4 (1840), 264.; Nyáry Pál: „Magyarázatok Bajza magyarázatira, némi felvilágosításul a magyar színház ügyében”, *Társalkodó*, 4 (1840), rendkívüli toldalék a 80. és 85. számhoz, 1–8, 9–20.; Vahot Imre: *Még egy szózat a Pesti Magyar Színház ügyében*, Pest: Esztergomi k[önyvnyomda], 1840.; Dunaközy Hiadór: „Végszó az Opera-drámai perben és még valami”, *Hírnök*, 1840. október 5. (Közli Szalai, 478–83.); Radnay Tivadar: „Hozzátok, kiket érdekel!”, *Századunk*, 3 (1840), 641–46.; Vahot Imre: „Rendre igazító válasz Nyáry Pálnak”, *Figyelmező*, 4 (1840), 746–50.; Egressy Gábor: „Végszavam a dráma ellenségeihez”, *Athenaeum*, 4 (1840), 677–81., 694–8. (Közli Szalai, 491–96.); „Gáncsok VI.”, *Hírnök*, 1840. december 3.; Stuller Ferenc: „Magyar-színházi újdonság”, *Társalkodó*, 4 (1840) 400.; Radnay Tivadar: „Még egy szó hozzátok, kiket érdekel”, *Századunk*, 3 (1840), 777–80.; [Orosz József]: „A magyar színházi újdonság kis ártatlan mulatság”, *Századunk*, 3 (1840), 807.; „Suum cuique”, *Hírnök*, 1840. december 24.; „Magyar játékszini krónika”, *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 29. sköv, 43. sköv.

³⁷⁵ Bényei, 83–162.

³⁷⁶ Nyáry Pál: „Nyilatkozás Bajzának”, *Társalkodó*, 4 (1840. július 8.), 218.; uő.: „Magyarázatok Bajza magyarázatira, némi felvilágosításul a magyar színház ügyében”, uo., rendkívüli toldalék a *Társalkodó* 85. számához, 14.

zönség magyarosodását. Eltekintve attól, hogy a magyarosodás túl hangos követelése az újabb kori olvasó szemében nem rokonszenves, és nem képvisel abszolút értékkritériumot, a nemzeti szempontú érvelés esztétikailag és művészettörténetileg szűklátókörű voltát maguk az opera megalapítását követő események igazolták legfényesebben. Hogyan is érvel Bajza? Miután bevezetőben a föld alá mocskolja a nemzetietlen operát, nagyvonalú engedményt tesz az operaműfajnak. Ezeket írja:

Nem állítom, hogy zeneművészet általában s különösen az operai ne fejezhessen ki nemzeti érzelmeket, sőt ellenkezőleg, azt hiszem, hogy operák által fog idővel nemzeti zenénk kifejlődni, s nemzeti zenével érzékek, sympathiák nemzetiek. Ha a nyelv ügyét nem is, vagy csak kis mértékben, de nemzeti érzelmeket bizonyosan terjeszthetnek, életben tarthatnak az operák, de ezen operáknak aztán magyar szelleműeknek kell lenni s magyar eredetieknek, nem pedig olyaknak mint a mostaniak, melyekben nemzetiségünknek még csak szikrája sincs. De mikor fog ezen időszak bekövetkezni? mikor zeneművészeink támadozni, ki még talán nem is születtek, kik a felsőbb magyar zenét teremtenedik? Miként az opera ma áll s talán még ötven évig fog, nyelv és nemzetiség tekintetéből csak annyiban érdemel pártoltatást a magyar színházban, [...] mennyiben a színművek jobb előadását eszközölheti.³⁷⁷

Gondoljuk meg a meg nem gondolt gondolatot, s kérdezzük meg: hol is tartanánk, ha a magyar opera kivárja a bajzai ötven évet? Az 1890-es években vagyunk; a magyar opera Hubay Jenő Falu rossza és Mihalovich Ödön Toldi szerelme-féle nem érdektelen, de reménytelen nemzeti opera-kísérletek korát éli. Vajon sikerülne *ekkor* felkeltenie nemzeti-operai szenvedélyeket, melyek akár csak távolról megközelítenék az 1840-1860 közötti években fellángolt emóciókat? Korszakos zenetörténeti szerencsének kell tartanunk, hogy Schodelné körül éppen 1840 körül alakult ki egyik napról a másikra a sok tekintetben csökevényes, de mégis a működőképes magyar operauzem, mely e csodaszerűen lehetetlen műfaj lehetőségességének, szenvedélykeltő fontosságának, sőt nélkülözhetetlenségének léggörét árasztotta. Épp abban a kivételes időpontban történt ez, amikor a romantikus opera kibontakozása nemcsak Franciaországban, Itáliában és Németországban, de a nemzeti ébredést átélő országokban is a legaktuálisabb volt, sőt egyedül ekkor, a romantikus nemzeti fellendülés éveiben volt igazán aktuális. Ebben a légkörben, talán Schodelné közvetlen ösztönzésére fogant meg a terv az első magyar primadonna-szerep megírására. Mátray Gábor úgy tájékoztat, hogy a Batori Mária címszerepét Erkel neki szánta,³⁷⁸ azt pedig, hogy az első valódi nemzeti operai heroina, Szilágyi Erzsébet alakját az ő egyre mélyülő tragikus színpadi ábrázolóereje sugallta, korabeli dokumentum híján is bizonyosra vehetjük. Sőt: okkal felmerülhet a kérdés, vajon eredetileg nem neki szánta-e Erkel a Bánk bán Gertrudisát? Akárhogy is: fellépése megtermékenyítette a magyar nemzeti zene összejtét, és megfogant az az operai életmű, amely nemcsak megindította, de bizonyos értelemben be is teljesítette a magyar nemzeti opera

³⁷⁷ Bajza, *Szózat*, 31.

³⁷⁸ *Honművész*, 9 (1841), 77.

fejlődését. Bajzának és Vörösmartyknak nem nyújtana vigaszt, de elégtételt ad az általuk igazságtanul és értetlenül támadott operának: az Erkel által elültetett palánta predesztinált arra, hogy a kor könyvtárakban senyvedő irodalmi drámáját túlélve, egyedül képviselje az élő színpadon a magyar romantika drámái üzenetét. Az opera-történész aligha tehet mást, mint hogy egyetért az Athenaeum által rossz hírbe hozott Századunk opera- és drámatörténeti végelemzésével:

A magyar nemzetnél, melynél az erő csak most kezd minden tekintetben fejlőni, melynél a szépművészet különösen csak néhány év óta kezd magasabb szempontból tekintetni, egyszerre nemzeti operát kívánni, annyi mint egy három éves gyermektől, egy erőteljes férfivali versenyezhetést követelni. [...] ha majd meghonosítottuk e tekintetben is a művészetet, el fog jönni az idő, melyben olasz-francia-német honpéldáira nemzetünknek is lesznek több Bátori Máriái. Avagy drámái tekintetben előbb vagyunk-e?³⁷⁹

A színházpolitikáján túl becsületében is támadott színházi választmány 1839. december 21-én tárgyalta Bajza „röpke iratát”. Érthető módon úgy látta, „abban több a magyar színházat érdeklő tárgyak alszínbe öltöztetve terjesztettek a közönség elébe”, ezért elhatározta, a támadást nem hagyja szó nélkül, és megkérte Nyáry Pált „a válasz adatainak összegyűjtésére”. Schodelné, az operapolitikus ugyanakkor offenzívába ment át, legalább annyira a színjátszás egésze, mint a saját műfaja érdekében. Miután december 28-án bemutatta a *Fideliót*, majd közreműködött a Pestre érkezett Liszt egy hangversenyén, két társával, Udvarhelyi Miklóssal és Felbér Máriával – infámis üldözésének áldozatával – Pozsonyba rándult, hogy a német színházban magyar Normát énekeljen. Ugyanazon az 1840. január 4-i estén, mikor a magyar nemesség a pesti színház színpadán díszkardot kötött a *hírhedett zenész* oldalára, a magyar primadonnát a pozsonyi országgyűlési ifjúság aranyozott ezüst holdsarlóval tüntette ki a főpapnő megformálásáért. Hogy milyen rosszindulattal szemlélte a drámapárt e kétségkívül patetikus s a tényleges művészi érdemet talán mitizáló *tisztelkedést* a jött-ment énekesnő előtt, még egy évvel később is elárulja még az Athenaeum engesztelhetetlen lélektani analízise:

Még inkább nevelé önhittségét a pozsonyi tisztelkedés, mely bár fiatal emberektől s talán nemzetiség iránti vonzalomból eredt inkább, mégis óriási botlás vala mind eszmében, mind alkalmazásban, következményeire nézve pedig minden tekintetben kárt okozó.³⁸⁰

Az eszmei botlás nyilván abban rejlett, hogy a pozsonyi ifjak a nemzetiség iránti vonzalmukat az *operistanő* istennővé avatása által fejezték ki. Ez semmissé tette a célt, eredményt s érdemet, melyet mások talán nem alaptalanul tulajdonítottak a pozsonyi útnak. Tíz évvel később, egy másik operaháború közepén (és egy igazi háború kitörését megelőző hetekben) az Életképek ismeretlen levelezője nevek említésével állította, a pozsonyi fellépés valójában jószolgálati gesztus volt a magyar színház érdekében, melynek

³⁷⁹ Radnay Tivadar: „Hozzátok, kiket érdekel!”, *Századunk*, 3 (1840), 641.

³⁸⁰ „Magyar játékszíni krónika. (Vége)”, *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 43.

országos kezelésbe vételéről az országgyűlés tanácskozott. Ha a legenda a sikert illetően túloz is, a szándék tekintetében bizonyára hiteles forrásból táplálkozik.³⁸¹ A pozsonyi vállalkozás után kétszeresen is rosszul eshetett, hogy az immár csak provizórius választmányi igazgatás utolsó fél évében ellenfelei burkolt célzásokat engedtek meg maguknak magánéletére is. Hogy is tagadhatták volna meg maguktól Nyáry vehemens fellépése láttán, hogy inszINUÁLJÁK: a választmány erős embere és a primadonna között szövődött románc táplálja a hevet, mely miatt „Nyáry úr [...], ha valaki száját elgörbíti, azonnal csúfolódásnak veszi azt az opera, és a különös igazgatói kegyekben álló Schodelné ellen?”³⁸² Megszólalt Vahot Imre is, és a nemzeti értékek védelmének ürügyén az alpáriasság mélységeibe ereszkedett érvelő stílusában.³⁸³ Bajzánál is durvább célzást engedett meg magának az énekesnő magánéletére; meglehet, Schodelné az ő 1840. november 17-én megjelent cikkének kígyósziszegését hallotta ki a december 5-i füttykoncertből, és arra reagált elfojthatatlan ingerültséggel.³⁸⁴ Vahot bizony nem kérhette volna ki jó lelkiismerettel, amit az Athenaeum egy éve még kikért magának a Honművész vádjával szemben: hogy Schodelnéban a „házi nőt” támadja.³⁸⁵ A sajtóbeli támadásokat a cenzúra és a megyei urak tekintélye viszonylagos tartózkodásra kényszerítette. Annál zabolátlanabban versengtek a színházban és a társaságban terjesztett verses pasquillusok a gyűlölködő szókimondásban.³⁸⁶ Személyes sérelmeken 1840-ben is, mint korábban, még csak túltette volna magát a primadonna. De valószínűleg növekvő egzisztenciális aggodalmak gyötörték. Szerződési viszonyai ugyan egyelőre rendezettek voltak: 1838 januárjában tíz hónapra kötött vendégszerződése lejártával az év októberében tagjává lett a színháznak, és szerződését a választmány 1839. december 21-i döntése értelmében egy évre, 1840. december 15-ig hatólag megújították;³⁸⁷ legalábbis így tűnik ki 1841 januári nyilatkozatából.³⁸⁸ 1840 tavaszán úgy látszott, mintha az opera és dráma közötti harcban az opera és maga Schodelné teljes győzelmet aratott volna. Egressy Gábor „üldözött színész”, a drámapárt vezéralakja húsvétkor nem újította meg szerződését, s kilépett a Pesti Magyar Színházról. A primadonna és barátai azonban sejtették, pürrhoszi győzelem volt ez. Akkor már biztosan lehetett számítani rá, hogy a színházat az év végén országos kezelésbe veszik; Egressy is abban a biztos tudatban távozott, hogy az új érában úgyis visszatér, s

³⁸¹ *Életrajzok*, 9 (1848), 253.

³⁸² Bajza József: „Szükséges magyarázatok Nyáry Pál »Nyilatkozására«. II. Opera-jövedelmek”, *Társalkodó*, 4 (1840), 264.

³⁸³ Vahot, *Szózat*, 32.

³⁸⁴ Vahot [!] Imre: „Rendre igazító válasz Nyáry Pálnak”, *Figyelmező*, 4 (1840), 746-50. Vahot célzásait Radnay Tivadar kimondottan Schodelné „magán viszonyaira” vonatkoztatta. Radnay Tivadar: „Még egy szó hozzátok, kiket érdekel”, *Századunk*, 3 (1840. december 7), 779.

³⁸⁵ *Honművész*, 7 (1839), 365.; *Athenaeum*, 3 (1839), 1. félév, 812. Másfél évvel később a Búcsúnyilatkozat megismétli a panaszt. *Honművész*, 9 (1841), 106.

³⁸⁶ Országos Széchényi Könyvtár, Kéziratár, Fol. Hung. 1034, Miscellanea. fol. 86r–88v.

³⁸⁷ Neve mellől a vendég jelző a Montecchi és Capuletti 1838. október 5-i előadásának címlapján tűnt el. *Athenaeum*, 3 (1838), 2. félév, 488. Lásd a 359. jegyzetet.

³⁸⁸ *Honművész*, 9 (1841. január 21.), 47.

a várakozási időt nem kívánta a részvényes társaság hatáskörében tölteni.³⁸⁹ Schodelné viszont a pénzügyi természetű támadások keresztjében inkább attól tarthatott, hogy az őt pártfogoló megyei rezsim megszűnése maga után fogja vonni az ő menesztését is. Úgy látszik, elővigyázatosságból már tavasszal megkezdte a visszatérés előkészítését német színpadokra, lehetőség szerint persze Bécsbe. 1840 márciusát megelőzően visszafizette a Hofkammernek az 1835-ben a Hofoper akkori bérlőjétől, Louis Duport-tól felvett előleg 208 váltóforintnyi hátralékos összegét, és erről Pestről levélben igazolást kért. A tanúsítványt április 1-i dátummal ki is állították.³⁹⁰ Esetleges bécsi comebackje elől ezzel elhárult az adminisztratív akadály. Segítségére sietett a szerencsés véletlen is. Az olasz évad vége tért, ám a Hofoper német primadonnái még művészi körúton voltak. Helyettesítésükre meghívták a Theaterzeitung levelezője és a Spiegel jóvoltából Bécsben is hírnévre vergődött pesti primadonnát.³⁹¹ Június 29-én a bécsi színházi újság mint kész tényt jelentette a küszöbön álló fellépéseket.³⁹² Július 8-án valóban Bécsbe utazott,³⁹³ neve négy és félévi távollét után 1840. június 14-én jelent meg újra a karinthei kapu melletti színház hirdeteményén.³⁹⁴ Előzetes sajtójelentés sorozatos fellépéseket ígért számos szerepben; a közleményt nyilván nem a színház adta ki, hanem az énekesnő vagy ügynöke, s inkább ajánlatként vagy kívánság-listaként, semmint megállapodásként olvasandó.³⁹⁵ A tervekkel ellentétben első fellépését csak négy további követte, összesen három szerepben.³⁹⁶ Nem énekelte el régi szerepét, Henriette-t Auber Fiancée-jában (a darabot ottléte alatt felújították, de nélküle); a Zsidónőben sem mutatkozhatott be ez alkalommal. Vendéjátéka az ötödik este után tisztázatlan körülmények között megszakadt, s ő július utolsó napjaiban Brunnbe utazott szerepelni – a színházi lap híradásának szóhasználata nem zárja ki: talán szerződés reményében. Beharangozták a bécsi sorozat folytatását, a Jüdin felújításával, amit „távollétében betanulnak”.³⁹⁷ Vissza is ment Bécsbe, de csak azért, hogy sürgősen tovább utazzék Pestre, és eleget tegyen fellépési kötelezettségének az itteni vásár idején. Ígérték visszatérését augusztus végére, de Marie Hasselt-Barth és Jenny Lutzer befejezte szabadságát, megkezdődött a normális operaszolgáltatás, a vendéjáték folytatása pedig elmaradt.³⁹⁸ 1841. február végén rövid avizóval azután váratlanul újra megjelent a Hofoper színpadán, s ezúttal egy teljes hónapig vendégeskedett. Volt, aki jóindulatúan a félbeszakadt korábbi sorozat tervszerű folytatásaként értelmezte sze-

³⁸⁹ Egressy, lv. Feljegyzései szerint Egressy vidéken a Schodelné pesti gázsijával összemérhető jövedelmet élvezett.

³⁹⁰ A levéltári sors iróniája, hogy erről a művészileg irreleváns ügyletről mind a bécsi Haus- und Hofarchivban, mind a Nemzeti Színház irattárában maradt fenn akta. *Fond 4, 177.*, illetve Haus- und Hofarchiv Wien, Hoftheater SR 55/II, 602/32/1840.

³⁹¹ „Aus Wien”, *Neue Zeitschrift für Musik*, 13 (1840), 171.

³⁹² *Allgemeine Theaterzeitung*, 33 (1840), 652.

³⁹³ *Honművész*, 8 (1840), 456.

³⁹⁴ „Madame Schodel, erste Sängerin am k. ungarischen Nationaltheater in Pesth, wird zum ersten Male die Ehre haben, als Gast aufzutreten.”

³⁹⁵ *Allgemeine Theaterzeitung*, 33 (1840. július 13.), 706.

³⁹⁶ Die Unbekannte (1840. VII. 14.), Die Ballnacht (1840. VII. 17., 20., 28.), Norma (1840. VII. 26.)

³⁹⁷ *Allgemeine Theaterzeitung.*, (1840. július 31.), 770.;

³⁹⁸ *Uo.*, (1840. augusztus 11.), 810.

replését,³⁹⁹ a jól értesültek viszont azt írták, hogy meghívásával ismét kényszerhelyzetet igyekeztek megoldani: az általánosan nagyra becsült házi primadonnát, Hasselt-Barth-ot kellett helyettesíteni.⁴⁰⁰ E funkcióban szívesebben látták volna Clara Heinefettert, de ő csak átutazóban tartózkodott Bécsben, hiszen London várta.

Schodelné magatartása a két bécsi szereplés között azt valószínűsíti, hogy az 1838-ban megszakadt német pályafutás újrakezdésében reménykedett. Pesti kötelezettsége teljesítését meglehetősen könnyedén vette. Október 1-től november 10-ig gyengélkedett – alkalmas idő szerepek betanulására németül. És talán a belső distanciálódásra is felhasználta a betegeskedést a magyar ügyektől – lelki felkészülésre is az utolsó, látványos színpadi *coupra* – olyan botrány kavaráására, amire két éve, a hagymakoszorú-affér óta nem volt példa. Az 1840. december 5-re időzített drámához a hangulatot kellőképp felfűtötte az árok egyik oldalán Vahot november 17-i cikke a Figyelmezőben, alig burkolt utalásaival Schodelné és Nyáry kapcsolatára, a másikon a pesti radikális körökben gyűlölt Orosz József-féle lapok, a Századunk és a Hírnök masszív ágyútüze Schodelné mellett. A casus bellit Bognár szolgáltatta, a krakéler pofozó báb, kinek rövid idő alatt sikerült összetűznie a színészekkel, és nem élvezte az énekesek rokonszenvét sem, különösen nem a két házi tenorét, kik elől egyre-másra el-énekelte a szerepeket (Florestan, Sever, Gennaro). Sorsa a társulatban és a színpadon vesszőfutássá változott. Szentpéterytől elszenvedett sérelmét a színházi törvényszék elé vitte, és november 13-án kérte a rendezőt, addig ne léptesse fel, amíg elégtételt nem kap. Szentpétery „orvtámadása” lehetett „azon durva esemény [...] melyet minden igaz színházbarát örök feledékenység leplével ohajtana fedezni”, Bognár Szentpétery ellen irányuló „feljelentése” a színházi törvényszéknél pedig az ok, amiért a színész-klika felbujtására egyesek elhatározták, „hogy Bognár úr Borgia Lucretiában ki fog fűtyöltetni”. A fűtyszó annak rendje s módja szerint fel is harsant, mire Schodelné ellentüntetést rendezett. Érzékeltetni akarván, hogy Bognárt méltatlanul fűtyülték ki, a kihívásra, mely az első felvonás végén őt a függöny elé szólította, magával vitte a tenort is, és átadta neki koszorúját. A nézőtéren hangzavar támad, mire a díva „elragadtatva szenvedélyétől, a színpad elejére lép, s öklét emelve így nyilatkozik: »ki-gyók között énekelni nem lehet«”. Ezután tört csak ki az igazi pandaemonium, melynek zsvivaja a legmagasabb fórumokon is felfigyeltek – annál inkább, mivel a botrányhősök igyekeztek politikai színezetet adni az akciónak.⁴⁰¹ József nádor jelentést kért Tölgyessy polgármestertől,⁴⁰² és az esetet naplójában feljegyezte Széchenyi is;⁴⁰³ őt nyilván titkárra, Stuller Ferenc informálta. Ma már semmi jelentősége, hogy Stuller tárgyilagosan tájékoztatta-e akár a legnagyobb magyart, akár a kisebbeket, akik a közvéleményt alkották – a Társalkodóban megjelentetett terjedelmes beszámolója egyértelműen Schodelné ellen foglalt állást –,⁴⁰⁴ mint ahogy annak sincs, valóban előre eltervelték-e a tünetést

³⁹⁹ *Der Wanderer*, 28 (1841), 187.

⁴⁰⁰ *Der Adler*, 4 (1841), 478.

⁴⁰¹ Publicola: „Nagy per kis dologért”, *Világ*, 1841. december 1.

⁴⁰² Pukánszky, *Iratok*, 278.

⁴⁰³ Széchenyi, 427. 1837. október 30-i naplóbejegyzésének tanúsága szerint a legnagyobb magyar nem volt jó véleménnyel Schodelné énekléséről: „Norma, Mselle Schodel. Miserabel.” Uo., 125.

⁴⁰⁴ Stuller Ferenc: „Magyar-színházi újdonság”, *Társalkodó*, 4 (1840. december 12.), 400.

Bognár ellen (bizonyára), és hogy Schodelné csak a pisszegőket nevezte-e kígyónak (valószínűleg).⁴⁰⁵ A kígyó egyébként süket; kérdezhetjük, hogyan hallhatták a füttykoncert dacára egyesek mégis oly tisztán e számukra sérelmes minősítést, mintha a primadonna mikroportot viselt volna... És hogyan juthatott el a sértett fülekhez a békítési kísérlet kudarcát jelző diszmisszió, ha nem a színpadi személyzet jóindulat relay-je által: „ha úgy kívánják, ő többé nem énekel, neki a külföld ajtaja nyitva áll”? E magabiztos kijelentés sejtetni enged: Schodelné tudta, Pesten nincs már veszíteni valója, és talán azt is, megnyílt előtte a vissza- illetve kivonulás útja, a bécsi s talán már a londoni működés kilátása. Ezért engedte meg magának, hogy három évi vesszőfutás után (amiért persze jól megfizették) harmincéves, kistermetű nő létere félelem nélkül a machinátorok szemébe vágja nyilván régen megfogalmazott véleményét. Személyiségének kevésbé rokonszenves vonásai között a legimponálóbb mutatkozott meg abban, ahogy a földszinti ripőkök botrányokozására válaszolt: a rettenthetetlenség. Amikor a botrányról készült gúnyvers következetesen Borgiának titulálja, bizonyos értelemben nem téved. Az énekesnő, aki a közönséggel szemben áll és szembeszáll, maga is két fiú anyja, nemcsak jelmezében, de egész bensőjében azonosult már a következő felvonás Lucreziájával, aki fia, Gennaro (Bognár) megmentésére kiáll Alfonso herceggel szemben. A faszcináló jelenetben nem a színházi botrányt kell látnunk, hanem az átlényegülést, a drámai karakternek és az egyéniség az opera keretein túlsapó azonosulását. *Ez* a Lucrezia sem tűrte, hogy megálázzák. 1840. december 5-ének a Nemzeti Színház színpadán és nézőterén kibontakozott járulékos drámája emlékezetesen illusztrálja, mennyire nyitott volt még a színház a 19. század harmadik évtizedének végén is. A nézőtér és a színpad együtt-játékára olykor nagyobb hangsúly esett, mint a darabra. A hagymakoszorú- és a kígyó-epizódok szerint Schodelnéban bőséggel megvolt a közönség és színpad részvételével zajló színjátékhoz elengedhetetlen *chuzpe*, a színpadi és lelki *presence*, a nyomatékos jelenlét. Váratlan helyzetekre olyan jelképes érvényű aktusokkal és szavakkal reagált, amelyek azonnal idézhető szöveggé állandósultak – idézte is őket barát és ellenség bőséggel hosszú években át. Sajnálatos, hogy a pesti színpadi- és zenekritika akkori embrionális állapotában alig-alig jegyzett föl jeleneteket magukból az alakításokból, melyek pedig kétségkívül a rögtönzésekhez hasonlóan maradandó nyomot hagytak a nézők emlékezetében. Az egyetlen kivétel, Schedel Ferenc, aki látott, hallott és élményeit le is tudta írni, csak Schodelné szereplésének legelső heteiben forgatta kritikusi tollát.

1840 decemberének utolsó napján „a részvényes igazgatás megboldogult, a Schodelné-féle tragicomoedia lejátszatott”; e szavakkal húzott kettős vonalat a Magyar Színház működésének első negyvenegy hónapja után Egressy Gábor, kinek sok vélt és valódi oka volt, hogy az elmúlt időkre haraggal nézzen vissza.⁴⁰⁶ Schodelnének viszont minden oka megvolt rá, hogy emelt fővel lépjen ki a dalművészet ama „hideg, homályos előcsarnokából”, melyben három éven át „segélt kulcsot keresni az avatottság templomához” (a három éves tevékenységét összefoglaló búcsúnyilatkozat romantikus szavai).⁴⁰⁷ A megyei

⁴⁰⁵ [Orosz József]: „A magyar színházi újdonság”, *Századunk*, 3 (1840), 807.

⁴⁰⁶ Egressy, 6r.

⁴⁰⁷ Vö. 47. jegyzet.

irányítás éveire visszatekintve a maga módján elismerte ezt az Athenaeum is, csak éppen ez a mód nem volt más, mint kiváló stílusú művelése annak, amit a pesti magyar-német konyhanyelv mießmacholásnak, vagyis pozitívumok rossz fénybe állításának nevez:

Adatott ugyan eleinte számos új opera, nagy dísszel, meglehetősen készületséggel, sőt gyakran fényes hatással; de az előadások egyhangúsága végre elaltatta a varázst, mely a hallókat eleinte megbájoslta; ritkábban kelle a jelesb új operákat adni, hogy a kinyugodott nép újra begyűljön, s így az opera nagy jövedelmének ál híre fenn maradjon; az egyetlen egy erő elégtelen kezdte lenni a mindig újra, vagy legalább változatosra szomjú várakozásnak. Vendégek, mint Mayer k. a., Wurda nem léphetének vagy nem akartak közelíteni színpadunkhoz, s itteni dalszínészeink nem voltak képesek az operai magasra szökött érdeket fenn tartani, részint erejüket meg sem kísérthették, a fő asszonyi szerepek a kedveltebb operákból kizárólag az első énekesnének levén fenn tartva. Lassanként az új operák betanulása s adatása szünetezett, az egész múlt évben az egy Marino Faliero hozatván színpadra, s a két eredeti opera, mely tetszéssel fogadták, s mellyekben Schodelné még eddig fel nem lépett.⁴⁰⁸

Eredeti operának minősíti – nemkülönben a színlap – Szerdahelyi július 11-én bemutatott „regényes vígoperáját” is; a közreműködést e proto-népszínműben sem a Szerdahelyivel kapcsolatos előzmények után, sem a főszerep (Marcsa, parasztleányka) ismeretében nem várhatta senki a tragikus primadonnától. Batori Máriát Schodelné kétségkívül elénekelte volna, ha – és ez a lényeg – tavasztól kezdve pesti egzisztenciáját nem érzi veszélyeztetettnek, és nem ragadja meg a váratlanul kínálkozó alkalmat, hogy visszatérjen a birodalmi székváros színpadára. Működésének tablóján az is jól látszik, hogy 1840 tavaszától kezdve szabotálta a nemzetközi bemutatókat: szerződésének fölbontásától tartva nem ölt energiát új szerepek magyar nyelvű betanulásába. Ám az addigi lenyűgöző aktivitást tárgyilagos ítélet nem relegálhatta volna a régmúlt előidőkbe, mint az Athenaeum tette („eleinte”). 1838. november 11-től 1839. december 28-ig kilenc nagyoperát és „klasszikus” (vagyis nem az énekes játék kategóriájába tartozó) vígoperát állítottak a magyar színpadra „nagy dísszel, meglehetősen készületséggel”. Hat opera a kilenc újdonságból két (a Don Juan három) jelentékeny nőszerepet tartalmaz, és az ellenséges sajtó tiltakozott volna lehangosabban, ha bennük az első szerepeket nem a drága első énekesnő adta volna. Magától értődően tovább játszották a népszerűségében alig halványuló Bellini-repertoárt. Igaz, a Fidelio 1839 december végi, illetve a Marino Faliero 1840. április 25-i bemutatója között három hónap telt el, több, mint az operaegyüttestől bemutatók között elvárt hat hét. A januárt azonban Schodelné Pozsonyban töltötte színháztörténeti misszióban; Liszt vendégeskedése Pesten amúgy is korlátozta volna működési körét. Februárban Reichel szerepelt, március 18-án pedig kezdetüket vették, és tizennégy estén zajlottak „Döbler Lajos úr bűvészeti mutatványai a physica és mechanica mulattató köréből”. Mindkét vendéget Schodelné közvetítette a színházhoz. Döbler vendégjátéka után a félelem nélküli primadonna – mintha csak rá kívánna cáfolni Bajzára, aki szerint

⁴⁰⁸ „Magyar játékszíni krónika”, *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 29.

bukott darbjait kíméletből leveszik a műsorról – felújította a Vesztaszűzet, „új elrendezéssel és kiosztással”. Modern operaházban teljes értékű premiernek számítana az „új elrendezés” – a díszmenetben ezúttal szerecsenek is felvonultak, nyilván a rabszolgák kényelmetlen szerepében. Az április 21-i felújítás sajnos ismét sikertelen maradt. De a diva nem vonult sátrába duzzogni: négy nappal később közreműködött a színpadilag maximálisan igényes Marino Faliero premierjén. Időközben megjelentek a színen a „spanyol nemzeti táncosok”, újabb hányadát foglalva el a repertoárnak. Kérdéses, vajon be lehetett volna ékelni e kavalkádba egynél több operapremiért? Előző decemberi híradás szerint volt ilyen terv: februárra hirdették a Bátori Mária ősbemutatóját. Nem tudjuk, milyen körülményen múltott a késlekedés. Valószínűleg Erkel még annyira sem ítélte késznek a fogalmazványt, mint nyáron (tudvalevőleg ezt a változatot sem tekintette véglegesnek).

Mindezen tényezőknél súlyosabb érveléssel szolgál a lustaság vádjával szemben, Schodelné és a magyar opera *mellett* maga a repertoár. 1840 első hat hónapjában a kicsiny operaegyüttes a primadonna közreműködésével 12 darabot tartott műsoron; további három régebbi, de népszerű daljátékban ő nem szerepelt. A darabok egyharmada 1839 második félévében került színre, mai értelemben tehát a folyó évadon belül; egyik sem bukott meg, ha nem is mind váltott ki osztatlan lelkesedést. Ilyen mennyiségű újdonság több mint elégséges volt a német rendszerű repertoárjátszó színházban, ahol a régi (ez esetben tavalyi) operák is műsoron maradtak. (Ellenpéldaként felhozhatjuk a válságba került városi színház műsorát. 1840-ben mindössze egy újdonság került színre: Henriette Carl kezdeményezésére januárban kitűzték a Lammermoori Luciát.) Szerepeiben Schodelné 1-7 alkalommal lépett fel a Vesztaszűz és Straniera, illetve Lucrezia Borgia végletei között, s ha az Ismeretlen nőt ekkor már „ritkábban kelle adni, hogy a kinyugodott nép újra begyűljön”, ez elővigyázatossággként értékelendő, nem pedig csselfogásként, hogy „az opera nagy jövedelmének álhíre fennmaradjon”. Ami a teljesítmény mennyiségét illeti, a primadonna munkásságával 1838 őszétől 1840 júliusáig a nagy szereplésszámokhoz szokott kortársak is meg lehettek elégedve; a modern korból visszatekintve egyes időszakokban az operisták és színészek dolga nem művészi, hanem rabszolgamunkának látszik. Ha pedig a heti két, havi átlagos 8 operaelőadáshoz (ennyi fellépést számolhatunk 1839-ben és 1840 első felében) hozzávesszük mindazt, amit az eddigiek alapján hozzá kell vennünk – Schodelné centrális helyét és szerepét az operarepertoár kiépítésében, az énekesek toborzásában és nevelésében – működését aligha nyilváníthatjuk másnak, mint heroikusan korszakalkotónak.

„...magát külföldön kimivelt dalszínésznő”

NÉMET OPERA, NÉMET ÉNEK

„Schodel úr engemet elviszen külföldre”¹

Kolozsvár–Pozsony–Bécs

Tudtunkkal a Honművész kolozsvári levelezője volt az első zszurnaliszta a kettős hazában, aki az 1836. szeptember 20-i kolozsvári jótékony célú hangverseny után az addig a magyar nyilvánosságban többé-kevésbé ismeretlen Schodelnéban felfedezte „honunknak e jeles leányát”, és talán a helyi ismeretekre és az érintettek közlésére alapozva bővítmények sorában utalt kolozsvári születésére, ottani iskoláztatására és családi kapcsolataira:

[...] az itt 1819-ben föllállott énekiskolának egyik nevéndéke, a magát 10 évi távullét után külföldön kimivelt dalszínésznő, néhány napra édes anyjának s gyermekeinek látogatására jöven le Kolozsvárra, azáltal tette emlékezetessé itt létét, hogy a görccsmirigyben elholtak árváinak és e folyó hónap 17-én tűz által mindenektől megfosztatott külvárosi 8 gazdának fölsegéllésére a muzsikai egyesülettel kezét fogva, hangversenyt adott a nemzeti játékszínen.²

További állomásként pozsonyi, majd bécsi tanulóévekkel egészítette ki az „első dramai magyar dalnokné” pályaképét az 1838 nyarán a Honművészből megjelent quasi-hivatalos életrajz.³ Kolozsvári konzervatóriumi tanulmányainak tartamát itt két hónapra, tartalmát pedig a kottaolvasás alapjainak elsajátítására redukálták. A beavatott olvasó tudja, a tanulmányok gyors megszakítását nem indokolhatta a nevelőapa, Klein „hangművész” szegénysége, hiszen a konzervatóriumban, nevének eredeti, akkor még jól ismert jelentéséhez híven, és a bécsi mintához hasonlóan ingyen tanították a szegény sorsú gyermekeket.⁴ Azzal, hogy nem magyarázza a váltás okát, az életrajz az iskola hitelét rontja, illetve Schodel János tanári érdemeit húzza alá: úgy állítja be, mintha a szülők jobb s gyorsabb eredményt reméltek volna attól, hogy a magán-zongoratanárra bízzák a zenei tanulmányok „vezérlését”. A pozsonyi időszak ismertetése is kidomborítja a férj gondoskodását; emellett előtérbe kerülnek a családi-társasági kapcsolatok és a kegyes életvitel. Arról nem esik szó, hogy a fiatalasszony mástól, mint férjétől tanult volna éneket – csak a szorgalmas gyakorlásról olvasunk, majd meglepően hosszú várakozási idő elteltével az első nyilvános kísérletekről a hivatásos karrier küszöbén. E küszöbön azonban a „je-

¹ Vö. 21. jegyzet.

² *Honművész*, 4 (1836), 639.

³ Uo., 6 (1838. június 7.), 346.; uo. (1838. június 10.), 355.

⁴ Ürmösy, 18. A kézirat másolatát Szacsvai Kim Katalin bocsátotta rendelkezésemre.

les zeneértő férj” nem engedi átlépni Rozáliát anélkül, hogy előtte ne szenteljen időt „a felsőbb művészet tanulásának” Bécsben.

Indokolt a kérdés: azért bocsát-e a Honművész Schodel János személyére és zenei szakértelmére ily éles reflektorfényt, hogy ellensúlyozza a heves ingerültséget, amit pökhendi modora és rendezői inkompetenciája épp azokban a hetekben a pesti színházi világban kiváltott? Vagy a gondos nevelő arcképének valami lyukat kellett elfednie az életrajzon? Más források homályos (vagy éppen nagyon is világos) ügyeket sejtetnek a hivatalos, egyenes vonalú nevelődési regény háttérében. Schodelné 1841-es londoni szereplése idején bizonyos Dr. Horn fogalmazásában reklám-szöveg jelent meg róla a londoni *Theatrical Journal*ban; „jótét lelkek” a cikk német fordítását eljuttatták a bécsi színházi laphoz. Itt férje társaságában tett fiatalkori művészi utazásról olvasunk Itáliában, melynek során „nagy sikerrel énekelt különböző konzervatóriumokban, és játszott a legkiválóbb színpadok némelyikén”.⁵ Kínálkozik a feltételezés: a messziről jött ember magabiztosságára valló nyilatkozat azért szötte be az életrajzba a fantasztikus utazást, hogy növelje az énekesnő ázsióját az *italomán* londoni kritikuskör és közönség körében. Vagy valóban járt volna Cecil a Török utcában? Déryné naplójának egy odavetett megjegyzése megkérdőjelezi a tanulmányoknak az 1838-as életrajzban ismertetett sima menetét, s benne Schodel János kizárólagos szerepét. Bizonyos Forti nevű zongoraművészről szól, aki több évre megszőktette volna Rózsikát Schodeltől, s „tökéletességre vitte őt az énekben”.⁶ Mielőtt megvizsgálnánk, mi rejtőzhet az anekdotisztikus kaland háttérében, ellenőrizzük, találhatott-e Rózsika egyáltalán időt a szökésre – vannak-e elszámolatlan évek ifjúkori életrajzában, melyben akár férjével, akár mással „több évet” tölthetett volna másutt, mint az ismert stációkon? Az 1820-as évek második felében nem-igen lett volna rá módja, hogy tartósan más férfival éljen, majd Mónár Annaként visszatérjen az elhagyott családi tűzhelyhez. Tizennégy és fél éves volt, mikor 1826 márciusában házasságra lépett a zenemesterrel. Egy éven belül, még Kolozsvárt életet adott Adolf fiának.⁷ Második fia, Konstantin Joseph Pozsonyban született 1828. szeptember 28-án. Ha másból nem, a születés dátumából következik, hogy a házaspár az 1828. év elején házastársi kötelékben élt együtt. A második fiú fogantatását megelőző egy évben a gyermekét szoptató anya aligha gondolt szökésre. Második gyermekágyából fölkelve hamarosan megkezdte nyilvános szereplését, egyelőre műkedvelői minőségben. 1829. június 9-én Agathe jelmezében debütált a pozsonyi városi színházban. Valamivel több, mint egy év múlva, 1830. szeptember 27-én koncertet adott a vármegyeházán. Gondoskodás történt róla, hogy a kivételes siker hírére vegye a bécsi színházi lap.⁸ Elképzelhetetlen, hogy a tekintélyes

⁵ Dr. Joh. v. Horn: „Mad. Schodel, bei der deutschen Oper in London”, *Allgemeine Theaterzeitung*, 34 (1841. június 26.), 675.

⁶ *Déryné naplója* II, 159.

⁷ A házasság anyakönyvi bejegyzését közli Benyovszky, *Pozsonyi magyar színészet*, 86–87. Benyovszky kétségsbe vonja, hogy a házaspárnak még Kolozsvárt fia született volna, mivel az anyakönyvi bejegyzést nem sikerült megtalálnia. De az 1838-as életrajz adatában nincs okunk kételkedni, annál is kevésbé, mivel 1847 elején a sajtó hírt adott Schodelné fia haláláról, aki elhunytakor a hadseregben szolgált, tehát aligha lehetett sokkal fiatalabb 20 évesnél.

⁸ *Allgemeine Theaterzeitung*, 23 (1830), 533.

muzsikus családba beházasodott kétgyermekes anya sikertől, tisztelettől övezve szerepelhetett volna a polgári-arisztokrata pozsonyi társaság előtt, ha közben különváltan él férjétől, és viszonyt folytat holmi Forti nevű jeles zongorással. Elképzelhetetlen – legalábbis akkor, ha a férj nem „falaz” a hűtlen asszonynak.

Az életrajz az 1830-as pozsonyi hangverseny említése után harmadfél évet átugorva folytatja az eseménytörténetet: Schodelné 1833. május 1-én lépett a császárváros nyilvánosságá elé, és röviddel ezután már el is nyerte a Hofopersängerin irigyletű titulusát. A beszámolóban hallgatásba burkolt szűk három évet töltött volna külhoni utazgatásokkal, netán Forti karjaiban? Ezt kizárhatjuk, ugyanis hiányzó évekkal nem kell számolni. A Honművész és nyomában szinte a teljes vonatkozó irodalom ugyanis hibásan közli a bécsi bemutatkozás évszámát. Korabeli sajtó és más források megfellebbezhetetlen tanúsága szerint az életrajzban név szerint említett Conradin Kreutzer nem 1833-ban rendezte a bécsi Redoutensaalban azt a szerzői hangversenyt, melyen ifjú hősnőnk a számára komponált áriát elénekelte: az eseményre két évvel korábban, 1831. május 1-én került sor.⁹ Ehhez számított öt hét múlva, 1831. június 9-én lépett először a Hofoper színpadára. Nem tudunk magyarázatot adni a rejtélyre, vajon miért posztponálták Schodelék három évvel a Honművészben közzétett *vitában* a bécsi bemutatkozás időpontját. Tévedni aligha tévedhettek, hiszen a pálya addigi legdöntőbb fordulatára az életrajz diktálása idején mindössze hét év távlatából kellett visszaemlékezniük. Toll- vagy sajtóhibáról sem lehetett szó. Expressis verbis három éves szerződést emlegetnek a Hofoperrel, s tartamát az 1833-as időponttól számítják. A valóságban a működés 1831-ben kezdődött, és hat évig tartott, a legszélesebb nyilvánosság előtt. Rendszeres kritikai visszhang kísérte a bécsi színházi lapban és másutt – ez Pestre is elhallatszhatott. Talán a tudattalan akciójáról volt szó, bizonyos kellemetlen bécsi emlékek elfojtásáról? Látni fogjuk, Schodelné olyan éveket is átélt a Hofoperben, melyeket szívesen meg nem történtté tett volna, más okból, mint hogy 1-2 évet eltagadjon életkorából.

Ám ha hosszas, elszámolatlan külhoni utazgatás nem is fér bele a korai évek időrendjébe, nem zárhatjuk ki, hogy a szél valóban fútt a harasztot, melynek zörgését Déryné hallotta. Nem tudjuk, élt s működött-e Erdélyben, Magyarországon vagy másutt a birodalomban Forti névre hallgató jeles zongorász. Anton vagy Franz Forti nevű jeles énekesről viszont a kornak széles körben volt tudomása.¹⁰ Az *Universal-Lexicon der Tonkunst* 1836-ban „Németország egyik leghíresebb baritonistáját” látta benne;¹¹ a *Theater-Lexikon* „fenséges baritonhangját” dicsérte.¹² Forti nem másutt, mint Pozsonyban tette meg az első lépéseket az énekesi pályán: Benyovszky szerint „Herr Forte” az 1812-ben a városban működött operatársulat egyik oszlopos tagja volt.¹³ A pozsonyi színház a napóleoni megszállás után bérlő nemesi testület egyik tagja, Esterházy

⁹ *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, (1831), 492. Pozsonyi színházi monográfiájában a téves adatot közli Benyovszky is, de ezt Benyovszky, *Lexikon* korrigálja.

¹⁰ Keresztnevét a lexikonok eltérően közlik – lehet, hogy mindkét verzió talál, és Franz Antonnak hívták.

¹¹ *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 3, 26.

¹² *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 3, 277.

¹³ Benyovszky, *Das alte Theater*, 85.

II. Miklós az ígéretes fiatal énekest magával vitte Kismartonba; ott a templomi kórusban és a kastélyszínház operaelőadásain énekelt.¹⁴ Innen lépett a Hoftheater kötelékébe az 1810-es évek végén, s egy évtizeden át volt tag. Szerencséjére abban a rövid időszakban szerződtették, amikor az udvari színházat házi kezelésben tartották. Forti nyugdíj-jogosultságot szerzett, s ezzel élt is az újabb bérbeadás idején. 1828-ban Berlinbe ment a Königsstädtisches Theaterhez, majd az 1830-as évek elején ismét Bécsben működött. Itt jóformán minden este fellépett, a színlapokon k. k. pensionierter Hofopernsänger megjelöléssel. 1831 tavaszától kezdve szembetűnően sokszor szerepelt Schodelnéval együtt. Mellette állott mindjárt debut-je alkalmával; a háziúr szerepét adta Boieldieu: *Die umgeworfenen Kutschen* című vígoperájában. Oszlopos tagja volt a *Joconde*, *Unbekannte*, *Die Braut*, *Liebestrank*, *Zampa*, *Emma oder die Übereilung* *castj*ának, és néhányszor alakította Schodelné Donna Annája mellett Don Juant, azt a szerepét, melyben a színházi lexikon szerint „játékban és énekben követők egész hadának mintája lett”.¹⁵ Túl merész következtetés lenne a nagyformátumú énekes Fortit azonosítani Dérynénél „jeles zongorász”-ával, kit megbűvöltek Rózsika mélyen fekvő sötét szemei – talán egy pozsonyi látogatása alkalmával, vagy később, már a bécsi tanulmányév idején? Nem, sőt nem is teljesen eredeti következtetés: az *Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képen* 9. kötetében Paulay Ede ismeretlen forrásból merítve korrigálta már Dérynét. Előadása szerint miután Rozália férjével Bécsbe költözött, „itt Forti Antal, korának egyik jelesebb bariton énekes, vette át tanítását”.¹⁶ (Házasságon kívüli együttélést az adott fórumon persze nem említhetett Paulay.) Később említendő bécsi sajtóbeszámolók céloznak rá, hogy a fiatal énekesnő-jelölt már a nyilvános bemutatkozás előtt előnyösen ismertté vált bécsi társasági körökben – talán a „k. k. p.” énekes közbenjárására, aki azután védencét Kreutzer majd Dupont figyelmébe ajánlotta. Tény, az életrajz nem említi, hogy a bécsi tanulmányútra Schodel János elkísérte volna feleségét. Másfelől az is nehezen képzelhető, hogy Pozsonyban maradt, s játszotta a felszarvazott férj szerepét. Erről a város szélében-hosszában beszélt volna, márpedig Benyovszky Károlynak, a pozsonyi színházi múlt alapos ismerőjének emlékezetében, aki kényeskedés (és kritika) nélkül átvette a Déryné-féle anekdotát, a Forti-név nem idézett föl régi pozsonyi botránykrónikákat. Eléggé nagy nyomatékkal tárgyalta a bécsi időszakot a Honművész is, anélkül, hogy bárki egyetlen kétértelmű célzást megengedett volna magának Schodelné ottani viselt dolgaira, amit pedig az ellenfelek az operaháború hevében ezt aligha mulasztottak volna el. Egyébként, ha Déryné történetének van igazságmagva, akkor elmondhatjuk, ami a partner életkorát illeti, a fiatalasszony eben gubát cserélt: Forti 1790-ben született Bécsben, tehát hat évvel idősebb volt Schodelnél, és huszonegygyel az énekesnőnél. Lélektanilag nem lenne semmi rendkívüli az édesapa nélkül felnőtt leány vonzalmában idősebb férfiak iránt.

¹⁴ *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Supplementband 1842, 143.

¹⁵ *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 3, 277.

¹⁶ *Az Osztrák Magyar Monarchia írásban és képen*, IX, Budapest: Magyar Királyi Államnyomda, 1893.

Vonzalom vagy karriervágy ragadta-e Rozáliát Bécsbe, s ott az énekes Forti karjába, ha egyáltalán elragadta? A korban (és később) jószerivel elkerülhetetlen volt, hogy az énekesnő kegyeivel kitüntessen igazgatókat, zeneszerzőket, pártfogókat és tanárokat, akik segíthették előmenetelét. A 19 éves Schodelné mint reményteli kezdő valóban hathatós támogatást remélhetett Fortitól, a Hofoper és más német színpadok ünnepléte, tekintélyes művésztől. Nyáry Pállal később élettársi kapcsolattá szilárduló liaisonja kezdetben jellemzően szintén érdek-kapcsolatnak látszott vagy az is volt, s a hölgy nem habozott felfüggeszteni a viszonyt 1841 elején, mikor két évre külföldre távozott. Ő, akit gyermeklányként a nevelőszülők, a körülmények vagy saját éretlensége kényszerített, hogy testét-lelkét eladja tanárának, miért ne tekintette volna azt később, más férfiakhoz fűződő viszonyában is a karrier előmozdítására alkalmas eszköznek? Egyes nyomok arra utalnak, hogy férfiakkal szembeni viselkedését általában nem jellemezte apáca-szigor. Fáy András sejtetni engedte, hogy nem hagyta érzéketlenül a *snájdig* Lendvay vonzereje. Frivol célzást engedett meg magának Liszt is, akit 1841-ben Londonban felkeresett.¹⁷ Hogy Schodel mit szőtt a kokettáláshoz? Déryné előadása szerint 1838-ban napirenden voltak dührohamai, vádaskodása a feleség „színlelése” miatt. Ha valóban megtette, amivel Déryné vádolja, és tettelegességre vetemedett feleségével szemben, azt a legközhelyszerűbb motívumként a féltékenység magyarázhatta. Ám a szemtanú beszámolóját illetően indokolt a kétely. Vajon Schodel, kinek csendestársi minőségében minden oka megvolt rá, hogy fényesítse felesége nimbuszát, annyira elragadtatta volna magát, hogy fizikailag támadjon az asszonyra a társulat egy tagja előtt, aki amannak mégiscsak vetélytársnője volt?¹⁸ Ettől függetlenül: mindenképp túlértékeljük karakterét, ha a Bajazzók Caniójának szenvedélyével ruházzuk fel. Frusztrációra volt épp elegendő egyéb oka is, mint felesége bontakozó házasságon kívüli kapcsolata, mely a Forti-epizód után nem jelenthetett számára újdonságot. Színházi férj léte a haszon optimalizálása érdekében az ilyesfajta viszonyt mindaddig némán tűrte, amíg részesedését a jövedelemből nem fenyegette veszély. Inkább azon igyekezett, hogy a feddhetlenség fátylát borítsa rá. Lehet, így kell értenünk Miss Pardoe egy szerecsenmosdatás-szerű mondatát: „Schodelné assz. mint nő, éppen oly feddhetlen, miképp mint dalnoknő tökélyes [...]”¹⁹ Hogy a Miss egyáltalában szóba hozta a primadonna folttalan erkölcsiségét, felidézheti a Hamlet Gertrudisának szavait: „a hölgy egy kissé túlságosan fogadkozik”. Efféle nyilatkozatokra a második korszakban nem volt szükség; a Nyáry és Schodelné közötti élettársi viszonyt a társaság tudomásul vette, Schodel pedig eltűnt a nyilvánosságból.²⁰ Nevét a divatlapok utoljára 1844 októberében említik: Bartay pályázati kiírására ő is megzenésítette Vörösmarty Szózatát; ezt felesége elénekelte október 13-án a „kör” új épületének avatására rendezett hangversenyen, de nem a férj, hanem Erkel Ferenc zongorakíséretével.

¹⁷ Liszt Madame d'Agoult-hoz, London, 1841. május 10., in *Liszt-Marie D'Agoult*, 796.

¹⁸ *Déryné naplója* III, 265–66.

¹⁹ *Honművész*, 9 (1841), 106.

²⁰ A korabeli elfogadottság reflexiójaképpen az utókor szemében olyannyira magától értődőnek tűnik e viszony, hogy Nyáry Pál egyik életrajzában írója csodálkozásának ad hangot, vajon miért nem vette feleségül a politikus – Schodel Jánosnét.

Déryné két periódusban is gyűjthetett értesüléseket a másik Rózáról. Először 1823-ban, midőn Kolozsvárra érkezett, hogy a köréje szerveződő daltársulattal rendszeressé tegye az operajátszást az első állandó magyar színházban. 1826-ig egy városban élt a gyermeklánnyal és Schodellel; ezután mindhárman elhagyták a kincses metropolist a Szamos partján. Naplójában részletesen beszámol alkalomszerű találkozásairól. Felmerülhet a kérdés, vajon mennyire szilárd elbeszéléseinek valóságalapja? Nem színezte-e ki, vagy éppenséggel nem találta-e ki az 1880 táján, a napló írása idején több, mint fél évszázad előtti kolozsvári beszélgetéseket a későbbi híres pályatárssal? Megtehetette, hiszen Schodelné már évtizedekkel korábban eltávozott az élők sorából, és 1863-ban meghalt Schodel János is. Déryné visszaemlékezéseinek megírása idején kevesen élhettek már az 1820-as évtized kolozsvári színházi-zenei életének valamelyest beavatott szemtanúi közül, és különben is, Schenbach Róza és Klein Róza egykori magánbeszélgetései nem harmadik személy jelenlétében zajlottak. De valószínűsíthetjük-e egyáltalán, hogy az ünnepezt kolozsvári primadonna a naplóból kitűnő gyakorisággal találkozott a tizenegynéhány éves árva lánnyal, kiben igazán nem ismerhette föl a majdani első magyar drámai dalnoknőt? S ha igen, miért szentelt volna akkora figyelmet a gyermeklány mondandójának, hogy szavait ötven évig megőrizte emlékezetében? A Honművész-béli életrajz és más korabeli források kiemelték Schodelné Kolozsvárott töltött gyermekkorát, abban Schodel szerepét. Az idős Déryné talán meggyőzte magamagát, hogy saját emlékként őrizi, amit pedig csak olvasott; aztán az olvasottakat személyes mozzanatokkal kerekítette ki. Erre vall anekdotáinak jól kitapintható kettős motivációja. Egyik célja, hogy kiemelje, a kis Klein Rozália az 1820-as években fenntartás nélkül rajongott őerte, Dérynéért; benne látta megtestesülni a magyar operajátszás sajátos stílusát és célkitűzéseit, melyekkel szívből egyetértett. Déryné ars poeticája szerint az operaéneklésnek nem az olasz iskola szabályain vagy bármi más elméleti-technikai metóduson, hanem a kifejezés igazságán kell alapulnia. Büszkén vallja, sohasem hallott olasz operát, de ha évekig élt volna Itáliában, akkor sem sajátította volna el az olasz stílust.²¹ Vagyis lényegében ugyanazt a naturalista előadói álláspontot képviselte, mint Szilágyi és Szigligeti, akikkel egyébként a harmincas évek végén szembefordította a megbántottság. Schodel Jánost kísértőnek ábrázolja, aki kezdettől azon igyekezett, hogy Rozáliát elszakítsa nemzeti kulturális gyökereitől, különbe ragadja, és ezzel megakadályozza, hogy természetes vonzalmát és Déryné példáját követve már gyermeklányként csatlakozzék a magyar dalszínészet úttörőinek kicsiny csapatához. Célzatosságról árulkodik az első találkozás leírása. A kolozsvári primadonna másodénekesnőt keres a felibe-harmadába összetoborzott daltársulathoz; meghallja a templomi kóruson Klein Rózsi „gyönyörű erős hangját”, s igyekszik rábeszélni, jöjjön a színházhoz. „Jaj! arról szó sem lehet – tiltakozik a lány ijedten –, Schodel úr nem engedi azt meg, hogy én itt színpadra lépjek. Ő engemet elviszen külföldre s ott fogom magamat még kimivelni s úgy ott fogok színpadra lépni”.²² Ugyanezt az ellentétet foglalja anekdotisztikus keretbe a Madame Laroche kolozsvári vendégjátékának elbeszélése.²³

²¹ *Déryné naplója*, II, 171.

²² Uo., 159.

²³ Uo., 345.

A napló elragadóan életszerű részletek miriádjával hitelesíti a benne foglaltakat. Megeshet, hogy a hihetőség aurája valóságként tüntet fel olyan eseményeket is, amelyek egyáltalán nem történtek meg, vagy nem akkor és nem úgy történtek, ahogy a csodálatos asszony emlékezete a megírás idején eléje vetítette. Memóriáját és memoárjait bizonyára befolyásolta a tízegynéhány évvel a kolozsvári együttlétet követő második személyes találkozás, 1837 októberében Pesten. Kolozsvár óta aligha akadt össze, hiszen Déryné sem Schodelné 1836 őszi kolozsvári koncertfellépésének, sem 1837 tavaszi pesti vendégeskedésének nem lehetett tanúja. Ősszel éppen Budán szerepelt, a tavasz Kassán és Egerben találta. Tehát nem azért nem hallotta Schodelné Fidelióját és Romeóját, mert „a német színházba nem járt, csak nagy ritkán”. A kassai dalszínész-társulatban működött Szerdahelyi is, úgyhogy nem-igen történhetett meg, amit Déryné előad, tudniillik, hogy Szerdahelyi 1837 tavaszán, Pesten hívta volna meg Schodelné vendégszereplésre a Nemzeti Színházba.²⁴ Ugyanakkor, ha az időrendre és a helyszínekre már nem is emlékezett pontosan, tudhatta, mégpedig a leghitelesebb forrásból, hogy a megnyitás előtt álló pesti színházat Szerdahelyi ajánlotta Schodelné figyelmébe. Említettük, hogy a magyar operajátszás két matadora együtt töltötte az 1836/37-es téli évadot Kassán. Szerdahelyi az után érkezett oda, hogy szeptemberben Kolozsvárott találkozott Schodelnéval, kivel együtt szerepelt a jótékonysági koncerten. Ott és akkor hangozhatott el a meghívás? Formálisan kellő jogalap nélkül, hiszen a majdani Ludas Matyinak aligha volt felhatalmazása, hogy Pest vármegye színházi választmánya nevében bárkit is vendégszereplésre hívjon a színpadra, melynek megnyitásáról még senki sem tudhatott biztosat. De ő mint énekes, színész és rendező oly vitathatatlan tekintélyt élvezett a magyar dalszínészet terén, hogy biztosra vehette, ha a pesti színház egyszer megnyílik, ott neki messzemenő beleszólási joga leend. Ha Schodelné Kolozsvárott valóban értesült a várható színháznyitásról, az döntően befolyásolhatta további terveit. Lehetséges, boroszlói szerződését 1837 tavaszán éppen a pesti alkalmazás reményében rúgta fel könnyű szívvel.

Vélhetnénk, hogy mint a Pesti Magyar Színház állítólagosan szerződötett primadonnáját,²⁵ Déryné sokkolta a híradás a fiatal, külhonban képzett vetélytársnővel folytatott tárgyalásokról. Tarthatott attól, ami be is következett: Schodelné fellépése után a pesti kritika kellő tapintattal, de egyértelműen kimondja az ő operai korszakának végét. E sok nyomát észre kellene vennünk a naplóban. Szája elé tett kézzel Déryné valóban elég sok maliciózus pletykát ad elő a fiatalabbik Róza rendetlenségéről, fukarságáról, szegénységéről (amit külföldi adósságtehernek tulajdonít), uralkodói hajlamáról, sőt hangjának terjedelmi korlátairól a sajátjához képest. Éppen e részletek élethű volta hitelesíti a napló alapvetően rokonszenvező attitűdjét az egykori Klein Rózsika irányában. Írójából teljesen hiányzik a sértettség, gyűlölködés, rivalizálás; hihetőnek látszik fogadkozása, hogy ők ketten valóban „jó harmóniában léteztek” együtt a színházban azon egy év alatt,

²⁴ Uo., III, 246.

²⁵ Elmondása szerint a választmány 1837 nyarán kötött vele szerződést. (A szerződési tárgyalásokról vö. III., 229–231.) A választmányi ülések jegyzőkönyvei szerint fél- vagy egész évre történő szerződötetését csak 1837. október 9-én tárgyalták.

amíg az ő szerződése ki nem telt.²⁶ Schodelné viselkedése már a viszontlátás percében megalapozta a harmóniát; a napló leírása kettejük találkozásáról a legbensőségesebb és leghitelesebb vonásokat helyezi el a sokak szemében kellemetlen természetű asszony jellemképén. A külhonban képzett énekes-csillag szedett-vedett öltözékben, gyalogosan baktat a színház felé a poros Kerepesi-úton. Belépve ő az, aki felismeri és megszólítja az idősebbet. Hogy emlékezett-e Déryné a feketeszemű kolozsvári árva lányra, nem tudjuk, de bizonyos, hogy Klein Rozáliában, az egykori rajongóban ott élt az 1820-as évek ragyogó kolozsvári énekes csillagának képe, hiszen – bármi is lett légyen Schodel verdiktje Dérynéről – tőle kapta első maradandó operaélményét. Ám az 1837-es Déryné nem az 1823-as naiva többé, a múlt évek „köpcösebbé” tették (így az egyik kíméletlen pesti kritika). Schodelné átöleli az idősebb társnő derekát, és az idő múlásán megindulva, bántó él nélkül kérdezi: „Ah Gott! wo ist die schöne Taille?”²⁷ Hallotta vajon Déryné október 27-i Normáját, és tudja, végképp a múlté a „schöne Stimme” is? Elhatározza, barátságába fogadja az idősebb énekesnőt – kegyeletből? számításból? hogy ne kelljen fiatal seconda donnával párharcot vívnia? A napló csak egy ponton árulja el, milyen feldolgozhatatlan fájdalmat okozott Dérynének a számára eleve kilátástalan összehasonlítás az utóddal. Kitörli emlékezetéből annak három nappal az övé után énekelt Normáját, s úgy láttatja, mintha Schodelné Romeo mezében lépett volna először a pesti magyar színpadra. Egyébként az ifjabb pályatársat inkább védelmezőjének tekintette a társulattal szemben, melynek hangulata ellene fordult, semmint rosszakarójának. Ezért adja Schodelné szájába azt a védőbeszédet, melyhez hasonló tartalmú belső monológot a bántások közepette nyilván naponta elmondott magának: „Ha Déryné nem születik akkor, mikor született, ma nem énekelünk ezen Nemzeti Színházban. Ő az uraktól megbecsülést követelhet, de az urak nem érdemelték meg őtet, meg se értették.”²⁸

Memoárjaiban folyamatosan – bár nem keserűen – vádolja a férfinemet. Talán férfiellenes beállítódásával is magyarázható, hogy Schodelt olyan sötét színekkel festi. De a bensőséges, szinte feminista módon bajtársias viszony, ami jelek szerint a két nő között kialakult, azt is elképzelhetővé teszi, hogy Schodelné bizalmas közlésekre méltatta Déryné múltjából, jelenéből. Méltónak mutatkozott a bizalomra – a Nyáry Pálhoz fűződő viszonyra még fél évszázad múlva is csak a legfinomabb célzást engedte meg magának. Ha nem is volt tanúja, magától a bántalmazottól értesülhetett a férj durvaságáról. Talán a legilletékesebbtől hallott a Forti-kalandról is, amit aztán kiszínezett vagy transzponált. Megjegyzendő, az 1830-as években sokszor megfordult Kolozsvárott, és oda kényszerült vissza nemzeti színházi szerződése végén. A Schodel-gyermekek nevelődésének színhelyén könnyen felcsippenthetett egyetmást a szállongó pletykákból, melyek bizonyosan annak arányában szaporodtak, ahogyan Schodelné egyre híresebbé-hírhedtebbé lett előbb Bécsben, majd Pesten. Mégsem hisszük, hogy ne magától az érintettől jutott volna az életrajz leginkább felzaklató információjához. Vagy az 1838-as együttlétek során értesült róla, és visszavetítette a közös kolozsvári évekbe, mintha akkor hallotta volna,

²⁶ *Déryné naplója*, II, 172.

²⁷ Uo., III, 250.

²⁸ Uo., 262.

vagy valóban még Klein Rózsika számolt be engedelmes kislányként nevelőszülei és Schodel alkujáról az ő áruba bocsátásának, illetve megvásárlásának tárgyában. A Honművész-beli életrajz Klein Jánost Róza atyjának mondja, és a házasságot szükséztül ugyan, de a tanár-tanítvány kapcsolat quasi magától értődő következményének állítja be. Déryné viszont, aki kolozsvári bennfentesektől tudhatta, hogy a színész-viszonyból házasságon kívül született kislányt a bábaasszony és férje csecsemőként vette gondozásába (a leányanya bizonyára fizetett az elhelyezésért, legalábbis kezdetben), magára a leányra hivatkozva úgy írja le: Schodel megállapodást kötött a nevelőszülőkkel, „hogy ő öt éves korától fogva tanítani fogja minden fizetés nélkül, míg fölnevelkedik 15 vagy 16 éves koráig, és akkor Kleinné hozzáadja nőül”.²⁹ Az alkunak ez a korai időpontja az énekes pályára szánt fiúk kasztrálását juttatja eszünkbe. Azoknál a sorsdöntő beavatkozás minden esetben szoprán vagy alt-hangot eredményezett, de távolról sem mindig jó énekhangot. Jelen esetben: akármi éles torokkal is tűnt ki a kis Rózsi, ki garantálhatta, hogy hangjából tíz év múlva értékes énekhang lesz? Az „ötéves kor” túlságosan határozottan hangzik, hogysen az idősödő Déryné tévedésének tarthatnánk. Lehet, Kleinék vésték be a korai időpontot a gyermeklány Rozália tudatába. Mindennap elismételték előtte: ahogy felnősz, férjhez mégy Schodelhez – nehogy eszébe jusson megkérdőjelezni az alku érvényét. Mindenesetre az, amit a tanulmányok kezdetéről tudunk, ellentmond Déryné elbeszélésének. A Honművészen 1836-ban közölt híradása és az 1838-as életrajz szerint Rozália a kolozsvári konzervatóriumban sajátította el a zenei alapokat, és Schodel csak ezután vette át nevelését. A kislány születését 1811. szeptember 29-én jegyezték be az anyakönyvbe; a kolozsvári konzervatóriumot 1819-ben nyitották meg, tehát a jövődőlaldnoknő nyolcéves koránál előbb nem kezdhetette meg ottani tanulmányait. Ugyan mit tanított Schodel a kislánynak ötödik és nyolcadik életéve között, ha – mint az életrajz állítja – a konzervatóriumban kellett elsajátítania az alapokat? Kérdés az is, valóban csupán két hónapig tartott-e a tanulás Grosspeter Józsefnél; s csupán ennek alapján írta volna a Honművész fejezetünkben már idézett beszámolója, „hogy honunknak e jeles leánya, az itt 1819-ben fölállott énekiskolának egyik nevendéke” volt? Igaz, lehetett ez egyszerű *publicity stunt* is; Schodelék soha nem riadtak vissza az ilyesmitől, a konzervatórium pedig, majdnem húsz év távlatából, nyilván nem tiltakozott a renoméját emelő hírverés ellen.

A gyermeklány adás-vételét és Schodel személyiségének szexuális irányultságát valamivel kevésbé érezzük monstruózusnak, az énekesi jövő korai kijelölését valamivel könnyebben fogadjuk el, ha a házassági alku idejét Rozália kilenc-tizedik életéve tájára, a serdülést közvetlenül megelőző életkorra, vagy a serdülés korai szakaszára tesszük. Ekkor az alku tárgya, ha véleményét nem is kérdezték, már fel tudta fogni, milyen sorsot szánnak neki. Hogy mit érzett a neki szánt jövővel, a házassággal, a korai gyermekszüléssel kapcsolatban? Ha a nevelőszülőknél dickensien sötét gyermekkort élt volna át, reakciója a házasságra akkor is kétféleképpen lehetett szélsőséges: érezhette adósrabszolgaságnak, de menekülésnek is. Kleinék azonban nem bánhattak vele rosszul, különben nem bízták volna két fiát nevelőanyjára – az életrajz közlésével szemben bizonyára nem az isme-

²⁹ Uo., II, 159.

retlen szülőanya nevelte őket. Nem lep meg, és végképp nem botránkoztat meg, hogy Schodelné nem maga nevelte fiait – annál kevésbé, minthogy ő maga is nevelőszülőknél cseperedett, kislánykorától a színpadra készült, s a második pesti korszakig nem rendelkezett biztos egzisztenciával. Talán nem volt olyan fekete ördög Schodel János sem, hogy Rozáliának irtóznia kellett volna tőle. 1796-ban született, s ha a lexikon-adatoknak hinni lehet, húszévesen került Kolozsvárra. Harminc éves volt, mikor megházasodott. Tizenöt évvel volt idősebb feleségénél; ekkora korkülönbség házastársak között ma sem számít rendkívülinek, és minél távolabb megyünk vissza a női egyenjogúság előtti korokba, annál inkább magától értődött. Különösen, ha a fiatal nő valami okból az idősebb férfi mancipiuma alá tartozott: nem ok nélkül vált tipikus alakjává vígjátékoknak és vígoperáknak a gyámleány kezére pályázó gyámatya. Schodel János az ingyenes oktatással biztosította magának a döntési jogot Rozália jövője fölött, és a gyermekleány ezt megtanulta elkerülhetetlennek tekinteni. Ha az alkura valóban érettebb korában került sor, talán inkább hízelgőnek érezte a felnőtt férfi udvarlását, mint terhesnek. Elbűvölhette a fényes jövő, amit Schodel eléje vetített. Lehet, Déryné anekdotája Madame Laroche kolozsvári koncertjéről nem teljesen hiteles, a lényegét mégis jól kifejezi. Schodel nagyralátó terveket kovácsolt jövőbelije számára, aki a későbbi években lelkesen átérezte „küldetését”. Nem zárhatjuk ki végül, hogy mester és tanítvány házassága a Pygmalion-szindrómán alapult – idősebb férfi szerelme a tanítvány-teremtmény iránt, a lány vonzódása a mester-figurához. Számos ilyen házasságról tud az énekművészet története. Eugenia Tadolini jólszituált családból származott, jó nevelést kapott, melynek az énektanulás is részét képezte. Egykorú volt nemzedéktársával, Klein Rozáliával, mikor hozzáment tanárához, Giovanni Tadolinihez.³⁰ De ha a mesterrel kötött házasságot adósrabszolgaságnak tekintjük is, tudnunk kell: a tandíjfizetésnek e mai szemmel nézve visszás formáját nem Schodel gondolta ki. Rosselli szerint általános volt, hogy az énektanárok szerződést kötöttek szegény sorsú növendékeikkel vagy azok szüleivel a majdani jövedelem egy hányadára, s annak fejében ingyen tanították (sokszor magukhoz is vették) őket. Nőtlen vagy özvegy énektanárok az életbiztosítás bevált módjaként házasságra léptek ifjú nőtanítványaikkal, hogy a tanulás ideje alatt természetben, a pálya kibontakozása után pénzben, de mindenképp kamatostul kapják meg az oktatás díját. Úgy látszik, az egykori tanár s későbbi férj haszonélvezetének jogosultságát szerződéskötéskor is elismerték: Schodelné ismert hannoveri megállapodását szignálta a férj is. A férjzett állapotnak a nő előnyeit is élvezte. Csökkentette az ifjú színésznők életútjának egyik nagy veszélyét, a házasságon kívüli kapcsolatot színésztársakkal vagy jótévőkkel, a kapcsolatok elmaradhatatlan velejárójaként vagy a szifilisszel, vagy a nem kívánt terhességgel. Igaz, másfelől elzárta előlük a színpadi pálya egyik legáhitottabb jutalmát, a beérkezést az arisztokratikus vagy oligarchikus házasság révébe, az elkerülhetetlen, vagy éppen vágyva vágyott visszavonulással. Voltak irigyelt példák: Henriette Sontag az olasz Rossi gróf nejeként mondott búcsút a színpadnak (a gróf pénzügyeinek zilált volta miatt csak időlegesen); Sophie Löwe a liechtensteini herceg felesége lett. A szép Lángh Paulina Ábrányi-Eördögh Emilhez ment férjhez. Hollósy Kornéliát Lonovics József, a

³⁰ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 43 (1841), 797. Fétis tudomása szerint 1834-ben különvált férjétől.

későbbi csanádi főispán vezette oltárhoz – a dúsgazdag örmény nemes leánya azonban a vőlegény számára legalább olyan jó partie volt, mint fordítva.

Déryné előadása érzékelteti: Schodelné szívesebben társalgott németül, mint magyarul. Felidézve kettejük egyetlen kolozsvári közös fellépését a gubernátorné estéjén, határozottan kijelenti, alig találtak közös számot, mert a külhoni karrier reményében Schodel német szöveggel tanította be Rozália énekszámait.³¹ A nemzet-árulásnak efféle főbenjáró esete az 1838-as életrajzba persze nem kerülhetett be. Ha nem is vetemedett arra, hogy már a kolozsvári évekbe visszavetítse honleányi buzgalmát, amit az 1841-es búcsúnyilatkozat meghatóan kidomborított, és nem állította, hogy már ott magyarul énekelt, az életrajz Rossinihoz és az opera anyanyelvéhez, az olaszhoz kapcsolja az első szereplést, érzékeltető: az előrelátó Schodel már Kolozsvárott lerakta a külhoni karrier alapját. Ilyesmit aligha lehetett remélni Grosspeter József konzervatóriumi énektanártól! De mit várhatott a növendék-házastárs Johann Schodel muzsikamesteri vezérlésétől? A Déryné és mások által muzsikusi hitelében sokszorosan dezavualt zongoratanár megnyugtató zenei háttérrel rendelkezett. 1796. május 15-én született Pozsonyban, mint Joseph Schodel zongoratanár fia. Az apa mind társadalmilag, mind zenei tekintetben a legjobb pozsonyi körökben mozgott. 1790 és 1794 között bizonyosan, de talán még tovább is a Keglevichéknél volt állásban, többek között mint Keglevich Babette zongoratanára. A grófkisasszony tanítását tőle Beethoven vette át. A fiatal zseni 1796 őszén Pozsonyban hangversenyezett, és idősb Schodel, mint a grófi család zenetanára, az elsők egyikeként hallhatta az op. 7. Esz-dúr zongoraszonátát, mely 1797-ben Babette-nek szóló ajánlással jelent meg. Johann Schodel gyermek és kamasz-évei nem voltak a legalkalmasabbak nyugodt zenetanulásra; koncert- és színházi élményekben sem dúskálhatott. Pozsony a napóleoni háborúk idején frontvárossá vált, a francia csapatok bombázták, majd el is foglalták. Gazdagabb kulturális élet áldásait csak az 1812-es békekötés után élvezhette a város és a jövőd muzsikamester. Zenei alapismereteit bizonyára atyja irányításával szerezte. Utóbb mint a városi Hauptnationalschule tanulóját a Morvaországból Pozsonyba származott Heinrich Klein, az intézet tekintélyes tanára tanította zenére, akárcsak később Erkel Ferencet. Schodel tehát nagyjában-egészében ugyanazt a nyugatmagyarországi–csehmorva–osztrák zenei művelődést képviselte Kolozsvárott, amit Erkel és az ott ideig-óráig vagy állandóan letelepedett németajkú és szláv muzsikások, kik magyar nevükön vonultak be a zenetörténetbe: Ruzitska György, Polcz Antal, Grosspeter József. Habár Schodel a fiatal Erkelhez hasonlóan zongorajátékosként és -tanárként kereste kenyerét, sokakhoz hasonlóan bizonyára ő is képesnek és képesítettnek tartotta magát az énektanításra. Metódusáról nincsenek ismereteink. Feltesszük, hogy pozsonyi iskolaévei alatt elsajátította a hangképzés alapvető módszereit, és ismereteit a közkézen forgó tanönyvek segítségével gyarapította.

Rozália 18-19 éves kora táján az illetékesek – Schodel vagy Forti – elérkezettnek látták az időt, hogy védencük magasabb iskolába lépjen a császárvárosban. A vonatkozó magyar irodalom, beleértve az 1994-ben kiadott újabb Színházi Lexikont, nem kérdez rá, ott hol és milyen körülmények között tanúsított a fiatalasszony „csüggetlen szorgal-

³¹ Déryné naplója, II, 172.

mat” a művészi ének tanulásában. Az osztrák lexikográfia viszont magától értődően közli, hogy a tanulás keretűil a Gesellschaft der Musikfreunde énekiskolája szolgált.³² Az ismeret publikus forrása Pohl 1871-ben kelt listája az intézet sikeres színházi- és zenei pályát befutott neveltjeiről: „Schodel, Frau Rosalia, k. k. Hofopernsängerin, dann in Pest (1829)”.³³ A Pohl által megadott évszámot pontosítja a tanulmányokkal egyidejű kiadvány, a Társaság 1830. szeptemberi Berichtje. Ez felsorolja a jutalomban és dicséretben részesült növendékeket, akik között Schodel Rozália is említést nyer. Konzervatóriumi tanulmányait tehát 1829 őszén kezdhetette, és 1830-ban fejezte be. Elbocsátó bizonyítványának kiadásáról a konzervatóriumi bizottság az év decemberében döntött.³⁴ A jutalom és dicséret ténye önmagában nem tanúsít különleges érdemeket. Oly terjedelmes a kiemeltek listája, hogy az a benyomás támad, minden hallgatót megemlítettek, ha csak „hanyagságával és fegyelmezetlen viselkedésével nem szolgált rá a kizárásra”. Ám teljességgel magában áll *Schodel, Rosalia* kitüntetésének részletes indoklása. Rövid ittléte alatt – olvassuk – kiemelkedő tehetségről, nagyszerű hangról és az énekesi pályára való kiváló elhivatottságról tett tanúságot.³⁵ Vagyis a Gesellschaft der Musikfreunde hírlapjának szerkesztője valóságos pályaalakmassági tanúsítványt sűrített az indoklásba. Ebből is következik, hogy növendék és tanári kar több mint barátságos viszonyban váltak el egymástól. Annál különösebb, hogy az egykori növendék utóbb mintha szándékosan feledkezett volna meg a kölcsönös meglegedésre szolgált képzés hálás megemlítéséről. Vagy csupán a nevet hallgatta el, de magát a képzést nem: vajon a konzervatórium curriculumában találta meg a színpadi karrierhez nélkülözhetetlen tárgyakat, a „szavalást, plasticát s dramai éneklést”? A válasz nem lehet egyértelmű. A konzervatóriumi énekiskola általános bevezető kurzussal kezdődött, mely a zene és ének alapelemeivel ismertette meg a két fiú és egy lányosztályba sorolt növendékeket. Az alapfokú zenei ismeretek elsajátítása után kezdődött a tulajdonképpeni énektanulás. Ez az átlagos növendék számára két tanfolyamból („Classe”) állt, mely osztályok maguk is „alsó” és „felső” tagozatra oszlottak. Az első tanfolyam felső tagozatát a negyedik év végén zárták le, a második osztály a tanulmányok ötödik és hatodik esztendejét foglalta magába. Mindkét nembeli legtehetségesebb, legjobb hanggal megáldott növendékeit az iskola a hatodik évben szigorú vizsga letétele után átirányította a harmadik ének-osztályba, ahol magasabb képzésben részesültek.³⁶ A konzervatórium nem ragaszkodott ah-

³² Vö. *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, Bd. 11.

³³ Pohl, 130. sköv. Beilage XV. Zöglinge des Conservatoriums, welche die Musik als Lebensberuf erwählt haben.

³⁴ Akten des Konservatoriums, N. 249., Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. A konzervatórium 1829-ig ingyenesen oktattott minden növendéket; hogy a jótékony szándékkal a képzésbe fektetett anyagi és erkölcsi tőke ne vesszen kárba a tanulmányok megszakítása miatt, a beiratkozáskor kötelezvényt vett a szülőkötől, melyben vállalták, hogy gyermekük végigjárja az iskolát. A kötelezvény hatályon kívül helyezéséhez volt szükség a formális elbocsátó nyilatkozatra.

³⁵ „Prüfung der Zöglinge und Verteilung der Prämien”, *Monatsbericht der Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterreichischen Kaiserstaates*, 1830. IX., 129.

³⁶ „Instruction für das, von der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, zu Wien gestiftete Conservatorium. Wien 1832.”, in Mandyczewski, 226.

hoz, hogy a növendéket a kezdet kezdetétől nevelje; Rozália sem járta végig az alapfokú oktatás lépcsőit, csak a lányok számára fenntartott 3. énekosztályt látogatta. Ennyiben tehát ott eltöltött éve a „felsőbb művészet” tanulásának számíthat. Kérdés, vajon annak minősült-e a tananyag? Ezt a korabeli dokumentumok homályban hagyják. Az 1832-ben kiadott konzervatóriumi *Instruction*nak az oktatási metódusokat ismertető szakasza meglepően rövid, és bizonyos tanácstalanságot árul el. Írott módszertanként egyedül egy oboa-iskolát említ, és ösztönzi más szakok tanárait a tanítási módszerek írásba foglalására. Végül – mint látni fogjuk, távolról sem egyedülálló módon – figyelmeztet a skálák gyakorlásának fontosságára minden zenei szakon.³⁷

Két fiúosztály után a Gesellschaft der Musikfreunde konzervatóriumában 1819-ben Anna Fröhlich nyitotta meg a harmadik, leányokat képző énekosztályt, amit 1854-ig vezetett. Anna (Netti) Fröhlich, az éneklő Fröhlich-nővérek egyike, az 1810-es években Bécsben működött olasz énekesnél, Giuseppe Siboninál tanult énekelni, akár nővére, Josephine, aki színpadra lépett, és Kathi, Grillparzer „halhatatlan kedvese”. Ám ha ismerte is az olasz metódus alapszabályait, nem tekintette kötelességének, hogy a magasabb operai énekmodort tanítsa. Igaz, hogy az Allgemeine Musikalische Zeitung híradása szerint a konzervatóriumi növendékek már 1832-ben tanultak olasz nyelvet és deklamációt.³⁸ Fröhlich pedagógiai tevékenységének fő célja azonban a kórus- és társas éneklés volt, bárha iskolájának tananyagát nyilván nem szabad kizárólag Schubertnek az ő rendelkezésére, Grillparzer szövegére írt transzcendens kamara-szerenádja alapján megítélni. Naplójának egy 1829-es bejegyzése szerint Grillparzer énekgyakorlaton (Singübung) vett részt Fröhlichék lakásán. Ha a társasági énekgyakorlatokra az érettebb konzervatóriumi növendékeket is meghívták, talán Schodel Rozália is megjelent és énekelt ott. A Fröhlich-ház alkothatta az egyik közeget, melyben a bécsi társaság még a hangversenytermi bemutatkozás előtt megismerhette az ifjú énekes jelöltet, ahogy erre a Sammler első nyilvános hangverseny-fellépése után utalt.³⁹ (NB. Grillparzer a „Singübung” után az operába ment, hogy meghallgassa Madame Pasta énekét.⁴⁰ Pasta márciusban vendégeskedett Bécsben, amikor Rozália még nem kezdte meg felsőbb tanulmányait. Bécs azonban nem esik oly messze Pozsonytól, hogy a becsvágyó énekes jelölt és férje ne utazhattak volna fel meghallgatni a kor legnagyobb énekesét.)

A Zenebarátok társaságában idő múltán érlelődni kezdett a felismerés, hogy szükség van operai iskolára. Először Giuseppe Ciccimarrát szemelték ki oktatónak, s ez arra utal, hogy a terv a Hofoperben 1830 után működött énekes iskola sikere nyomán született (lásd alább).⁴¹ Talán Schodelné sikere is hozzájárult a konzervatóriumi operista-nevelés tervének megfogalmazásához: az elsők egyike volt a konzervatórium neveltjei között, aki ottani tanulmányai után nem sokkal az udvari operához került. Ciccimarra 1836-ban Velencében elhunyt, anélkül, hogy tényleges kapcsolatba került volna a Konzervatórium-

³⁷ „Gut geleitete Scalaübungen sind der Grund sowohl der Vocal- als Instrumental-Unterrichtsmethode.” Uo.

³⁸ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 34 (1832), 758–59.

³⁹ *Der Sammler*, 23 (1831), 240.

⁴⁰ Grillparzer, 337.

⁴¹ Perger, 71.

mal. Ott a művészi énekstílusba és drámai előadásba bevezető magasabb énekképzés csak tíz évvel később került be a tantervbe. Az első valódi olasz énektanár, Giovanni Bassadonna neve 1845-ben tűnik fel az oktatók listáján.⁴² Nem csoda, hogy az operavilág addig jóformán tudomást sem vett az intézményről. Ezért hallgatott volna az ott töltött esztendőről Schodelné is? Singschule-beli előéletére nem utaltak bécsi kritikái sem, holott tudomással bírhattak róla. Pohl híradása szerint Rozália mint a konzervatórium növendéke a közreműködött Gesellschaft egyik 1830-as hangversenyén.⁴³ Schodelné egykori helybéli nevelői közül az 1840-es bécsi comeback-kísérlet idején kiadott, kritikának álcázott kommuniké megemlíti az előnyösen ismert Mad. Gottdankot.⁴⁴ Josepha Gottdank, a Kärntner-Theater 1817-20 között volt tagja évtizedeken át keresett ének- és deklamáció-tanárnőként működött a székvárosban.⁴⁵ 1782-ben született, és 1857-ben hunyt el, 1840-ben tehát Schodelné aligha mert volna hivatkozni rá, ha nem ő avatta volna be a színpadi énekbeszéd művészetének titkaiba. Ám ezt bizonyára nem a konzervatóriumban tette: Madame Gottdank a tanári kar korabeli névsorában nem szerepel.

A Hofoper színpadára 1840-ben visszatérő pesti primadonna az élők sorában (ha már nem is a színház tagjai között) üdvözölhette Josef Gottdankot is, az előnyösen ismert előadóművészet-tanárnő férjét. Róla biztosra vehetjük, hogy közreműködött a pozsonyi énekesnő-jelölt pályájának egyengetésében. E „feledhetetlen sváb”, ahogy tizenöt évvel halála (1849) után Seyfried aposztrofálta, énekes-színészként évtizedeken át a bécsi színház vígoperai- és operett-repertoárjának erőssége volt.⁴⁶ 1779-es születésű lévén, Schodelné bécsi korszakában túljárt az ötvenen, és az idősödő komikusok utolsó pályaszakaszában megszokott, sokirányú gyakorlati tevékenységben volt az együttes hasznára. Egyfelől vígoperák komikus prózai betétfiguráit alakította, így a Don Juan német szövegébe beleszerkesztett bírósági szolgát (Gerichtsdienner). Hasonló zsánerű figura volt Sorgsam, Haushofmeister der Frau von Palmer, Auber Emma címen bemutatott, egyetlen előadást megért vígoperájában. Fő feladatként az operarendező munkáját látta el; erre alkalmassá tette hosszú színpadi gyakorlata és játékkészsége. A színlapok a rendező személyét illetően Bécsben éppen olyan szűkszavúak, mint Pesten; de tudjuk, hogy a Zampa színrevitelét Gottdank jegyezte. Forti mellett benne is olyan színházi személyiséget sejthetünk, aki közvetíthette Schodelné szerződését az udvari operával. Lehetséges, hogy a későbbi alkalmazás céljával és reményében ő bízta az ifjú dilettánsnőt felesége nevelői gondjaira – ha a deklamáció-leckékre nem a szerződést követően került sor, már a Hofoper saját operaiskolájában (lásd alább). 1825-ben, a Kärntner Theater működésének ideiglenes felfüggesztése idején Gottdank a színház több tagjával együtt Johann August Stöger operatársulatához szerződött; az 1825. májusi pozsonyi nyári évadnyitó színlapja szerint a „korábbi teljesítményéről jól ismert operarendező”

⁴² Uo., 323.

⁴³ „1830 Schodel, Mad. Rosalia C.Z. [Conservatoriums-Zögling].” Pohl, 91.

⁴⁴ *Allgemeine Theaterzeitung*, 33 (1840), 758.

⁴⁵ *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, Bd. 2.

⁴⁶ Seyfried, 185.

állott az együttes élén.⁴⁷ Egyetlen nyári szezon után nem tért vissza Pozsonyba; 1826 tavaszán, a bécsi operatársulat újjászervezésekor visszakerült a Hofoperbe. 1825-ben Rozália még Kolozsvárt időzött, tehát nem ismerkedhettek meg személyesen, de a rendező bizonyára kapcsolatba került tekintélyes helyi muzsikussal, Joseph Schodellel, és néhány év múlva az ő vagy éppen a Pozsonyban tovább működött Stöger kérésére vagy ajánlására vette pártfogásába a Bécsbe felkerült kezdő énekesnőt. Egyik feltételezésből következik a másik. Ha Schodelné már korábban ápolt valamiféle kapcsolatot a Hofoper kiválóságaival, akkor más fénybe kerül az 1831. május 1-i délután csodája is, vagyis, hogy Louis Duport igazgató közvetlenül a hangverseny után szerződést ajánlott neki. Az alkalmazásról már előbb tárgyalhattak, és a szerződtetési szándék véglegesítését a koncertfellépés sikerétől tették függővé. Így ki lehetett váltani a szerződtetési célú vendéjátékot a Hofoper színpadán – Seyfried írja, hogy a korabeli operaszínpadok e bevett intézményének Duport nem volt barátja.⁴⁸

A Honművész büszkén megnevezi a bécsi bemutatkozásra alkalmat adó tekintélyt: Schodelné Conradin Kreutzer szerzői hangversenyén énekelt – nem is akármit, hanem egyenesen az ő számára komponált virtuóz áriát. Sajtóforrás nem erősíti meg, hogy Kreutzer az áriát a debütánsnak írta volna, de a szám újdonságát mind a Sammler, mind a Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode beszámolója egyértelművé teszi. Hogy a kritikák az áriát és az énekesnő teljesítményét quasi egy lélegzetre értékelik, és a kettőnek az esemény önmagában vett jelentőségét meghaladó terjedelmet biztosítanak, megengedi a következtetést, hogy a zeneszerző-karnagy egészen a debütáns technikáját és hangját kedvező fényben feltüntető „saját szám” megkomponálásáig elment a támogatásban. Sem az életrajzok, sem Déryné nem említik, hogy Kreutzer közreműködött volna Schodelné énekesi képzésében, hacsak nem őt burkolja anonimitásba az „új iskolához tartozó kiváló német mester” kifejezés az 1841-es londoni közleményben. Tudjuk, hogy a magától értődő szerzői és karnagy mértéken túl is foglalkozott az énekhanggal, és részt vett az általa irányított opera együttesek énekeseinek kiművelésében.⁴⁹ Mindkét lányából énekesnőt nevelt, és úgy tartják, az ifjabbik karrierjének hirtelen megszakadása idézte elő az agyvérzést, amely 1849-ben Rigában halálát okozta.⁵⁰ A fatális utolsó stációt német városok egész sora előzte meg, Kreutzer egész életében bolygótűzként cikkázott a német színházi glóbuszon. Bécsben viszonylag soká, közel két évtizeden át rezideált mint karnagy és termékeny, bár változó sikerű operakomponista. 1831-32-ben az udvari opera karnagy státusát töltötte be, és ezen együttes közreműködésével rendezte meg májusi szerzői hangversenyét. Így esett, hogy Sonnleithnernek a bécsi opera és balett történetéhez összeállított kéziratos adattárában „Frau v. [!] Schodl” még mint „Dilettantin” kerül említésre első ízben.⁵¹ Tizenhárom hónappal később, 1832. május 30-án Kreutzer ismét hangversenyt adott saját javára, ez alkalommal a Hofoperben,

⁴⁷ Benyovszky, *Das alte Theater*, 92–93.

⁴⁸ Seyfried, 20.

⁴⁹ *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 4, 231.

⁵⁰ Brecht, 99. sköv.

⁵¹ Sonnleithner.

mint „Kapellmeister an diesem k. k. Hoftheater”.⁵² A közreműködők névsora a korabeli német operajátszás aranykönyvébe illik, és jelzi a társulat legjobb erőinek odaadását a karnagy iránt. Schodelné ismét prominens helyet foglalt el az énekesek között; Madame Ernst mellett a másodénekesnői szólamot vitte Kreutzer újonnan komponált *Die Jungfrau* című operájában, melynek három részlete tette ki a hat számból álló hangverseny műsorának felét.⁵³ Nem tudjuk rekonstruálni, hogy a Hofoperben töltött évek során hősnőnk hányszor és milyen szerepekben énekelt Kreutzer keze alatt. A színlapok soha nem tüntetik fel a karmester nevét, a kritikák pedig ritkán említik, ki vezette a zenekart a bírált előadáson: mint a színpadon, az orchestrumban is csak a szólistákat méltatták figyelemre. Annyit azonban tudunk, hogy 1832. április 3-án Kreutzer dirigálta Schodelné egyetlen primadonnai premierjét, a balsorsú Liebestrank előadását.⁵⁴ Valamivel később távozott a Hofoperntheater karnagyi pulpitusáról, és a Josefstädter Theaterhez szerződött. A szakítást talán az operaszerző elégedetlensége váltotta ki: Duport nem nyitotta meg a színpadot művei előtt, ezért is szorult a szerzői hangversenyek pótlékára. A színhelyváltás a zeneszerzői pálya szempontjából nagy haszonnal járt: a következő két évben egy-egy különösen sikeres operabemutatóval örvendeztette meg a német opera híveit. 1833. február 27-én a Melusinát fogadták tetszéssel a berlini Königstädtisches Theaterban, 1834-ben pedig főműve, a Nachtlager in Granada premierjét tartotta meg a Theater in der Josefstadt.⁵⁵ Hihetőleg nem független Kreutzer személyétől, hogy nem sokkal később mind a két intézmény Schodelné pályájának fontos állomása lett.

„Bécs, az éneklés iskolája”⁵⁶

Képzés és képzetlenség.

Johann Adam Hiller, neves komponista és énektanár, az északi német daljáték megteremtője, 1780-ban Lipcsében rezignáltan írta a művészi ének első önálló német tankönyvében: a komédiával együtt – vagy inkább annak zsarnoksága alatt – élő német opera kevéssé, vagy egyáltalán nem képes arra, hogy énekes-virtuózokat neveljen.⁵⁷ Hiller Lipcsében, a lutheránus polgár városban élt és működött, ezért érthető és megbocsátható, ha az ottani állapotokat tekintette általánosnak, és figyelmen kívül hagyta az italianizált udvari operákat. Arról pedig csak késve szerezhetett tudomást, hogy lamentójának megjelené-

⁵² Műsorlap szerint: „Musikalische Akademie zum Vortheile des Herrn Conradin Kreutzer, Kapellmeister an diesem k. k. Hoftheater. 1. Ouverture der Oper: Die Jungfrau; 2. Großes Duett aus derselben Oper, vorgetragen von den Damen Ernst und Schodel; [...] 6. Finale der genannten Oper, ausgeführt von Madame Schodel, den Herren Wild, Staudigel, Fischer, Tichatschek und dem Chorpersoneale.”

⁵³ Az opera színpadi bemutatójára 1831 novemberében Prágában került sor. Vö. Peter Branscombe: „Kreutzer, Conradin”, in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15528> (accessed January 30, 2010).

⁵⁴ *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 17 (1832), 366.

⁵⁵ Bauer, *Josefstadt*, 65.

⁵⁶ „Wien, die Schule des Gesangs”. Vö. 134. jegyzet.

⁵⁷ Hiller, *Musikalisch-zierlicher Gesang*, VII–VIII.

sével egy időben a német birodalomnak legalább egy nagyvárosában már kápráztatóan virtuóz szoprán, tenor és basszushangok gyöngyöztek elő mozgékony német gégekből. Ma is szédelegve ámulunk a II. József által Bécsben létrehozott Nationalsingspiel csillagainak hangterjedelmén, énektechnikáján és vokális ábrázolóerején, ahogy azt zenévé szublimálta előbb Salieri a Kéményseprőben (1781) majd Mozart a Szöktetésben (1782).⁵⁸ A Nationalsingspiel vokális standardja ösztönző befolyást gyakorolt az 1780-as évek második felének daljáték-termésére a Kärntnertor-Theaterben (Dittersdorf) és a Bécs-külvárosi színházakban. Az 1790-es évek német operaszerzői közül azok, akik Bécsben működtek, és Mozart nyomdokain haladtak, igyekeztek megfelelni a nagyigényű mozarti vokalitás hagyományának. 1790 után a német opera repertoárján nagy helyet foglaltak el Mozart olasz operái is (a Tituszt beleértve); a német énekeseknek ezek szólamait is meg kellett tanulniuk. Az olasz opera újabb áramlatai – mindenekelőtt Paër vokálisan magas igényű bécsi és drezdai operái – a századfordulón a német színpadokat is meghódították. Ugyanakkor ellenhatásként érte a német énekművészetet a protoromantikus opéra-comique elsöprő divathulláma. A francia vígopera regényes cselekménye, a prózai dialógus és színészi játék nagy szerepe ismét a „Comödie” uralma alá hajtotta az operát, és hátráltatta a dalműre szakosodott énekes-társulatok felállítását, illetve a vokális képzés fejlődését. Ugyancsak viszonylag szerény énekszólamokkal operált a romantikus-biedermeier német dalmű. Weigl Schweizerfamieliája (1809) az énektechnika német fellegvárában, Bécsben keletkezett, de behízelt románc-típológiája immár mit sem tud az agilis mozarti dallamosság igényeiről. Weber is csak a berlini színiigazgató ambiciózus énekesnő-feleségének kívánságára illesztette a Bűvös vadász partitúrájába Aennchen románcát, az opera egyetlen virtuóz igényű – jellemző módon a nagyoperát parodizáló – számát. A komponistának jó oka volt arra, hogy szkeptikusan ítélje meg korszakalkotó operája potenciális előadónak képességeit. Hiszen midőn 1817-ben addigi legrangosabb állásába, Drezdába szerződött mint a német opera karnagya, ott is csak énekes-színészek s nem szakképzett énekesek állottak rendelkezésére.⁵⁹

A 19. század elején a szemlélő sokhelyütt találkozhatott hasonló állapotokkal. A színházak Hausmannskostként a francia-német vígopera-daljátékot kínálták; e „tisztelőre-méltó műfaj” dalszerű formakincsének és viszonylag igénytelen írásmódjának az éneklő színészek nagyobb nehézség nélkül meg tudtak felelni. Wagner (bizonyára felhasználva Eduard von Devrient színháztörténeti elemzését) a kor zenés színházi előadási gyakorlatát a mimetikus összművészet paradicsomaként ábrázolta.⁶⁰ Minden paradicsom sajátja, hogy előbb-utóbb bekövetkezik a kiüzetés. Wagner azt hirdeti, hogy a német opera romlását a fejedelmi udvaroknak a napóleoni háborúk kiváltotta elszegényedése okozta. Kénytelenségből szélnek eresztették az udvari operák olasz énekeseit, akik helyett a német daltársulatoknak kellett az olasz műfajban is helytállniuk.⁶¹ Paradox érvelés, mely legfeljebb egyes udvari színházakra lehet érvényes (elsősorban az általa közelről ismert

⁵⁸ Vö. Schumann, *passim*.

⁵⁹ Wagner, *Über Schauspieler und Sänger*, 199–201. Vö. Wildgruber, 148.

⁶⁰ Wagner, *uo*.

⁶¹ *Uo*.

Drezdára), de nem vonatkozhat a városi színházak tucatjaira, melyek olasz társaságot addig sem tartottak. Itt valójában épp a fordítottja történt annak, amit a nagy színházpolitikus állít. Rossini operája pandemiás jelenségeként terjedt az egész kontinensen, és Németország, nem függetlenül az udvari, ill. városi színházak évszázados hálózatától, az eminens diák reá mindig is jellemző buzgalomával igyekezett kivenni részét műveléséből.⁶² A következményeket ki-ki saját preferenciái alapján ítélte meg. Wagner magát a tényt fájlalta, hogy az opera kultusza előidézte a színészi produkcióra, sőt egyáltalában beszédre képtelen énekes – az „eigentlicher Sänger” – kiválását a teljes értékű mimusok köréből.⁶³ Éppen ellenkezőleg – állították az opera barátai -, a baj abban rejlett, hogy nem volt elég szakképzett énekes, aki az egyik évről a másikra támadt operai igényeket kielégíthette volna.⁶⁴ Igényeket, melyek nem csupán egyik napról a másikra támadtak, de napról napra változtak is. Rossini nehezen megközelíthetőnek bizonyult a német énekes számára, viszont az 1820-as és korai 1830-as évek divatja, Auber, Boieldieu, Hérold rafináltan egyszerű „Conversationsoper”-je megint a Rajnán inneniek szájíze szerint való volt. Beszéd- és dalszerűbbé tette az énekestílust, és újra megkövetelte a természetes színpadi megjelenést, mimikát és játékot.⁶⁵ E műfajban könnyebben juthattak operai presztízshoz a mimusok, vagyis muzikális színészek, kis volumenű, korlátozott terjedelmű, ám kellemesen csengő, lírai natúr-hangok birtokosai. Megint más követelmények elé állította a német dalnokot az 1830-as évek olasz operája. Bellini és Donizetti is elvárta a technika hajlékonyságát, de a nevükkel fémjelzett romantikus melodráma kisebb hangsúlyt helyezett a mozgékonyaságra – annál nagyobbat a szép, fémesen ragyogó, telt és legömbölyített hangra, illetve a drámai kifejezőerőre. A francia nagyopera előretörésével a „szép” hangok eszményét felváltotta az, amit a kortársak a „szentori hangok” ideáljának neveztek. Julius Cornet írja: a technika mindinkább háttérbe szorult a természetes adottságok mögött. Pauline Viardot művészetét méltató tanulmányának bevezetőjében Liszt is számot ad e kedvezőtlen fejleményről. Mióta Rossini operái eltűntek a színpadokról – panasolja -, az énekesek egyre kevésbé veszik a fáradságot, hogy megtanuljanak énekelni.⁶⁶

Mielőtt az olvasó kétségbeesnék a vokális magaskultúra 1840 utáni hanyatlásán, rövid kitérő erejéig utalnunk kell az éneklés történetével foglalkozó irodalom egyik általános érvényű megállapítására. Tosi óta az énekművészet minden nagy értője borúlátóan konstatálja, hogy a jelen a szomorú hanyatlás képét mutatja a múlt nagyjainak tudásához képest.⁶⁷ A művészet elfajulásáért minden korban a modern zenét teszik felelőssé.⁶⁸ Évszázadon át változatlanul ostromozzák a nyilvánosság csáberejét is: Mancini szinte szóról szóra ugyanazokkal a szavakkal ítéli el 1778-ban, hogy a fiatal lányok idő

⁶² *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 39 (1837), 622–23.

⁶³ Wagner, uo.

⁶⁴ Cornet, 9.

⁶⁵ Uo., 52.

⁶⁶ Liszt, *Viardot-Garcia*, 128. Viardot-Garcia németországi vendégszerepléseiről, vö. Mahling, *Viardot-Garcia*.

⁶⁷ Scholz, 11–12.

⁶⁸ Uo., 13.

előtt a nyilvánosság elé lépnek, és abbahagyják a tanulást, mint Liszt 1859-ben.⁶⁹ Liszt megállapításaival kapcsolatban emlékeztetnünk kell arra is, hogy Lisztet öntudatlanul befolyásolhatták szűkebb környezetének operai viszonyai. Már tíz éve egy kis német fejedelemiség Kapellmeistereként tevékenykedett, nap, mint nap hallotta a helyi énekesek küzdelmét a nemzetközi repertoár szólamaival – nem tartjuk elképzelhetetlennek, hogy részben az ő technikai hiányosságait általánosította kortünetté. Különösen akkor találhatta sivárnak a német állapotokat, ha összevetette őket saját operai mércéjével, melyet az ifjúkorában Párizsban tapasztaltak hitelesítettek. Hiszen a kasztráltak utáni európai énekkultúra napja 1820 és 1840 között éppen Párizsban hágott fel abszolút csúcspontjára! Ezt a színvonalat a német énekművészet átlaga 1830–40 táján valószínűleg ugyanúgy nem érte el, mint 1859-ben, Pauline németországi utazása idején. Annál is kevésbé, mivel a német énekesnek bizonyos értelemben nehezebb penzumot kellett teljesítenie már a korábbi évtizedekben is, mint olasz vagy francia szaktársának. Kétségtelen, hogy az addig határozottan elkülönülő francia és olasz vokális műveltség a 19. század elején közeledni kezdett egymáshoz. A párizsi Théâtre-Italien színpadán a Fodor-Mainville, Catalani, Paër, illetve Rossini nevével fémjelzett első fénykorban, majd Pasta, Malibran, Sontag és a Grisi-Rubini-Tamburini-Lablache kvartett idején az olasz énekművészet legnagyobbjai kápráztatták el a közönséget. E vokális tündöklés nem maradt hatás nélkül az Opéra, ama „vieux sanctuaire des cris dramatiques” énekstílusára (Fétis). Laure Cinti-Damoreau az olasz operából plántálta át tökéletes énektudását a franciába, Adolpe Nourrit technikáját maga Rossini csiszolta, hogy alkalmassá tegye francia tenorszerepeinek megformálására. Meyerbeer is kiaknázta a Párizsban kivirágzott flexibilis italo-francia énekmódot. És a befolyás fordított irányban is érvényesült. Az olasz operai előadóstílusra fermentumként hatott a „deplorable chant crié” (Fétis) pozitív oldala: francia énekeszínészek Gluck reformja óta erőteljes színpadi játékkal és drámai deklamációjukkal tűntek ki (ezt nevezte Henry Chorley „francia stílusú színpadi énekszólásnak”).⁷⁰ Henriette Méric-Lalande, a nagy olasz-francia operai tragika működése személyes formában érzékelteti a francia előadóművészet erjesztő hatását az itáliai operaszínpadon.⁷¹ Maga a nagy Giuditta a Párizsban töltött évek alatt, francia minták nyomán alakította ki „pantomimikus stílusát”, melyet utóbb elfogadtatott Itáliában.⁷² Mindezen kölcsönhatások ellenére a két nemzeti iskola műsora mégis csupán kismértékben keveredett. Párizsban állami privilégiumokkal körülbástyázva élesen elkülönült maga az autochton komoly, illetve vígopera műsora, az importtól való elzárkózás pedig teljes volt. Az Opéra soha nem játszott olasz operát francia fordításban – ami nem jelenti azt, hogy ne rendelt volna francia operát olasz szerzőtől, és ne hunyt volna szemet, ha az újdonságnak olasz előzménye volt, mint Verdi Jérusalemének. Olasz operák francia adaptációjára külön vállalkozások szakosodtak, mint a Théâtre de la Renaissance, később a Théâtre Lyrique. Olaszországban Rossini francia operáit magától értődő gesztussal honosították, az

⁶⁹ Mancini, 257.

⁷⁰ „French style of stage eloquence”, Chorley, 130.

⁷¹ *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 4, 671–72.

⁷² Paolo Russo: „Giuditta Pasta: cantante pantomimica”, *Musica e storia*, 10 (2002), 497–534.

„igazi” francia operát azonban késlekedve fogadták be. Meyerbeer Ördög Róbertjének másfél évtizedet kellett várnia az 1831-es ősbemutató után, míg Firenzében előadták. Feltűnő különbség Bécshez képest, ahol már 1833-ban játszották, két házban is. Pesten a következő évben vitték színre.

Francia és olasz ellenpárjaitól eltérően a német operai gyakorlatot a fentebb leírt eklektika jellemezte. Peter von Winter már az 1820-as években tollhegyre tűzte a vegyes repertoár negatív hatását a német énekművészetre.⁷³ Más kortársak is élvezettel dezavualták a német énekes kényszerű sokoldalúságából következő dilettantizmusát.⁷⁴ Mint minden történeti jelenségnek, az opera internacionalizálódásának persze pozitív hozama is volt. Lehet, hogy Rossini ékítményes írásmódja felfedte a német énektechnika hiányos voltát, ám egyszersmind ösztönzött is fejlesztésére. Nem véletlenül ragyogtak fel az első, kontinentális hírnévre vergődött német énekes csillagok a Rossini-korszak folyamán, vagy közvetlenül utána, mégpedig éppen Bécsben, a Rossini-Taumel fő színterén. Bécs különleges esetére rövidesen részletesebben tárgyaljuk. Itt csak annyit: többek között a bécsi példa tette Németország-szerte nyilvánvalóvá, hogy az énekes műveltség csak akkor fog tudni felnőni a tágas operapiac, az eklektikus repertoár, az évtizedről évtizedre változó énektechnika és hangzáseszmény követelményeihez, ha magas színvonalú, modern szellemű énekoktatásra támaszkodhat. Ám a kortárs szakírók és szakértők nagyobb része évtizedeken át ritkán dicsérte az énekoktatás magas színvonalát és modern szellemét, annál gyakrabban és hevesebben ostromozta módszer- és rendszerbeli hiányosságait. Mielőtt e jeremiákat ismertetnénk, szögezzük le, hogy jogosultságuk bizonyosan nem volt, nem lehetett abszolút. Fiúgyermek csakúgy, mint évszázadok óta mindig, még a 19. század elején is éveken át tanultak énekelni mindkét keresztény felekezet scholáiban, konviktusaiban és cappelláiban, ahol az énekléshez szorosan és funkcionálisan kapcsolódó zenei képzésben is részesültek. Különösen erős hagyománnyal bírt a kolostori-konviktusi zeneoktatás Bécsben és környékén.⁷⁵ Igaz, ahogyan Haydn és Schubert életrajza példázza, az énekes fiúból nem lett szükségszerűen énekes felnőtt. Sokan bizonyára nem is vágytak énekesi babérokra. De ha vágytak is, a továbblépés elé akadályok tornyosultak. Fiúknál az énekhang a mutálás következtében sokkal nagyobb mértékben változik, mint lányoknál, úgyhogy a változás után a hang kezelését újra kell tanulni. Egyáltalában nem biztos, hogy az újratanulás sikerül, illetve, hogy a serdülés után megállapodott férfihang alkalmas lesz a művészi éneklésre – hogy vajon a hang „hang” lesz-e az uralkodó ízlés, a művészi éneklés írott-íratlan eszménye, a repertoár igéyeinek értelmében. Egykori énekesfiúk, alapos zenei és énektechnikai képzésben részesült gimnáziumi és kollégiumi diákok mégis előnyöket élveztek, ha felnőttként az énekesi hivatásra adák fejüket, külö-

⁷³ Winter, 3. Hasonlóan nyilatkozik Häser, de ő a színházi kényszeren túl a mindenevő német énekeseket is hibáztatja. Häser, *AMZ 1813*, 190.

⁷⁴ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 39 (1837), 624–25.

⁷⁵ Vö. Fleischmann.

nösen, ha iskolájukban valamelyes színpadi gyakorlatra is szert tettek.⁷⁶ Néhány egykori Sängerknabe utat is talált az énekes színpadra, habár olykor kerülővel. Johann Michael Vogl tevékenyen részt vett a kremsmünsteri gimnázium pezsgő zenei és színjátszó életében, a nála két évvel idősebb Süssmayr tanulóársaként. Utóbbival ellentétben nem indult el azonnal a zenei pályán; még kevésbé készült énekesnek. Bécsben jogot végzett, majd praktizálni kezdett. Mellékesen kedvtelésből énekelni tanult, és 1795-ben dilettánsként állt ki a Hofoper színpadára. Szeminaristából előbb joghallgató lett Julius Cornet is, a kiváló bariton és lentebb részletesen idézendő operapolitikus. Bognár Ignác kiugrott ferencrendi novíciusként állt be énekesnek. Franz Rosner, az első bécsi Max és Adolar a váci katedrális kórusán nevelkedett, majd apja kívánságára kereskedő tanoncnak állt, mígnem szép hangja egyenesen a Hofoper színpadára röpítette.

Az egyházi-iskolai énektanulás hagyományán kívül más tekintetben és okból sem felelt meg a tényeknek a kor irodalmában gyakran olvasható állítás az énekesképzés korábbi teljes hiányáról. Avagy hol tanultak énekelni II. József Nationalsingspieljének német virtuózai, ha nem hazájukban? A birodalom különböző tartományaiból érkeztek; többségüket szülőföldjén képezték ki énekesé – sokszor olasz mesterek. Bécs ebből a szempontból kivételes helyzetben volt. Ha nem is megszakítás nélkül, de hosszú időszakon át működött itt olasz opera. Az olasz társulattal együtt érkezett az olasz operaszerző. Hivatásánál fogva neki a gyakorlatban is értenie kellett a hanghoz, tudnia kellett, mire képes az énekes, illetve képeznie kellett, hogy megfelelhessen a rábizandó szólamnak. A bevándorlók törekedtek művészetük terjesztésére a helybeliek körében, hiszen a tanítás egyrészt növelte jövedelmüket, másrészt az operaházi program lebonyolításához szükség volt lokális erőkre. Így esett, hogy a 18. században olasz és olaszosan képzett operaszerző-énektanárok sora működött Bécsben, ha nem is mindenki olyan kimagasló eredménnyel, mint Nicola Porpora. Antonio Salieri esete mutatja: jó muzsikusnak nem is kellett különösebben gazdag hazai pedagógiai tapasztalattal rendelkeznie ahhoz, hogy nevelőként másokkal megismertesse az olasz vokalitás Tosi óta jószerivel változatlan szabályait. Mindössze tizenhat éves volt, mikor Florian Gassmann Velencéből Bécsbe hozta, de máris eléggé otthonos az olasz metódusban ahhoz, hogy olyan kiváló énekeseket neveljen a bécsi színpadnak, mint Catarina Cavalieri. Olasz operájával, olasz énekesével és zeneszerzőivel Bécs nem állott egyedül a német birodalomban, sőt nem is mindig foglalta el az első helyet a rivális udvarok között. A Mingotti-dinasztia és más utazó vállalkozók működése nyomán az olasz műfaj előadóival együtt a polgárvárosokba is eljutott. Olasz énekesek, olasz vagy italianizált zeneszerzők, mint Hasse, Graun vagy Gassmann tevékenysége nyomán a helybeli énekesek és zeneszerzők sokasága került az olasz modor vonzáskörébe, és válhatott tanulóból tanárrá. Amellett a német fejedel-

⁷⁶ A Nemzeti Színház férfikarának toborzásakor Mátray többször idézett feljegyzése javasolta, szólítsák fel a sárospataki, debreceni, kolozsvári kollégiumok diákjait a csatlakozásra. A felhívásra talán nem is volt szükség, mindenesetre a férfikar hangzása még 1847-ben is a pataki és debreceni kántus modorára emlékeztette a látogatót: „A mi kardalnokink alig vannak huszan; rajtuk ugyan néha most is meglátszik a pataki vagy debreceni cantus praeses iskolája; de ha jó kedvük kerekedik: többet tesz, mint a karinthiai kapunál tán még egyszer ennyi.” *Életképek*, 8 (1847), 122.

mek a 18. században sem lettek hűtlenek dicséretes szokásukhoz, hogy ígéretes helyi ifjakat Itáliába küldjenek tanulni. A 18. század olaszos képzettségű német énekesei között kimagaslott az 1714-ben született Anton Raaff. 1742-ben már Itáliában énekelt, de hamarosan visszatért Németországba. Metódusának perfekciójára vall, hogy 1780-ban, 66 évesen még elénekelhette Mozart Idomeneóját. Voltak elődei – állítólag Johann Walleshauser volt az első olasz iskolát kijárt német énekes, kinek az 1770-es években Valesi néven sikerült számottevő énekési karriert befutnia Itáliában. Ő nevelte az ugyancsak müncheni Valentin Adambergert, aki Adamonti néven szintén tartósan és sikeresen működött Itáliában. Látnivaló, hogy a 18. században Itáliát megjárt német énekesei között feltűnően sok tenorista akadt, talán azért, mert őket a hangfaj viszonylag alárendelt funkciója megkímélte attól, hogy a vokalitás igazi matadoraival, a férfi-szopránokkal kelljen összemérniük képességeiket. Ami a nőket illeti, a német énekművészet előtörténetében mitikus helyet foglal el Catarina Bergopzoozer, *née* Leidner, mint az Itália egén feltűnt első északi énekes csillag. 1753-ban Bécsben született, első kiképzését szülővárosában nyerte, „egy ottani nyilvános magán-énekintézetben” (öffentliche Privat-Singanstalt).⁷⁷ Délvidéki működéséről az *Universal-Lexicon* csupán általánosságokat közöl. Ugyancsak kevés konkrétumot tudunk arról, milyen sikereket aratott az Alpoktól délre az E. T. A. Hoffmann által a világirodalom örökkévalóságába emelt Häser kisasszony.

Fräulein Häser bátyja, Ferdinand August Häser szerint mindezen el nem hanyagolható kezdemények távolról sem ellensúlyozták, hogy Németországban hiányoztak a szervezett ének- és zeneoktatás intézményei, a konzervatóriumok – legalábbis, ami a női nem művelését illeti.⁷⁸ Égöv és anatómia ellenségességén túl főleg e hiány magyarázza – vélte -, hogy Németországban ritkák az olaszokéhoz hasonló „szívhez szóló” hangok. Nauenburg 1836-ban változatlanul az intézményes énekoktatás hiányáról adott hírt az *Universal-Lexicon Conservatorium* szócikkében.⁷⁹ Nem ő volt az utolsó: Julius Cornet, a már idézett kiváló osztrák-német baritonista, 1851-től a bécsi Hofoper igazgatója, 1848-ban önálló vitairatot jelentetett meg a német operai viszonyokról.⁸⁰ Ebben korábbi szerzőkkel egyező alapállásból, de sokkal következetesebb szigorral hánytorgatja fel a művészi ének intézményes oktatásának elhanyagolt állapotát Németországban, és militánsan síkra száll a konzervatóriumi ideál megvalósításáért. Első pillantásra úgy vélnénk, nyitott kapukat dönget: avagy nem alapították-e meg már Häser cikkét megelőzően az első birodalmi konzervatóriumokat, és nem működtek-e 1848-ban immár tucat számra zeneiskolák e néven? Közülük Cornet kizárólag a csehországi (böhmisch) rendek által felállított prágai konzervatóriumról tesz említést, melynek hasznosságát el is ismeri – csak éppen nem a drámai éneklés oktatásában.⁸¹ Az 1811-ben megnyílt tanintézet valóban inkább a „böhmische Musikanten”, az Európa szerte ismert és keresett

⁷⁷ *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 1, 572.

⁷⁸ Häser, 1822, 33–39.

⁷⁹ *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 1, 295.

⁸⁰ Cornet személyéről vö. Wurzbach, Teil 3, 3. Bécsi operaigazgatói működéséről vö. Jahn, *Hofoper 1848–1870*, 21–23.

⁸¹ Cornet, 39.

hangszeres zenészek évszázados céhes képzésének adott új formát. Énekesek nevelésében még helyi szakírók véleménye szerint is kevésbé tűnt ki, habár Henriette Sontag és Jenny Lutzer elemi iskolájának éppenséggel ezen a téren sem kellett szégyenkeznie.⁸² Különösnek tűnhet, hogy Cornet, aki Bécsben tanult Salierinél, majd 1819-ig Bécsben és Grazban énekelt, meg sem említi a Gesellschaft der Musikfreunde konzervatóriumát, melyről neve és későbbi rangja alapján azt hinnénk, megtestesítette az általa dédelgetett intézményi ideált. Ám az ellentmondás közelebbi vizsgálatra látszólagosnak bizonyul. Kétségkívül a hivatásos zenészképzés céljából alapították a bécsi konzervatóriumot és a mintáját követő vidéki intézeteket, a szó eredeti jelentését és az itáliai és francia példát szem előtt tartva egyszerre filantropikus és haszonelvű céllal. Az emberbaráti szándékot tükrözte, hogy 1829-ig ellenszolgáltatás nélkül tanították a növendékeket, vagyis szegény sorsú tehetséges ifjak és lányok kezébe akarták a muzsikuszakma szerény, de biztosnak látszó jövedelmet ígérő kenyerét adni.⁸³ Másfelől az énekiskola nagy haszonnal kecsegtetett azon a téren, melynek művelését a bécsi zenebarátok és hasonló társaságok fő céljuknak tekintették. Az ott képzett növendékeknek elsődlegesen a fellendülő városi-polgári hangverseny-praxisban kívántak helyet biztosítani. Ezen belül a konzervatórium curriculumuma az első évtizedekben tudatosan a polgári zenélés testületi formáinak személyi igényeit igyekezett kielégíteni, amennyiben kórus- és zenekari tagok képzését üzte ki célul.⁸⁴ Ami utóbbi célkitűzést illeti: a Társaság konzervatóriumában nyújtott hangszeres oktatás színvonalának a közvélekedés az 1820-as évek közepén tisztelettel adózott. Ám a vokális képzéssel kapcsolatban hiányérzetek támadtak.⁸⁵ Joggal: művész-egyénségek kibocsátását a bécsi énekiskola eleinte a magas szintű képzés örvendetes következményeként üdvözölte, de nem tekintette közvetlen céljának. E szűkös célkitűzésből is következett, hogy a bécsi konzervatóriumban és társaiban a növendékek semmiféle előkészítést nem kaptak a színpadi éneklésre. Nem úgy, mint a Conservatoire-ban, amely mint a hivatásos énekesképzés fellegvára, elsősorban az Opéra számára nevelt énekes-utánpótlást.⁸⁶ Cornet konzervatórium-nosztalgiajában tárgyát – de talán már Häserét is – ugyanis nem a romantikus legendák körülszötte egykori olasz árvaház-konzervatóriumok képezték, hanem mintájukra 1795-ben felállított nagy párizsi zeneoktatási intézmény. A napóleoni kor Franciaországának politikai és kulturális expanziója a konzervatóriumi eszmét e modernebb formájában visszaexportálta Itáliába. (Új típusú konzervatóriumok alakultak, vagy a régieket újjászervezték többek között Milánóban, Bolognában, Firenzében, Nápolyban. Renoméjük az olasz énekművészet és operazene hegemoniájával együtt az egész kontinensre – így Magyarországra is – kisugárzott.)⁸⁷ A párizsi iskolát döntően megkülönböztette a német birodalom hasonló nevű intézményeitől, hogy előbbit a francia állam, utóbbiakat azonban csupán egyesületek vagy adakozó

⁸² „Kunst und Leben in Böhmen”, *Bohemia, ein Unterhaltungsblatt*, 13/4 (1840), 4.

⁸³ Perger, 65. Mivel az új alapszabályt a császár 1831-ben hagyta jóvá, és az csak az 1832-es évtől lépett életbe, Schodelné, aki 1830-ban elhagyta az intézményt, bizonyára még ingyenes oktatásban részesült.

⁸⁴ Mandyczewski, 226.

⁸⁵ „Musikzustand und musikalisches Leben in Wien”, *Caecilia*, 1 (1824), 193–200, itt 197.

⁸⁶ Patureau, 119.

⁸⁷ *Életképek*, 2 (1844), 124.

magánszemélyek támogatták. Anyagi erejükben nem versenyezhettek a példaképpel.⁸⁸ Legfeljebb metódusát kísérelhették meg átvenni. Erre vall, hogy a Conservatoire énekiskolái, az 1803-ban megjelent Méthode de Chant és az 1810-es Nouvelle Méthode de Chant német fordításban rövidesen eljutottak a német zenekulturális glóbusznak olyan végvidékeire is, mint Kolozsvár.⁸⁹

Többek között a Méthode széles körű elterjedése is jelzi, milyen nagy igény mutatkozott német területen a művészi ének tanulása iránt. Az érdeklődést távolról sem csak a tiszta művészetrajongás táplálta. Szegény családból származó, vagy szülők nélkül nevelkedő leányok számára az énekesi pálya már régóta a kenyérkereset lehetőségét kínálta. Már Agricola ostromozta a lelkiismeretlen szülőket és tanárokat, akik a fényes kereset reményében az énekesi pályára küldik vagy csábítják a lányokat, nem törődve azzal, elárulnak-e bárminemű alkalmasságot.⁹⁰ Nem csupán Klein Rózsika esete mutatja, hogy száz évvel később a városi lakosság alsóbb rétegeihez tartozó családok köreiben mennyire elterjedt a leánygyermek haszonelvű énektanulásának rossz szokása. Mivel a lányok hangképző szervét és énekhangját a serdüléskori hangváltás viszonylag kisebb mértékben érinti, tanításukat még a serdülés előtt megkezdték, hogy minél előbb megtehessék az első lépéseket a lukratív énekesi pályán. A gyermekkori hangképzés gyakorlatát ellentmondások övezték. Egyes szakírók aggályosnak tartották a korai felkészülést az énekes-hivatásra: a lányok közül sokan felnőtként alkalmatlannak mutatkoztak a pályára, mert a hangváltás, általánosabban véve az érlelődés befejeződése után a kialakult hang és a megállapodott „kedély” nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket.⁹¹ Karl Schulz, a tapasztalt énektanár szerint gyermekeket kilenc éves kor alatt értelmetlenség énekre tanítani.⁹² A Nouvelle Méthode de Chant viszont kerek-perec elutasította „egyes énektanárok” konzervatív álláspontját a gyermekkori énektanulás dolgában.⁹³ Adolf Bernhard Marx sem látta akadályát, hogy gyermekeket megfelelő óvatossággal tízéves kortól énekelni tanítsanak – a szövegösszefüggésből adódóan nem iskolai éneklésre, hanem „Stimmbildung”-ra, hangképzésre gondolt.⁹⁴ A gyakorlott énekpedagógusok „könnyen elérhető mechanikus előnyt” vártak a gyermekkori énektanulástól. Egyre azonban minden

⁸⁸ „Wien im Jahre 1826”, *Cäcilia*, 6 (1827), 167.

⁸⁹ Polcz Antal, a konzervatórium igazgatója nyomban a megnyitás után saját énekiskolát nyújtott be bírálatra a Musikai Egyesülethez. A kézikönyv használatát engedélyezték „mindaddig amíg a Párisi Conservatorium oskolája meghozattatik és a Polcz munkája a szerint tökéletesítették”. Ürmössy, 11-2. Midőn Hollaki Antal 1830-ban a régi Musikai Egyesület ingóságait átadta az újjraalapítandó társaság kiküldöttjeinek, a leltár tanúsága szerint a „a Párisi Énekiskola második és harmadik darabjai” feltalálhatók voltak a könyvtárban, „az első darabnak Groß Péter Urnál kellelven maradni, avagy a néhai Polcz Urnál”. Az iskola könyvtárában megtalálható volt még Schulz: *Schulgesangbuch* és *Gesanglehre* című kiadványa. Kolozsvári Akadémiai Könyvtár, MS 2450. A leltár másolatát Szacsvai Kim Katalinnak köszönöm.

⁹⁰ Agricola, 4.

⁹¹ *Bohemia, ein Unterhaltungsblatt*, 13,4 (1840), [4].

⁹² Schulz, 36. A kolozsvári énekiskolába, ahol használták Schulz tankönyvét, leányokat csak akkor iskoláztak be, ha tudtak írni-olvasni.

⁹³ *Nouvelle Méthode de Chant*, 8. További hasonló tartalmú nyilatkozatok: Wolf, 3.; Häser, *AMZ 1822*, 33–39.

⁹⁴ Marx, 122. További példák: Monahan, *Singing*, 21–22.

szakértő figyelmeztet: a fiúknál a mutálás időszakában kerülni kell a hang megerőltetését.⁹⁵ Hiller lányoknál is óvatosságot ajánlott a serdülés időszakában.⁹⁶ Példaképpül szolgálhatott Nicola Tacchinardi, aki leányával, Fannyval már gyermekkorában szisztematikus solfeggio-gyakorlatokat végeztetett, hogy az ujjak Czerny-féle „Geläufigkeit”-iskolájához hasonlóan kialakítsa a hangképző szervek mozgékonyágát. A hangváltás éveiben rigórozusan megtiltotta az éneklést, majd a serdülőkor után a felnőtt hangot és a kész technikát összecsiszolta.⁹⁷ Céltudatos gyermekkori hangképzés nélkül elképzelhetetlen lett volna az énekesnők korai pályakezdése. Maria Malibran 16, Pauline Viardot-Garcia 18 évesen debütált. Caroline Grünbaum Prágában 14 évesen mutatkozott be Emmelineként (1828), Nanette Schechner 15 évesen már fellépett Münchenben, az 1825-ös év Bécsben találta, és 21 éves, mikor igazi karrierje kezdetét veszi Berlinben (1827). Pauline von Schätzel 16 éves korában énekelte első Agathéját Berlinben (1828). Livia Gerhard (1818) első színi próbáját 1833-ban tette Lipcsében. Jenny Lutzer (1816) 1832-ben abszolválta első nyilvános fellépését, Jenny Lind (1820) korábbi kisebb szerepek után 1838-ban már Agathét formálta meg. A temesvári születésű Beatrix Fischer-Schwarzböck 14 évesen már színpadon volt, és 16 éves korában énekelte első daljáték-szerepeit – ő is, akárcsak Therese Grünbaum, minden különösebb előzetes énektanulás nélkül. Egyes énekesnők csodásan korai pályakezdését talán a legendák birodalmába kell utalnunk; a primadonnák mindig igyekeztek magukat fiatalítani, és mivel a bemutatkozás időpontját könnyű volt ellenőrizni, hát az életkorukból tagadtak le néhány évet. Eugenia Tadolini az Allgemeine Musikalische Zeitung szerint „alig volt 16 éves, mikor Parmában 1829-ben debütált”,⁹⁸ Fétis azonban 1810-re, más lexikonok 1809-re teszik születését; vagyis első fellépésén ugyanúgy nem számított rendkívül fiatalnak, mint a maga 19 évével első színpadi kísérlete (1829) idején Schodelné.⁹⁹ Marx álláspontja szerint a testi érés befejeződése után – férfiaknál a 25., nőknél a 20. életév betöltése – a hangot érdemben nem lehet tovább képezni; ebből értelemszerűen következik, hogy a bemutatkozással nincs értelme sokáig várni. Hangja karbantartásáról persze a pálya utolsó órájáig gondoskodnia kell minden énekesnek.¹⁰⁰ A leggondosabb gyermekkori iskolázás is csak bizonyos korlátok között befolyásolhatta a felnőttkori hang „szépségét”. Fanny Tacchinardi-Persiani materiájának értékéről Chorley és mások kevéssé hízelgően nyilatkoztak, énektechnikája azonban Itáliában, Párizsban és Londonban is bámulatot keltett, és az egyik leginkább keresett primadonnává tette.¹⁰¹ A hangszépség egyébként is viszonylagos és szubjektív kritériumát illetően meglehetősen tolerancia uralkodott mindaddig, amíg az *agilità*, a hang mozgékonyága elsőrendű szempont maradt a primadonnák értékelésében. A „csalo-

⁹⁵ Häser, 1822, 103.

⁹⁶ Hiller, *Musikalisch-richtiger Gesang*, 13.

⁹⁷ Tacchinardi tanította énekelni Erminia Frezzolinit is, a nagyszerű buffo-basszus lányát, az 1840-es évek egyik kiemelkedő olasz primadonnáját. *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6, 561.

⁹⁸ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 43 (1841), 797.

⁹⁹ Henriette Carl saját adata szerint 1811-ben született; a korabeli sajtó 1802-re tette születésének időpontját.

¹⁰⁰ Marx, 122.

¹⁰¹ Chorley, 99–100.

gányok” kategóriájában a hajlékonyság és a korlátlan magasság máig ellensúlyozza az érzéki hangszépségben esetlegesen mutatkozó defektust.

Hozzá kell tennünk: német énekesnő-jelöltek korai debütálását nem mindig, sőt inkább csak kivételként tekinthetjük a korán megkezdett célirányos vokális nevelés eredményének. 18. századi és 19. század eleji viszonyok közepette jó hangú, muzikális és kellő családi háttérrel bíró ifjú vállalkozó nők gyakran léptek színpadra, mielőtt még komoly énektanulmányokat folytattak volna. Többeket az ígéretesnek mondott első énekszerep győzött meg róla: érdemes tanulniuk. Therese Grünbaum 15 évesen mindenféle előzetes képzés nélkül énekelt főszerepet Wranitzky Oberonjában és a Cosa rarában a Kärntner Theater színpadán. Művészi énektanulmányokat csak a következő évben kezdett Prágában, hol egy Aloisi nevű állítólagos olasz énektanárban találta meg szakavatott énekmasterét.¹⁰² 1807-ben, abban az évben, mikor Prágába szerződött, más lehetőség nem kínálkozott, mint hogy magán énektanárhoz forduljon irányításért. A városi konzervatóriumok számának lassú gyarapodása mellett, és annak ellenére, hogy a nagy udvari színházak „operastúdiókat” tartottak fenn (lásd lentebb), a század első felében a nőknek gyermekkortól, a férfiaknak az iskola befejezése után általában magán-énektanárookra kellett hagyatkoziuk, ha énekesi ambíciókat tápláltak.¹⁰³ Folyóiratcikkek tucatjaiban, brosúrákban, tankönyvekben sokat és kevésbé örvendetést lehet olvasni az átlag németországi magán énektanár és az általa vezetett „Privat-Lehranstalt” alacsony oktatási színvonaláról, hozzánemértéséről, sőt immorlitásáról – ha az írók többsége óvakodik is az afféle szélsőséges fogalmazástól, melyre Christian Gottfried Nehrlich ragadtatja magát. Kijelenti,

hogy az énektanárok valójában hanggyilkosok, az ő rovásukra kell írni az ének művészetének hanyatlását. [...] az egyének légiója, kik manapság énekórákat adnak, nem érdemli meg a tanár nevet. Sem a hangképző szervek természetének megfelelő bánásmódról nincs fogalmuk, sem arról, hogyan vezethetnék a lelket a szabad művészi tevékenység irányába. Ignoránsok, faragatlan empiristák [...]; az ének-tanítás ma általános gyakorlatában áthatolhatatlan sötétség uralkodik, és a homályban nem ritkán démonok rejtőznek, akik az éneket csalétekké alacsonyítják az érzékiség és bűn hálójában. Családapák! ne engedjétek, hogy bájos szüzekké érett leányaitok megismerkedjenek e művészetnek a szív ártatlanságát fenyegető veszélyeivel!¹⁰⁴

Az idézet nem magától Nehrlichtől származik. Exorcizmusát R. Sassenhagen recenziója tolmácsolja a Cäciliában, ironikus hangsúllyal – mint aki a maga részéről Nehrlichtet

¹⁰² A Schilling-lexikon adata. A nemzetiségre vonatkozó kijelentéseket óvatosan kell kezelni: német énekesek és énektanárok sokszor vettek fel olaszos hangzású művésznevet még a 19. század végén is.

¹⁰³ Lásd a 79. jegyzetet.

¹⁰⁴ R. Sassenhagen: „Herr Nehrlich und sein Gesangsconservatorium”, *Caecilia*, 24 (1845), 209–22. itt: 211.

tekinti legalábbis „Ignorant”-nak, ha éppen nem démonnak.¹⁰⁵ Efféle véleményeket és ellenvéleményeket már csak azért sem kell feltétlen hitelesnek elfogadnunk, mert inkább jellemzik a műfajt, mint a tárgyat. A tanítás és tanárok elleni panaszok ugyanúgy végigkísérik az énekléssel foglalkozó irodalom évszázados történetét, mint a sirámok az énekkultúra hanyatlásáról.¹⁰⁶ Noha az emberi hangadás mechanizmusát már lényegesen jobban ismerték, mint a 18. században, a többé-kevésbé megalapozott fiziológiai tájékozottság nem eredményezett egységes, tudományosan megalapozott éneklés-elméletet és tanítási metódust.¹⁰⁷ Ellenkezőleg, az olykor önmagukban is vitatható fiziológiai tényekre vagy interpretációkra az énektanárok gyakran alapoztak egyedül üdvözítő hangelméleteket és oktatási metódusokat. Ezzel is összefügg, hogy a 19. század első felében nagy mértékben felszaporodott az éneklés-elméleti és metodikai irodalom. A 18. század második felében mintegy tíz énektankönyvet, vagy olyan általános zenetant adtak ki, mely – mint Marpurg műve, az *Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst* besonders – az éneklés elméletére és gyakorlatára különleges súlyt helyez; ebbe a számba Agricola alaposan kibővített Tosi-fordítását is beszámítjuk. 1800 és 1850 között az énektanok összmennyisége fordításokat és iskolai énektankönyveket beszámítva ötven fölé emelkedik, vagyis megötszöröződik!¹⁰⁸ E kor énektanpedagógiai és énekesi gyakorlatára vet fényt az 1850 utáni évtizedekben megjelent visszatekintő munkák bizonyos hányada is, így Wagner írásai német énekesekről és éneklésről, vagy Maria Heinrich Schmidt kritikai-didaktikus dolgozatai éneklésről és operáról. Utóbbit számunkra különösen tanulságossá teszi, hogy a szerző, egykor jónévű tenorista, az 1836/37-es évadban Schodelné tenorpartnereként működött Boroszló-Breslauban.¹⁰⁹

Ha a tárgy iránti tudományos érdeklődésnek volt is szerepe az énekléselméletek és -iskolák dömpingjének kiváltásában, számuk mégis inkább gyakorlati okból, a hatalmasan növekvő énektanulási kedv kielégítésének céljával gyarapodott. Utóbbit több tényező indukálta: a polgárosodás jellemző tünete, a zene- és énektanulás kiemelt szerepe a „höhere Töchter” általános nevelésében, ezzel összefüggő sajátos német zenekulturális jelenségként a dalműfaj népszerűsége, végül, de nem utolsósorban a kontinentális opera-epidémia.¹¹⁰ Az énektanok szerzőinek többsége maga is magántanárként működött vagy magánkonzervatóriumot tartott fenn, úgyhogy módszerük könyv-formában való ismertetése a reklám célját is szolgálta. A publikációt olykor heves sajtóvita és pamflet-há-

¹⁰⁵ Christian Gottfried Nehrlich: *Die Gesangkunst oder die Geheimnisse der grossen ital. und deutschen Gesangsmeister alter und neuer Zeit*, Leipzig: Teubner 1841. A recenzió nem bátortalanította el az énektanárt, az 1841-ben első kiadásban publikált művet 1853-ban átdolgozott és kibővített változatban újra megjelentette.

¹⁰⁶ Rosselli, *Singers*, 91.

¹⁰⁷ A zenei folyóiratok énekléselméleti cikkeiben, az idevágó monográfiákban és lexikon-címzavakban legtöbbször hivatkozott hangfiziológiai munka: Karl Friedrich Salomon Liscovius: *Theorie der Stimme*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1814. Vö. Peter-Michael Fischer alapvető összefoglalását.

¹⁰⁸ Bruckboeg, *passim*. Az olasz nyelvű énektanok számának növekedéséről és értékelésükről ugyanezen időszakban vö. Beghelli, *Contributo*, 177–86.

¹⁰⁹ Lásd a bibliográfiában: Schmidt.

¹¹⁰ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 41 (1839), 677.

ború követte. Ezt a kenyérharc kevéssé rokonszenves tüneteként értékelhetjük: az írók a vetélytárs szemével tekintettek egymásra, és azért becsmérelték pályatársaikat, hogy az olvasót nézeteik helyességéről meggyőzve, tanítványokat toborozzanak saját iskolájuk számára. Vagy vásárlót könyveiknek. Ugyanis azzal a szélsőséges állítással is találkozunk az éneklés publicisztikájában, hogy énektanárra egyáltalán nincs szükség, anélkül is jól megtanulhatunk énekelni – hiszen ott vannak az önképzést elősegítő tankönyvek és folyóirat-cikkek!¹¹¹ Kevésbé szélsőséges álláspontot képviseltek azok, kiknek nézete szerint a tanulás lényegében nem más, mint a mester jelenlétében folytatott gyakorlás. Ha ez így van – hirdették megint mások – akkor a jó énektanárnak nem kell okvetlenül magának is jó énekesnek lennie. Schodel Jánoshoz hasonlóan így gondolta számos hangszerjátékos. Mint az énektanárok évtizedeken át visszatérőleg panaszozzák, ha valaki „valamit konyít a hegedűhöz vagy zongorához, mindjárt azt hiszi, éneket is taníthat”.¹¹² A hivatásos énektanárok érthető módon hangsúlyozzák: legyen bár az énekóra lényege a gyakorlás, gyakorolni csak olyan mester ellenőrzése mellett érdemes egyáltalán, aki énekesi tapasztalatából merítve hozzásegíti a növendéket a legfontosabbhoz, a helyes metódus kialakításához. Vagyis kialakítja a növendékben a helyes hangképzés érzetét – ez Rosselli szerint az énektanítás sikerének legfőbb (talán egyetlen) titka.¹¹³ Így látta a Rajzolatokban megjelent „töredék-jegyzetek” írója, Fogarasi is:

[...] az elmondani való szabályok s a theoria a gyakorló művészetekben nem oly fölötte sokak, a fő dolog a gyakorlásban áll (és mennyi gyakorlásban! ezért mondja a német philosophok: „aus dem Wissen folgt noch kein Können”, azaz keine „Kunst”, Krugs Geschmackslehre), mégpedig egy tökéletesb művész az- az példájával tanító mester előtti gyakorlásban. Maysedertől magam hallottam, midőn beszélgetésünk közben arról vala szó, hogy bizonyos tanító, zongora után tanítja az éneklést: az ilyenek tanítványából soha nem lehet becsületes éneklő, hát amely tanuló csak magában gyötri magát, megtanulhatja magában könyvből vagy akárhonnán a művészi szabályokat, kínozhatja magát ezek után egész életében, mégis alig fog valamire mehetni, mert ha kivált sok jó éneklést hallott s hivatása is vagyon [...] érezheti ugyan, hogy éneklése hibás, vagy nem a legjobb, de magától ki nem találhatja hol a hiba, vagy hogyan tegye éneklését szebbé, jobbá, mert a gyakorló művészetekben legtöbb függ a módtól – methodustól -, azért mondják a jó énekesről s más hangművészeiről: jó methodusa van.¹¹⁴

Milyen vértzetben kerültek – ha kerültek – a magántanárok növendékei a színpadra? Cornet úgy tájékoztat, hogy a privát-iskolák minden mozgásgyakorlat, deklamáció, sőt alapfokú hangképzés mellőzésével „azonnal teljes szerepek betanításával kezdik” a kezükbe kaparintott növendék felkészítését.¹¹⁵ Mások kötelességszerűen (sokszor hiá-

¹¹¹ *Nouvelle Méthode de Chant*, IV. Parafrázisa Häser, *AMZ 1812*, 23.

¹¹² Mancini, 44–45.; összefoglalólag: Scholz, 15–16.

¹¹³ Rosselli, *Singers*, 101.

¹¹⁴ „Töredék-jegyzetek a magyar színészetéről. Fogarásitól. II.”, *Rajzolatok*, 4 (1838 I. félév), 140.

¹¹⁵ Cornet, 132.

nyosan) elvégzett technikai gyakorlatok („skálák”) után (vagy azok helyett) nem teljes szerepeket, hanem csupán szereprészleteket, áriákat, kettősöket tanítanak be.¹¹⁶ A növendék a bebiflázott számok előadásához viszonylag könnyen talált vagy teremtett magának koncert-nyilvánosságot. Ezután következett a teljes szerep betanulása, amit talán csak akkor határoztak el, ha ténylegesen számolni lehetett a színházi bemutatkozással. A szereptanulós énekesképzés megvilágítja, hogyan tehették énekesjelöltek „első színpadi kísérletüket” mindjárt főszerepben; másfelől azt is, hogy az első miért kellett néha nagyon hosszan várakozni a másodikra, vagy éppen miért nem követte az elsőt egyetlen további szerep sem. Ha a színház nem tudott megfelelő képzést biztosítani a jelölt számára, vagy ha az képezhetetlennek bizonyult, az ifjú vállalkozó visszavonult a magánéletbe, vagy másutt próbált szerencsét.

Az énekest vagy énekesnőt, ha debut-je alkalmával még nem volt színházi szerződése, a dilettáns – magyarul műkedvelő – kategóriába sorolták. Így nevezték a laikus és a hivatásos közti átmeneti állapotban leledző személyt, aki a művészi pályára már felkészült (vagy felkészültnek vélte magát), de a művészetet még nem műveli hivatásosként, nem abból él;¹¹⁷ a fogalom tehát státust jelzett, anélkül, hogy esztétikai és technikai érték tekintetében prejudikálta volna a teljesítményt. Hogy az „első kísérletek” nemcsak Pesten képezték az operaművelés elfogadott elemét, azt a bécsi kritika e tekintetben mutatott rendkívüli türelme tanúsítja. Ifjú énekesnő-jelölteket feltűnő jóindulattal fogadtak. Olyannyira, hogy óhatatlanul felmerül a gyanú, a debut-k nyújtotta élvezet nem volt tisztán zenei, hanem – talán nem is mellékesen – a színházi bennfentesek, a kritikusok és az úri férfiközönség erotikus fantáziájának kielégítését is szolgálta. A másik nemet képviselő ifjú dilettánsok kevésbé hathatósan érvényesíthették az erotikus bonust. Ők viszont a ritkaság aduját tartották kezükben. A férfihang akkoriban húszéves kor után stabilizálódott; ekkor derült ki esetleges alkalmassága az éneklésre. Ám addigra a legény már valami mesterséget tanult, vagy foglalkozást választott, és tanulmányai végeztével munkába állt. Ha azután fel is fedezték hangját, a többség alaposan megfontolta, vállalja-e az átlépés kockázatát a biztonságot adó polgári pályáról a kétéves kimenetelű operaira. Aki vállalta, igyekezett azon frissiben hasznot húzni döntéséből. Megragadta az első kínálkozó alkalmat, csatlakozott valamely társulathoz, ahol tárt karokkal fogadták az egzotikus madarat (kivált ha tenorhangot birtokolt), és minden színpadi előképzettség nélkül hamarjában fel is léptették. Így történhetett, hogy a Nationalsingspiel városában, annak megalapítása után negyven évvel – olyan négy évtized múltán, melyek során a város színpadain folyamatosan játszottak német operát – ott is a k. k. Hofoperben, Európa egyik vezető operaházában, amit Barbaja épp akkor vett át, korántsem csak azért, hogy Rossini sikereinek színterévé tegye, hanem a német opera ápolásának feltett szándékával is¹¹⁸ – tehát hogy a Kärntner-Theaterben a Bűvös vadász bemutatóján olyan fiatalember alakította Max szerepét, aki életében azon az estén állt először színpadon. Cornet önnön

¹¹⁶ Lásd a 91. jegyzetet.

¹¹⁷ Dr. Eduard Krüger: „Laien, Dilettanten, Künstler”, *Neue Zeitschrift für Musik*, 11 (1839), 37a–38b; közli Kirchmeyer, 165. Vö. még *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 1, 415. (Nauenburg)

¹¹⁸ Hadamowsky, *Wien Theater Geschichte*, 359.

malíciáját láthatóan élvezve számol be a váci születésű Franz Rosnik-Rosner elrettentő esetéről a nevezetes estén:

Annak érzékeltetésére, mennyire hiányzik Németországban az, ami Franciaországban régen létezik: gyakorlati színiiskolai rendszer operaénekesek számára, elég, ha tudjuk, hogy 1822-ben Bécsben a Bűvös vadász Max szerepét egy Magyarországról származó, első alkalommal a deszkákra lépett, végtelenül ügyetlen kezdőre bízták, kinek veleszületett tehetségénél csak ügyetlensége volt nagyobb. A jóképű fiatalember egyre-másra megbotlott saját lábában, a német nyelvről, drámai felfogásról és ábrázolásról fogalma sem volt, a dialógust halandzsza-nyelven darálta le. Előképzettség és neveltetés híján meg is maradt ebben az állapotban pályája legvégéig!¹¹⁹

Sietünk leszögezni: a balul sikerült bemutatkozás nem ijesztette el Rosnert az énekesi pályától, a jobb német színházakat pedig foglalkoztatásától. Az 1830-as évek második felében Stuttgartban működött, s a Schilling-lexikon Németország legjobb, olasz technikában is legképzettebb tenoristájának ítélte.¹²⁰

Bűnök – sőt hibák – ostromozása közepette meglepetésre a konzervatórium-apostol Julius Cornet éppen Béccsel kapcsolatban néhány jó szót is ejt a magán énektanulásról. Az 1820 után feltűnt két német szuper-primadonna, Henriette Sontag és Wilhelmine Schröder „mennyei ajándékként kapott tehetségét – írja – nagyon gondos magánképzés” fejlesztette tovább, aminőben „nem mindenki részesülhet!”¹²¹ Tény, hogy a *szép Henriette* és a *szőke Minna* olyan gondos magánképzést kapott, melyben „nem mindenki részesülhet”. Azonban nem, mint hinnénk, családjuk előkelő és tehetősa miatt. Annak köszönhető a gondos magánnevelést, hogy mindketten színészcsaládba születtek – olyan időben, amikor még magától értődött, hogy a hivatásos zenész-, színész és énekes szülők gyermekei a lehető legkorábban beavatást nyerjenek a mesterség titkaiba, koruknak megfelelő szerepet vállaljanak a színházi produkcióban, végül pedig megörököljék felmenőik hivatását. Hangszeres zenész-fiak apjuk mesterségét folytatták, a lányok előtt azonban a hivatásos zenész-pálya még nem nyílt meg, ezért az énekesnők között bőven akadnak zenész-leszármazottak is.¹²² Wenzel Müller lányát, Theresét (asszonyneve Grünbaum) a Schilling-lexikon szakírója az 1813-1828 közötti másfél évtized legnagyobb német énekesnőjének nyilvánította. Carolina Grünbaum, Therese leánya 1832-ben Schodelnét megelőzve a berlini Königstädtisches Theaterhez, onnan az udvari operához szerződött.¹²³ Színészcsaládból származott Sophie Löwe is. De a 19. században kimondott énekes-dinasztiák is díszül szolgáltak a színpadnak. (Annak magyarázatát, hogy miért csak 1800 után vált jellemzővé az énekesi dinasztiaalapítás, nem kell soká keresnünk: a 18. századi opera seria legfényesebb csillagai ugyanazon okból nem alapíthattak di-

¹¹⁹ Cornet, 44.

¹²⁰ *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6, 62–63.

¹²¹ Cornet, 131.

¹²² Rosselli, *Singers*, 92–94.

¹²³ *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 3, 43–45.

nasztiát, amelynek fényüket köszönhatték...) A legnevezetesebb énekes-dinasztiát a kiváló spanyol bel-canto tenor, Manuel Garcia Popolo utódai alkották. Idősebb lánya, Maria Malibran-Garcia tizenhat éves korában debütált; huszonnyolcévesen húnyt el, de addigra már rég élő legendává változott, és örök időkre szólóan beírta nevét az európai énekművészet történetébe. Malibrant nem kisebb sikerrel követte az énekesi pályán fenomenális húga, a Liszt által is kivételesen nagyra becsült Pauline Viardot-Garcia; ő tizennyolc évesen indult el a pályán. Manuel Garcia jr. baritonistaként kezdte, de viszonylag korán visszavonult a színpadtól, és a modern énekpedagógia megalapítójaként tanítással foglalkozott. Énekes-apatól származott Fanny Tacchinardi-Persiani és Erminia Frezzolini. A század második felében a *diva assoluta* Adelina Patti mellett sikeres énekesi pályát futott be két nővére, Carlotta és Amalia is – a Patti-lányok ugyancsak opera-énekes szülőktől származtak. Maria és Pauline Garcia, Adelina és Carlotta Patti énekesi zsenialitását aligha lehet mással, mint örökölt testi és zenei tehetségek és képességek mutációszerű halmozódásával magyarázni. Másfelől kézenfekvő, hogy olyan nagy és tudatos énekesek, mint Manuel Garcia vagy Nicola Tacchinardi, gyermekeiket a lehető legjobb képzésben részesítették – művészetük iránti elkötelezettségből, de *artisan*ként, kézműves-mesterként is. El nem hanyagolható haszonnal kecsegtetett, ha a gyermekek a lehető legalaposabb felkészítés után, a lehető legkorábban beléphettek a családi vállalkozásba. A családi-céhes énekesképzés eredményességéhez a metódus átadásán túl nagyban hozzájárult a szülők, testvérek és a legtagabb értelemben vett színházi *familia* művészi példájának közvetlen, folyamatos és bensőséges hatása. Sokak szilárd meggyőződése szerint az énekesi karrier sikere végső soron azon múltott, módjában volt-e a jelöltnek közvetlenül megfigyelni a legnagyobbakat, és ellesni módszerüket. Bécs udvari operája a Rossini-Taumel idején azért vált a német énekesek elsőrangú nevelőintézetévé, mert évszámra ott működtek az olasz iskola legnagyobbjai. Henriette Sontagról írják: Prágából azzal a kimondott céllal települt át Bécsbe, hogy technikáját a pálya csúcspontjára érkezett Fodor Josephin művészetének megfigyelésével tökéletesítse.¹²⁴ Hasonló informális képzés tette Rauschert, a hannoveri királyi színház tagját a Wild-Haizinger-Bader utáni német tenorista nemzedék egyik legjobbjává.¹²⁵ Eduard Devrient, a nagy színész, aki nagy énekesnek is hitte magát, 1822-ben kifejezetten azért utazott Berlinből Bécsbe, hogy a Barbaja-direkción nagy énekeseit hallja, és ellesse tőlük az olasz metódust; Ludwig Rellstab szerint ez nagyszerűen sikerült is neki.¹²⁶ Amalia Hähnelt a pálya első éveinek viszonylagos homályából 1829-ben Giuditta Pasta bécsi vendégjátéka ragadta ki; a következő évben Berlinbe szerződött, és ott az olasz stílus körülrajongott képviselőjeként – vagyis Pasta-epigonként – működött.¹²⁷ Érett művészek sem találtak abban semmi restellnivalót, ha a nagy stílus képviselőit utánozták. Schröder-Devrient mint német primadonna érkezett Párizsba, és Malibran, Rubini művészetének hatása alatt mint

¹²⁴ Uo., Bd. 6, 422–23.

¹²⁵ Uo., Bd. 5, 653–54.

¹²⁶ Uo., Bd. 2, 401.

¹²⁷ Uo., Bd. 2, 421–22.

(reménybeli) olasz primadonna tért vissza Németországba.¹²⁸ Schodelnéról tudjuk, hogy évente ismételt bécsi útjai nemcsak kották vásárlását, hanem az olasz évad előadásainak megtekintését is célozták, és a Honművész alkalmilag fel is hívta a figyelmet, milyen sikeresen építi be énekébe a tanultakat.

Egyes udvari operaházak többet is tettek az utánpótlásért, mint hogy alkalmat teremtettek kimagasló olasz énekesek metódusának megfigyelésére. Ez irányú tevékenységre az éneklés és énekkutatás korabeli irodalma viszonylag kevés szót veszteget. Némi fejtörés után ráébredünk, miért. A vonatkozó publicisztika a dolog természetéből fakadóan túlnyomó részben egykori énekesektől és gyakorló énektanároktól származik. Némelyikük saját éneiskolát, fellengzősebben címezve magán-konzervatóriumot tartott fenn – Julius Cornet is működtetett egyet Hamburgban. Ellentmondásnak tetszhet, hogy éppen ők követelik fennhangon az államtól, nyisson francia mintájú állami zenei nevelőintézeteket. Mintha éppenséggel az állam konkurenciáját hívták ki maguk ellen, holott az számukra könnyen végzetessé válhat! Ám az ellentmondás látszólagos. A követelések a magán-zeneoktatás krónikus financiális bizonytalanságából fakadtak, és nem konkurrens intézmények létrehozatalára irányultak, hanem a meglévő iskolák államosítását célozták, vagy inkább a tanárok átvételét a létrehozandó állami vagy városi konzervatóriumokba. Azután, hogy a fejedelmi udvarok csökkentették a művészet és művészi képzés mecenatúráját, a zeneoktatók közössége az államtól várta, lépjen örökébe. Ugyanez az igény magától értődően vonatkozott a művészi intézmények, tehát a színházak államosítására is. Ebben az összefüggésben az udvari színházakban folyó énekesnevelés – talán joggal – a múlt túlhaladott örökségének számított. Eltekintettek tőle, mint a Schilling-lexikon Conservatorium többször idézett szócikkében Nauenburg. Cornet is csak vonakodva ismerte el, hogy az udvari operaházak némelyike igenis foglalkoztatott énektanárokat, mint Miksch és Benelli Drezdában, Amalie Schmalz Berlinben. Voltak „itt-ott, akik egy kicsit tanítottak énekelni – írja-, ám a drámai éneklésbe – kivált pedig az éneklés nemzeti, német stílusába – ezek sem vezették be az ifjú jelölteket”.¹²⁹ Ám ha a Junges Deutschland generációjához tartozó énekes-politikus Wagnerével egyívású dogmatikus nemzeti gondolkodásának magasából le is becsülte az udvari színházakban folyt énekkutatást, kiemelkedő német énekesek pályája cáfolhatatlanul igazolja az általa említettek, valamint más mesterek és mesternők tevékenységének jelentékeny hasznát. Nanette Schechner, a német iskola egyik büszkesége Münchenben született szegény családban. Az ígéretes hangú fiatal lányt fejedelmi protekciónak juttatta be a müncheni opera kórusába, ahol az olasz opera tagjainak irányításával gyakorolhatta a solfeggiót, és élvezhetett két éven át tartó beavatást az énekes előadás – az énekművészet valódi szépségének – titkaiba.¹³⁰ Henriette Carlt a Friedrichstift bennlakó növendékeként a berlini udvari operában Amalie Schmalz tanította.¹³¹ Henriette Sontag sem csak azért ment Prágából Bécsbe, hogy a nézőtérrel lesse el Fodor titkát: „mintegy mellékesen a német,

¹²⁸ Wolzogen, 267–68.

¹²⁹ Cornet, 39.

¹³⁰ *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6, 178.

¹³¹ *Der Gesellschafter* (Berlin), 17 (1833), 412.

sőt időnként az olasz operában is énekelt”. Fiatal férfiak a kórusba állhattak be, vagy kis szerepeket énekeltek, mint Bognár Ignác Bécsben: neveltetésükért munkával fizettek. Néhány évi gyakorlat után a fiatal énekes – férfi vagy nő – igyekezett új, továbbfejlődést kínáló helyet keresni magának.¹³² A kezdők ingáztak az udvari színházak között. Nanette Schechner két év után Münchenből Bécsbe települt át, nyilván a továbbtanulás szándékával. Ám hatalmas orgánumát a müncheni után a bécsi olasz énekiskola nem tudta hajlékonnyá tenni. Így hát Anna Milder nyomdokain Berlinbe indult, hogy az olaszból átlépjen a német opera terebélyre.¹³³ Wilhelmine Schröder viszont Bécsben mutatkozott be énekesként, de ha egyáltalán részesült komoly képzésben, azt csak Drezdában, Bécs és München mellett a harmadik nagy németországi olasz operai központban nyerte el. A pesti operatörténetben is szereplő Agnese Schebest jegyezte fel visszaemlékezéseiben Schröder-Devrient kijelentését: mindent a drezdai énekesnek és énektanárnak, a legenda „Papa Miksch”-nek köszönhetett. Német földön általánosan őt tartották a mitikus bolognai énekiskola egyetlen hiteles helytartójának.

Agnese Schebest karrierje már véget ért, mikor memoárjai megjelentek. Pálya alakulására bizonyos frusztrációval tekintett vissza. Hektikus művészi utazásainak nyomvonalát a könyv csak 1840-ig követi. Talán az 1839-es meggondolatlan milánói kaland keserű emléke vette el kedvét, hogy a továbbiakat felidézze (lásd alább). A meg nem értettség és csalódottság lelki helyzetében, amit sikertelen házassága elmélyített, alig kerülhette el, hogy önnön, igen artikuláltan kifejtett művészi credóját eszményítse. Az eszményítésnek pedig tudottan általános eszköze a vitathatatlan tekintélyre való hivatkozás – különösen, ha a tekintély olyan szeretetreméltó egyéniség volt, mint a Csehországból kiszármazott „böhmischer Bruder”, Johann Aloys Miksch. Schebest könyvének és személyiségének fő vonzerejét az olvasottság, az elméleti tájékozottság és az intellektuális önállóság adja. Amit a harminc évvel korábbi drezdai nevelési gyakorlatról és célkitűzésekről leír, abba olvasmányai és saját tapasztalatai is beszűrődhetnek. Ez azonban legfeljebb a Miksch-iskoláról írottak történeti hitelét teheti bizonytalanná, tágabb perspektívából a könyv a Vormärz német énekkultúrájának elsőrangú dokumentuma marad. Agnest gyermeklányként juttatta Drezdába, Miksch szárnyai alá a Theresienstadtban fogságát töltő görög szabadsághős, Ypsilanti herceg protekciója. Nehogy fizikumát megterhelje, a mester az első időben csak heti két órában foglalkozott vele. Az alapfokú iskolázás két évig tartott, s a hang képzését (Tonbildung) és a zenei ismeretek alapos elsajátítását célozta. A hangképzés az általánosan elfogadott eszmények elérésére irányult – a hang erejének, terjedelmének, hajlékonyságának és mozgékonyosságának érlelése –, és a szokott módszereket alkalmazta: skálázás és solfeggiók éneklése. Ugyanakkor Miksch nem hanyagolta el „a zenei érzék nemesítését”, s „a növendék érzelmi tevékenységét is fogékonnyá tette a hangok világának árnyalatai iránt”. Két év után a fiatal lány a templomi kóruson énekelhetett az énekesfiúkkal, majd a színházi kórusban kapott helyet. Szólamának elsajátítására a bölcs pedagógia bőven hagyott időt. Eleinte a kulisszák mögött, kottából énekelt, s csak akkor csatlakozhatott a többiekhez, mikor már biztonsággal

¹³² Schebest, 53.

¹³³ *Universal-Lexicon der Tonkunst*, uo.

tudta a dolgát. Később sor került szólóéneklésre is, misék kisebb részleteire, egyelőre Miksch szobájában. Szólistaként először Méhul Joseph-jának Benjaminként léphetett a világot jelentő deszkákra – a megrendítő színpadi oratórium egyetlen szoprán szólamában, melyet nadrágszerepként nők alakítottak. 1832 húsvétjáig Morlacchi vezetésével még működött Drezdában az olasz opera, és az utolsó időben Agnes Schebest kisebb altszerepekben annak előadásain is felléphetett: ahogy Bécsben és Münchenben, az olasz opera Drezdában sem volt tilos terület német énekesek számára. (Legfeljebb nevüket kellett italianizálniuk, mint Cavalieri tette. Keresztnevét Schebest is olaszos alakban használta, és a memoárban sajnálkozik affölött, hogy szláv családi nevének – Schebesta – végéről a pálya elején elhagyta az *a* végződést – mennyivel olaszosabban hangzanék!) Ám a nagy olasz iskola és a nagy olasz énekesek renoméjával német énekes csak ritkán versenghetett, ezért ameddig tehették, az udvari operák igyekeztek ragaszkodni az olasz énekesekhez. Miksch ugyan olasz metódus szerint képezte Schebest Ágnest, de a tanulás célja a német-francia repertoár művelése volt. Ez pedig még az ő tanulóévei alatt is „a komédia árnyékában” élt Drezdában, mondhatni természetszerűleg, hiszen az énekeseknek a német és francia operában dialogizálniuk is kellett. Sőt, 1830-31-ben Agnese színjátékban is fellépett, az énektanulás mellett tehát a prózamondásra is fel kellett készülnie, ami – Wagnernek igaza van – olaszosan képzett énekeseknek nem kis nehézséget okoz. A drezdai színház tanműhelyében a társulat egyik idős tagja, Madame Werdy tanította be neki Benjamin és valamennyi későbbi szerep szövegét, és az alakítások kidolgozásában is segítségére volt. (Hasonló oktatásban részesíthette Josepha Gottdank Schodel Rozáliát.) Az első fellépés kapcsán értesülünk, hogy a fiatal énekesnő javadalmát az addig húzott száz tallér kétszeresére emelték – ellátmányban tehát már az iskolázás alatt is részesült, az órákért pedig értelemszerűen nem kellett fizetnie, hiszen Miksch mint énektanár a színház zsoldjában állt. Madame Werdy szolgálatára is ingyenesen tarthatott igényt.

A jó udvari operaház tehát jó énekiskola volt. És vajon mely udvari színházak érdemeltek ki e tekintetben a jó operaház nevet? Wagnernek ismételten meggyűlt a baja Drezda és Berlin színházi hatalmasságaival, az udvari operák intendánsaival, akiket a lázadó művészek minden korban és minden helyen hajlamosak mandarinnak, begyepesedett despotának tartani. Ám e két város operaiskolájának éppen az arisztokratikus intendatúra, vagyis a házi kezelés nyújtotta a sikeres pedagógiai gyakorlathoz szükséges legfontosabbat, az állandóságot és a pénzügyi biztonságot. Vizsgáljuk meg, vajon ellátta-e a bécsi udvari opera, a német birodalmi operaművelés harmadik zászlóshajója, az énekesnevelésben reá háruló, tőle elvárható funkciókat? Bizonyos időszakokban feltétlenül. Berlin jóformán Bécs operái dépendance-ának minősült; Anna Mildertől Nanette Schechneren át Sophie Löweig a Dunától érkezett a Spree partjára a porosz királyi opera sok vezető énekesnője. Mikor Schodelné Berlinben megkezdte vendégjátékát a Königstädtisches Theaterben, az ő és már ott működő, szintén bécsi Amalia Hähnel érdemei alapján a Vöbische Zeitung így méltatta iskolájukat: Bécs őrzi renoméjét, hogy mindig onnan érkeznek a legjobb éneke-

sek és énekesnők.¹³⁴ Cornet vitatja némelyik Bécsben nevelődött, és Németország határain is túl fényeskedő énekes-csillaga technikai képzettséget (esetenként nem alaptalanul), csillagképszerű együttes feltűnésüket pedig a véletlennek tulajdonítja.¹³⁵ Hozzáteszi még, hogy az 1820-as években Bécsből indult két kimagasló énekesnő – Sontag és Schröder – mellett tucatnyi más is feltűnt, akik talán még náluk is tehetségesebbek voltak, de mivel nem részesültek gondos magánképzésben, elkallódtak. Mégis el kell ismernie: az 1820 és 1835 között a német színpadokon szereplő harmincnégy vezető művész közül huszonkettő a császári-királyi székvárosban nevelkedett.¹³⁶ Cornet Bécs-ellenességét ambivalens érzelmek táplálták. Nagyra értékelte a császárváros páratlan operai hagyományát és kultúráját, de éppen ezért elégedetlenkedett is jelenével. Úgy érezte, kivételes helyzetében Bécsnek sokkal többet kellene tennie a német énekkultúra ápolásáért annál, amit megtesz. Az udvari operában a legjobb olasz énekesek működtek – írja -, s ezek nemcsak a színpadon képviselték az olasz énekstílust, hanem aktív pályafutásuk végeztével többen Bécsben telepedtek le énektanárként. Ugyan hol lehetett volna megvalósítani a színházhoz kapcsolódó konzervatórium modelljét kiváló olasz énektanárok közreműködésével, ha nem a Hofoperben? Nem enyhíti, hanem fokozza frusztrációját, hogy a vágyalom két ízben is közel járt a megvalósuláshoz, ám végül mindkétszer meghiúsult. 1816-ban Giuseppe Siboni akart „operai intézetet” felállítani, de mivel a terv nem sikerült, elhagyta Bécsset, az évtized végén Koppenhágában telepedett le, s ott 1819-ben „conservatoire”-t alapított.¹³⁷ Más szóhasználat szerint Siboni húsz éven át a Kongelige Teater énekmesterként tevékenykedett,¹³⁸ iskolája tehát nem emelkedett az intézményes önállóságnak arra a fokára, amit a „konzervatórium” név sugalmaz. Feltételezhetően ugyanazt valósította meg, ha tartósabb formában is, amit korábban ő, a Duport-érában pedig Giuseppe Ciccimarra Bécsben elért: nem növendékeket készített fel a majdani pályára, hanem már a pályán lévő énekeseket igyekezett alkalmassá tenni a rájuk kiosztott szerepek vokális és színpadi megformálására.

Ígéretes, ám néhány év után hamvukba holt kezdemények, melyek felvetik a kérdést, vajon miért nem ért el a színházi-konzervatóriumi énekesnevelés Bécsben ahhoz hasonló állandóságot, mellyel Drezda büszkélkedhetett? Magyarázattal a bécsi udvari opera működési módja szolgál. A Burg két végén, Bécs város két kapujánál (Michaelertor, Kärntnertor) álló két régi színház műsora csak 1810-től differenciálódott olyan módon, hogy a Burgtheater a színjátéknak, a *Theater nächst dem Kärnthnerthor* pedig a zenés műfajoknak lett kizárólagos otthonává – ettől fogva emlegetik Hofoperként. Hadamowsky szerint a karintiai kapu közelében álló színházat 1776 és 1848 között mindössze tizenöt éven át tartották házi kezelésben, a fennmaradó ötvenhét évben – így Schodelné ottani évei alatt is – fix összegű szubvenció mellett testületi vagy egyéni bérlők közbejöttével működtették.¹³⁹ Az olasz *impresá*hoz hasonló bérlési rendszer a német udvari színházak

¹³⁴ *Königlich Privilegirte Berlinische Zeitung*, 1833. április 13. A kritikát „Wien: die Schule des Gesangs” címmel utánközölte a bécsi *Allgemeine Theaterzeitung*, 26 (1833), 336.

¹³⁵ Cornet, 44.

¹³⁶ Uo., 53. Cornet ehelyütt nem említi Schodelné.

¹³⁷ Uo., 40.

¹³⁸ Schepelern, passim.

¹³⁹ Hadamowsky, *Wien Theater Geschichte*, 342 sköv.

között kivételesnek számított. Általa nem csupán a művészeti intézmény irányításának napi gondjaitól, a művészek ügyeinek intézésétől kívánták megóvni az udvart – beleértve a közönség esetleges elégedetlenkedését, amely így nem a hivatalnokok, hanem a bérlő ellen irányult.¹⁴⁰ Afféle állandó intézményi kiadásokat is elkerülhetővé tett a szisztéma, aminőkkel az operaiskola fenntartása a szász király magánpénztárát megterhelte. A Pacht-systemből csupán egyetlen operai testületet vontak ki: az udvari cappella hagyományának szellemében a zenekart maga a Hofmeisteramt alkalmazta és fizette. Ennek köszönhető a Hofoper azt, ami máig legértékesebb a bécsi operaéletben: legendás operazenekarát. De már a bérlők tárcáját terhelte az udvari opera magas művészi színvonalának második biztosítéka: a szerződés általában kikötötte, hogy kötelesek olasz évadokat rendezni. Mivel Barbaja, majd a Merelli–Balochino páros egyszerre bérelte a Scalát és a Hofopert, a bécsi olasz évadok luxusa Párizssal és Londenal vetekedett. A Ricordi-kiadó által terjesztett itáliai újdonságok részben a közös repertoár, részben a bécsi ügynökhálózat révén a legrövidebb idő alatt megérkeztek a császárvárosba, úgyhogy Bécs műsora abszolút *up to date* lehetett, ha a bérlő és közönség így akarta. Időszakonként eljöttek maguk a vezető zeneszerzők is: Barbaja Rossinit hozta magával, Merelli és Balochino Donizettit szerződtette. Az énekeseket illetően Világfy (Brassai Sámuel) nem túlzott azzal a kijelentésével, hogy a „bécsi karinthei kapui dalház közönsége [...] előtt Európa minden énekesei és énekesnői, egy kettőt kivéve, megfordultak”.¹⁴¹

Ciklusonként változó bérlők, drága olasz évadok, csődök vagy csőd közeli helyzetek – a Hofoper működési rendje az képzelhető legalkalmatlanabb körülményeket kínálta az intézményes német énekesképzés szempontjából. Egyetlen periódusban módosítottak a bérleti feltételeken: Louis Duport-t szerződése nem kötelezte a tavaszi olasz stagione megrendezésére. E hiány egyenes következményeként az ő rezsimje alatt került a Kärntnertor Theater a legközelebb ahhoz, hogy szabályszerű német operaiskolát működtessen. Lássuk, hogyan! Elsőbben is: ki volt az igazgató, kinek Schodelné udvari énekesnői rangját köszönhetette? Az egykor európai hírű és működési körű balett-táncos az 1820-as évek második felében Barbaja csendestársaként vitte a Hofoper ügyeit. Kortársi közlés szerint az opera adminisztrációja és művészi irányítása már ekkor teljes egészében reá hárult.¹⁴² Barbaját 1829-ben Gallenberg gróf követte, rövid bérlete pénzügyi csőddel végződött. 1830 szeptemberében Duport ismét a színre lépett, megpályázta és tíz évre megkapta a Hofoper bérletét. Szerződése évi 75.000 Conventionsmünze (váltóforint) szubvenciót szavatolt számára; ezzel és hírhedten takarékos működtetési módszerével elérte az intézmény pénzügyi rentabilitását.¹⁴³ Többek között a már említett negatívum árán: elődeivel, Barbajával és Gallenberggel ellentétben nem rendezett olasz évadokat. 1835-ig kizárólag német nyelven adott operát, emellett nagyüzemben és európai hatással művelte a balettet.¹⁴⁴ Schodelné alkalmazásának első évében a színház összesen 109 estén adott önálló

¹⁴⁰ Cornet, 75. sköv.

¹⁴¹ *Athenaeum*, 3 (1839), 1. félév, 257.

¹⁴² „Wien im Jahre 1826.”, *Caecilia*, 6 (1827), 159–82., itt: 173.

¹⁴³ Seyfried, 16–17.

¹⁴⁴ Pirchan–Witeschnik–Fritz, 162.

táncjátékok, és számos operába is nagy táncbetéteket iktatott (A portici néma, Báléj). Mivel kevés balett töltött ki egész estét, Duport a táncművek előtt vagy után előszeretettel játszatott egyfelvonásos népies zenés komédiákat, Possékat helyi és berlini szerzőktől. Ezek az énekes játékok nem tévesztendők össze a Boieldieu és Auber-féle vígoperákkal: több volt bennük a próza, mint az ének, s az is eléggé igénytelen. Operai hősök és hősnők bohózatokban a legritkábban működtek közre, Schodelné sohasem. Vagyis annak ellenére, hogy a Hofoper kizárólag zenés műsort adott, az énekes gárda két együttest foglalt magába – egy operait és egy bohózatit. Duportnak az operai műsorszerkesztés terén sem voltak skrupulusai, a bécsi repertoár-színházi hagyományokkal dacolva a sikeres baletteket *en suite*, végtelen sorozatban játszatta.¹⁴⁵ Operákat sem kímélt meg a „kíméletlen verklizéstől”.¹⁴⁶ Szélsőségesen redundáns programját csak nagyipari jellegű énekes-foglalkoztatással tudta megvalósítani. Nagy sorozatainak biztonságos teljesítése érdekében Duport alapelvvé tette, hogy minden szerepet három-négy szerződöttetett énekesnek kell betanulnia. De más célt is szolgált a többszörös szereposztás. Általa az igazgató sakkban tarthatta a nagyobb szerepek birtokosait, s ezzel a minimumra csökkenthette a váratlan lemondások veszélyét. Az énekesek nevének monoton ismétlődése a színlapok százain arra vall, hogy a nagy és kis szerepek előadói rabszolga fegyellemmel teljesítették súlyos kötelezettségeiket.¹⁴⁷ Vendégjátékoktól eltekintve a szereposztás általában csak akkor változott, ha a szerep korábbi birtokosa valami okból kivált az együttesből, vagy más, nagyobb feladatot kapott, esetleg ugyanazon darabban. Legfeljebb a kiemelkedően nagy sorozatban játszott operák egyes, nem különösebben hálás szerepeinek – mint A portici néma Elvirájának, a Zampa Camillájának – kiosztása fluktuált. Három első énekesnőt igénylő személyzete miatt sokszor változott a Don Juan szereposztása is.

A tömeges és sorozatos operaelőadásokat tekintélyes méretű énekes gárda teljesítette. 1831-ben az Allgemeine Theaterzeitung szerint tizenhat énekes és tizennégy énekesnő alkotta az állandó személyzetet.¹⁴⁸ Sonnleithner ugyanarra az időre huszonkét urat és tizenhat hölgyet sorol fel, de közöttük ott vannak a vendégek is. Néhányuk – így 1831-ben Sabine Heinefetter – hónapokon át, sorozatosan énekelt.¹⁴⁹ Az együttes nagysága a következő években nem változott. Duport előszeretettel szerződöttetett kezdő énekeseket. E stratégiáját részben a kényszer szülte: Cornet elismerte, a Rossini-kábulat múltán az új bérlő aligha tehetett mást, mint hogy „nyeretlen kétévesekből” toborozzon német operatársulatot.¹⁵⁰ Személyzeti politikáját nyilván a takarékoság és a fegyelem szempontjai is motiválták. A fiatal énekesek egyrészt megelégedtek viszonylag kis gázsival, másrészt alig várták, hogy előléphessenek: a többszörös szereposztás mellett Duport másik fogása,

¹⁴⁵ Seyfried, uo.

¹⁴⁶ Uo., 27.

¹⁴⁷ Uo., 17. és 263.

¹⁴⁸ „Tabellarischer Ausweis des gegenwärtigen Standes des Personals am k. k. Hoftheater nächst dem Kärntnerthore.” *Allgemeine Theaterzeitung*, 23 (1831), 484.

¹⁴⁹ Auber: Die Braut bemutatójának színlapja (1831. április 21.) Sabine Heinefetter „erste Sängerin der italienischen Oper in Paris” 63 vendégszereplését hirdette. A Schodelné debut-jének keretét adó előadáson a primadonna a 48. vendégszereplést teljesítette.

¹⁵⁰ Cornet, 60.

mellyel a vezető énekeseket megfosztotta a nélkülözhetetlenség nimbuszától, és eredményesen ellenállt gázsi-emelésre vonatkozó követeléseknek. 1866-ból, a reprezentatív Hofoper-periódus szédítő énekesi jövedelmeinek korából visszatekintve Ferdinand Ritter von Seyfried az eszményi operaigazgatót látta a takarékos franciában, legalábbis ami a pénzügyeket illeti. Első énekeseknek egyike sem húzott 4000 forintnál magasabb évi jövedelmet, az ígéretes kezdők pedig, noha sorozatban énekeltek főszerepeket, ennek a nem alacsony, de nem is kimagasló javadalomnak csupán töredékét élvezték. Az ifjú Josef Staudigel 600 (!) forintos évdíjért énekelte Sarastrót és más nagy szerepeket.¹⁵¹ Schodelné fizetésére vonatkozó adat nem áll rendelkezésünkre. Finanziális viszonyaira (általában véve személyére) egyetlen akta utal a Haus- und Hofarchivban. Eszerint 1835 májusában 383 forint előleget vett föl Duport-tól, melyet 25 forintos részletekben törlesztett.¹⁵² Staudigel, illetve Schodelné szerződötése jól példázza, milyen populációból válogatták a Duport-korszak kezdő szólistáit. (Megjegyzendő, hogy verbuválás épp akkoriban folyt legnagyobb erővel, mikor Schodelné a színházhoz került, hiszen Duport csak pár hónappal korábban vette át a bérletet, és döntött kizárólagos német operaszolgáltatóról.) Staudigelt, a hamarosan nemzetközi hírnevet szerzett basszistát és az utánpótlás néhány tagját a kórusból emelte ki. Pályafutása eleinte párhuzamosan futott Schodelnééval. Első jelentős szerepét, Leporellót azon az 1831. szeptember 18-i Don Juan előadáson alakította, amelyen hősnőnk bemutatkozott Donna Anna szerepében.¹⁵³ Útjuk még az Auber-féle Liebestrank 1832. április 3-i bemutatóján is együtt haladt; tudtunkkal mindkettejüknek ez hozta meg első valódi premierjét.¹⁵⁴ Az új erők más részét, mint Madame Schodelt is, Duport a „dilettánsok” közül választotta. De vajon hogyan remélhette, hogy képzetlen fiatal énekesei helytállnak az első német operaszínpadon? Egyetlen módon: ha nem takarékoskodik kis fizetéssel alkalmazott fiatal énekeseknek trainingjén. Cornet vonakodva, Seyfried lelkesen ismerte el: az 1830–1836 közötti bécsi operai rezsimit a színházon belüli énekesoktatás iskolaszerű következetessége és eredményessége különböztette meg más színházak gyakorlatától, és az ottani korábbi szokásoktól.¹⁵⁵

Enter Giuseppe Ciccimarra, a Duport-korszak „operastúdiójának” legendás énektanára. Kit tisztelhetek benne a kortársak? 1815-től Rossini mesebelien gazdag nápolyi énekes együttesének harmadik tenoristájaként szerepelt David és Nozzari mellett; az Otello híres-hírhedt

¹⁵¹ Seyfried, 20.

¹⁵² Österreichisches Staatsarchiv, Haus und Hofarchiv, Hoftheater SR 55/II, Pachtvertrag Merelli-Balochino 1836, No. 59/32/1836. A szerződés mellékletei között több akta utal a Duport által 1835 májusában kifizetett előlegekre: „Verzeichniß der von mir an verschiedenen Individuen der k.k. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore gegebenen, am 30. May 1835. entstandenen, und gegenwärtig nach den mit den angesezte Beträgen erfolgten Abzügen noch bestehenden Vorschüsse [...] Louis Duport.” A feljegyzés arra utal, hogy Duport követeléseit a szerződésbontáskor a Hofkammer átvette, mint Schodelné esetében látjuk, azok érvényesítése a kincstár feladatává lett. Egyébként a bérlői rendszerben a Hofkammer a színház belső ügyeivel nem foglalkozott, ezért a Hofarchivban erre vonatkozó akták sem képződtek. Duport iratainak bécsi levéltárban vagy kéziratárban nem sikerült nyomára bukkanni.

¹⁵³ *Allgemeine Theaterzeitung*, 24 (1831), 466.

¹⁵⁴ *Wiener Zeitschrift für Kunst*, 17 (1832), 366.

¹⁵⁵ Seyfried, 21.

„három tenorja” egyikeként Jagót énekelte a bemutatón. Bécsbe a Barbaja-klánnal együtt érkezett, és 1828-ig énekelte. Hallatlanul eredményes énektanári működését már énekesi pályája utolsó éveiben megkezdte.¹⁵⁶ Nem képletesen, hanem konkrétan, intézményesen kell értenünk tehát a legrészletesebb kritika biztatását Schodelné debut-je után: fiatal énekesnő létére továbbképzés szempontjából a Hofoperben a legjobb helyen van.¹⁵⁷ Ciccimarra működésének nem csupán a Hofoper előadásai látták hasznát. A következő évtizedben tucatnyi, az ő iskolájából kikerült énekes működött sikerrel a nagy német, sőt európai színpadokon. Közöttük Sophie Löwe, Schütz, Greis, Fischer-Achten, Beisteiner énekesnők, Tichatschek, Erl, Staudigl énekesek mellett Cornet Schodelnét sem felejtjük el felsorolni.¹⁵⁸ Rajtuk kívül Caroline Botgorschek, Clara Heinefetter, Amalie Hähnel, Jenny Lutzer, Heinrich Maria Schmidt, Joseph Wurda hivatkozhattak Ciccimarrától elnyert magasabb képzésre az ének-művészetben. A tanítványok pályáját végigkísérve az énekes-migráció sokféle változatára találunk példát. Josef Staudigl, a basszus-fenomén nyári művészi utazásai során eljutott Londonba, de ottani nagy sikere ellenére Bécsből soha nem szerződött el tartósan. Clara Heinefetter, a másik hangfenomén (a kritikák leírásából következtethetően az egyik első drámai mezzoszoprán a német színpadon) egy ideig nővére, Sabine vándoréletét élte, s csak a Duport-korszak végén szerződött Bécsbe, a Lutzer–Hasselt–Barth–Heinefetter legendás primadonna-triász harmadik tagjaként. A bécsi iskola neveltjeinek más része osztrák és német városok színpadán kezdte operaénekesi hivatásának önálló gyakorlását. Caroline Fischer-Achten Bécsből Frankfurtba, Amalie Hähnel Berlinbe szerződött; Schodelné ugyanott, majd Pesten és Hannoverben énekelte, Heinrich Maria Schmidt Braunschweig, Kassel és Breslau után 1838-ban Lipszében állapodott meg. Joseph Erl tenorista Pesten kezdte az énekesi pályát, innen hamarosan Bécsbe szerződött, és a Hofoper német együttesének egyik oszlopává lett. Ugyanezt elmondhatta Hamburg a magyarországi születésű Joseph Wurdáról. Joseph Tichatschek, aki Bécsben Schodelnéval egy időben csak kisebb szerepeket (például a Varázsfuvola első papját) énekelte, 1834-ben Grazba szerződött. Ott olyan sikerrel működött, hogy három év múltán bécsi és drezdai ajánlatok között választhatott. Ismeretes módon utóbbit választotta, s mint Rienzi és Tannhäuser kreálója, mindörökre helyet biztosított magának a zenetörténet főszovegében. Valódi internacionális karriert egy Ciccimarra-növendék futott be: Sophie Löwe, az Universal-Lexicon szerint „az egyetlen tanítvány, aki teljesen megértette” a mestert. Löwe Mindaddig Bécsben maradt, amíg képzését nem érezte befejezettnek – nemcsak, hogy maradhatott, de tartóztatták; az ő esetében nem merült fel, hogy Duport eltávolítása után ne újítanák meg szerződését. Európai rangú énekesse Berlinben vált; onnan London érintésével Itáliába utazott, s az 1840-es években Donizetti és Verdi nagyra becsült primadonnájává emelkedett. Később megismerjük Henry Chorley kevéssé hízelgő véleményét Löwe játékaról és énektechnikájáról. Hogy a technika sem Sontag, sem Tacchinardi-Persiani művészetének makulátlanságát nem érte el, azt még a negyvenes évtized nemzetközileg legmagasabban jegyzett német primadonnájának ha-

¹⁵⁶ Ciccimarra már 1823-ban foglalkozott a Hofoperhez szerződött énekes-növendékekkel. Vö. Ludwig Cramolini naplójának ismertetését in Nödl, 14.

¹⁵⁷ *Allgemeine Theaterzeitung*, 24 (1831), 299.

¹⁵⁸ Cornet, 60.

zai hívei is elismerték, habár találtak rá mentséget: a kisebb technikai vétségeket a drámai kifejezés hevében követi el.¹⁵⁹

Németországban felért egy vokális *ivy-league* doktorátussal, ha az énekes arra hivatkozhatott, hogy tagja volt Ciccimarra bécsi stúdiójának. Az *Allgemeine Theaterzeitung* az 1830-as évek első felében több alkalommal is ráütötte fiatal énekesek első fellépésére a Ciccimarránál elnyert képzés minőségi pecsétjét – például a csillagként feltűnő Sophie Löwéről 1832-ben mint Ciccimarra derék tanítványáról emlékezett meg.¹⁶⁰ Schodelnérol a korabeli kritikák ilyesmit nem hirdettek. Az olasz repertoárban másodénekesnőként foglalkoztatták, a primadonna-szerepeket előbb Marianne Ernst, majd Sophie Löwe kapta. a mester nyilván az ő képzésükre fordította a legtöbb időt és gondot. Hősnőnk tanítványi státuszáról első ízben csak az 1840-es vendégjáték alkalmával írt a bécsi sajtó; ekkorra a nagy tanár rég elhagyta Bécset, és négy éve az élők birodalmát is. Némi malíciával feltételezhetnénk, Schodelné posthumus növendéke volt Ciccimarrának. Mindenesetre tódításnak minősülhet azon állítása, miszerint Norma szerepét vele tanulta volna be.¹⁶¹ Az opera első német nyelvű előadásának előkészítése során a *coach* bizonyára Marianne Ernstet készítette föl a főpapnő megformálására. Megjegyzendő, a bemutató (1833. V. 11.) előkészületi idejét Schodelné nagyobbrészt Bécsből távol töltötte, a betanulási procedúrának tehát még tanúja sem igen lehetett. Sophie Löwe is kaphatott útmutatást a szerep kidolgozásához – ő, mint primadonna-pretendens 1835-től énekelte Normát. Valamilyen formájú és többé-kevésbé rendszeres képzést azonban Schodelné is bizonyosa elnyert Ciccimarra iskolájában. A kritika elfogadta őt énekesként, márpedig aki nem tanult Ciccimarránál, az Bécsben nem számított annak.

„Szorgalom, stúdium, skála”

Tanok és módszerek

Feleslegesnek tartjuk, hogy bírálatunkhoz hozzáfűzzük a szorgalom, stúdium, skála [Fleiß, Studium, Skala] stb. stb. intő formuláit, mert ily tehetséges énekesnőtől elvárható, hogy ezeket már a reggeli imádságot követően magától gyakorolja. Mert a jövőndő nagy énekesnőjének a tanulást hajnalban kell kezdenie, és estig folytatnia.¹⁶²

¹⁵⁹ *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Supplementband, 284.

¹⁶⁰ 1832-ben Sophie Löwe, Schodelné és Staudigel mellett Ciccimarra egy negyedik tanítványa, Herr Bußmayer is szerepelt az *Otto mesi* bemutatóján. *Allgemeine Theaterzeitung* 25 (1832), 627.

¹⁶¹ *Allgemeine Theaterzeitung*, 33 (1840), 180. A Normát a Hofoper 1833. V. 11-én mutatta be, a címszerepet az első énekesnő, Madame Ernst alakította. A bécsi Norma-produkcióban a színház tagjaként Schodelné sem a címszerepet, sem a második női szerepet nem énekelte (mint pl. Jane Seymourt az Anna Bolenában). Nem zárhatjuk ki, hogy a Duport-féle többszörösen biztosított szereposztási gyakorlat szellemében Ciccimarra valóban vele is előkészítette a szerepet, de ennek ellentmond egyrészt az a tény, hogy drámai primadonnaszerepeket Duport soha nem énekeltetett vele, és hogy 1833. március 24. és június 18. között egyáltalán nem lépett fel a Hofoperben; akár távol volt, akár betegeskedett, valószínűtlen, hogy részt vett volna a Norma feltehetően épp az időben zajló betanulási folyamatában.

¹⁶² *Allgemeine Theaterzeitung*, 24, (1831), 299.

Vajon nem ironizált az általános bécsi színházi újság bírálója, midőn első fellépése után a reggeli imádságtól az esti harangszóig tartó tanulásra buzdította Mad. Schodelt, a „jövendő nagy énekesnőjét”? Avagy indokolhatja-e más, mint szarkasztikus szándék a logikai törést, mely az avunkuláris tónusú intésben egy lélegzetre sorolja fel a humánium magasrendű attribútumait képviselő elvont főneveket (Fleiß, Studium) és a banális zenei definíciót, a skálát, a zenei technika begyakorlásának legmechanikusabb, leginkább gondolatlanul segédeszközét? Nem tudjuk, az énektanulás szellemtelen, mechanikus metódusainak rovására kíván-e tréfálkozni a kritikus a párosítással, vagy a „Fleiß und Studium” morálját tüzi tollhegyre. Könnyen lehet, mulattatta az egykor magasztos fogalmak jelentésbeli beszűkülése és erkölcsi eróziója, a fogalmaké, melyeket korunk végérvényesen a stiláris limbusba száműzött (a társadalmi tudat limbusáról nem beszélve). Hiszen a német anyanyelvű író a 19. század elején még érezhette, ha már régen nem is tudatosította, milyen magasból indult a büszke Fleiß, hogy az ő korára a napi kritika biedermeier-kegyességű pedagógiai szókincsének közhelyei közé süllyedjen! Magyar fordítása – szorgalom – e rangvesztést kevésbé érzékelteti. Szavunk az etimológiai szótár szerint a hangulatfestő szorog igéből származhat, amely a sűrög ige változata volt, ha létezett egyáltalán. Az eredeti jelentéssel egybevágóan a szorgalom a hangya sürgölődő, szakadatlan, de emberi tekintetnek kevésbé célratörő munkálkodásának képzetét kelti. Ezzel szemben a Fleiß ösét, az ófelnémet *viz* főnevet a német nyelvtörténet a „Streit”, „Kampf(eifer)”, „Aergernis” modern fogalmaival értelmezi. Ha eredetileg kapcsolatba is hozható az „Arbeit” és „Mühe” képzetével, hát inkább Herkules munkái értelmében. A Grimm-testvérek szótára szerint a „küzdelem” jelentés hamar elhalványult, de egyéb pozitív konnotációk még a 16–17. században is éltek: „harcra készség”, a feladattal való megküzdés, célratörés, határozott irányultság, küldetés és küldetéstudat.¹⁶³ Változnak az idők, változnak a konnotációk: a Jahreszeitenben dicsőített „edler Fleiß” a legnemesebb erkölcsi értékeket foglalja magában, de ezek között aligha dominál a harcos küldetéstudat. A Fleiß pátoszának megfakulását pontosan érzékelték 19. században, a nem-épp-herkulesi munka évszázadában; az Universal-Lexicon kötelességének is érezte, hogy nimbuszát „Kunstfleiß” címszóval újrafényezze.¹⁶⁴ Annál inkább szükség volt a rangemelésre, mivel a Fleißnek hatalmas vetélytársa támadt a művészi erények között: a Genie. Nem csak alkotó művészekben ismerték föl jelenlétét: Ludwig Rellstab Schröder-Devrient zsenijét szembeállította Henriette Sontag és Unger Karolina szorgalmával.¹⁶⁵ De ha a szorgalom az esztétika végvidékére szorult is, tartalmához illőn szívósnak mutatkozott a tankönyvekben és kritikákban – mint mottónkban is, példamutató ikerpárjával, a stúdiummal

¹⁶³ A célratörés és a cél elérését szolgáló eszközök megfelelő kiválasztásának mozzanata ott rejlik a *diligentia* főnévben is, melyet szintén „szorgalom”-nak fordítunk. Tosi nem ebben az értelemben, hanem eredeti jelentésének megfelelően „feladat” „figyelem”, „gond” konnotációval használja. Jellemző, hogy szövege többször utal az énekmester figyelmére (*diligenza*), mint a tanuló szorgalmára (*diligente*). A „munka” értelmében vett szorgalmat-fáradságot a *fatiga* és *pratica* fogalmakkal írja le, a tanulásban tanúsított elkötelezettséget, kitartást *impegno* névvel illeti. E fogalmat használta a *Genie ist Fleiß* szellemében fogant vallomásában: a szorgalmas tanulás nagyobb eredményt produkál a géniusznál. Tosi, 37.

¹⁶⁴ *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 4, 270–71.

¹⁶⁵ Uo., Bd. 6, 260–61.

karöltve.¹⁶⁶ A latin főnév egy gyökérről ered a német sputen igével és az angol speed főnévvel – eredetileg maga is sietséget, igyekezetet jelentett. Az Annales elejéről származó szállóigéből kiérződik, hogy a szót negatív jelentésárnyalat is színezhette: Tacitus nyilvánvalóan nem a szükséges előtanulmányokat mellőzve, hanem elfogultság (studium) és támadó szándék (ira) nélkül kívánta leírni kora politikai eseményeit. Később a szó jelentése lényegi változáson ment át. Megtartotta a valamire irányuló szándék mozzanatát, de az igyekezet szinte kizárólagos céljává a hasznos tudás megszerzése vált. Mint tanulás, tanulmányozás, a középkor óta intellektuális feladatok nagy elhatározással és intenzitással történő elvégzését értették stúdiumon. Fleiß és Studium, e két, eredetileg rokonértelmű indoeurópai szó újra találkozott a Studium und Fleiß állandó kifejezésben, mint a tanulás sikerének két egymást feltételező záloga. Az egyik a tanulásba-munkába befektetett erkölcsi és gyakorlati energiát, az elszánást, a lankadatlan szorgalmat jelentette, a másik a tanulás-gyakorlás célirányosságát, és a célhoz vezető metodikát jelölte.

Lankadatlan szorgalom és értelmes tanulás egymást feltételező összefüggésére már minden énektanok ösforrása, az Opinioni figyelmeztet. Tosi az énekes legnehezebb feladatáról, az áriák illő modorban való előadásáról írja: nincs az a megfeszített szorgalom (*diligenza*), mely elégséges lenne az áriák tanulmányozásához (studio).¹⁶⁷ Szakadatlan szorgalomra buzdít a meglepően lenini szellemű avizó: tanulni, tanulni, tanulni – nem megelegedni részeredményekkel.¹⁶⁸ Mancini német iskolamesterhez illő buzgalommal állítja csatarendbe a studio segédcapatait: diligenza, fatica, industria – szorgalom, szorgalom, szorgalom.¹⁶⁹ Szorgalmas az – doceált a kritikus Schodelné bemutatkozása kapcsán -, aki reggeltől estig tanul. E követelményt a címzett nem vehette szó szerint. Tudnia kellett, a tanulás csak célirányos időbeosztással vezet eredményre. Az énektanárok tisztában voltak azzal, az éneklés a hangot és az egész fizikumot erősen megterheli, és tartottak tőle, hogy túlzásba vitele ártalmas lehet. Ezért a metódusok figyelmeztetik a tanárt és növendékét: a napi gyakorlás időtartama ne lépje túl az okvetlenül szükséges minimumot.¹⁷⁰ Nem mindegy az sem, mikor gyakorol az énekes. Tosi a reggeli órákat ajánlja tanulásra; hogy a növendék személyes szükségleteinek kielégítésén túl miféle foglalatosságokkal tölti a nap többi óráját, az az olasz szövegben homályban marad. Agricola a Fleiß szellemében értelmezi forrását: a jelölt a nap többi részében gyakorolja azt, „amire az énekesnek hivatásához az éneklésen kívül még szüksége van” – vagyis mégis csak tanulás a reggeli imádságtól az esti harangszóig!¹⁷¹ A Conservatoire énekmetodikája kiterjeszti a napi foglalatosságot a délutánra is: az éneket reggelente, illetve a délebed után kétszer egy órában (összesen legfeljebb napi két és fél órában) szabad

¹⁶⁶ Maddalena Allargantitól Giuditta Pastáig és tovább, az *Universal-Lexicon der Tonkunst* számtalan énekes-életrajza kiemeli a Fleiß sorsdöntő szerepét.

¹⁶⁷ Vö. Tosi, 32. és 61.

¹⁶⁸ Uo., 54.

¹⁶⁹ Vö. Mancini, 64. és 219.

¹⁷⁰ Agricola, 169.

¹⁷¹ Tosi, 57.; Agricola, 171.

gyakorolni.¹⁷² A német sillabuszok hasonló beosztást írnak elő.¹⁷³ A foglalkozások közben meghatározott rend szerint szünetet kell tartani. Délelőtt összesen egy óra, délután fél óra pihenést javasolnak, úgyhogy a növendék a szünetekkel délelőtt két, délután másfél órát fordít a stúdiumra. Ahogy a tanulás során, úgy az általános életvitelben is be kell tartani a mértékletesség szabályait. Az énekes tündöklése vagy bukása a hang megfelelő állapotától függ, s ha e kincsét meg akarja őrizni, tartózkodnia kell a kilengésektől, a heves és erőteljes szórakozásoktól és gyönyöröktől.¹⁷⁴ Rendezetlen életmód ugyanúgy a hang biztos romlásához vezet, mint a kiabálás (üvöltés) ének közben. Heves mozgások, a túlzott evés-ivás is ártalmára vannak az énekesnek.¹⁷⁵ Kötelessége, hogy kerüljön minden viciumot, ami tüdejének kárára lehet. Ösellensége a rekedtség; védekezzék hát a meghülés ellen, óvakodjék a (dohány)füsttől, a portól, a csípős, sós, savanyú, zsíros és túl édes ételektől.¹⁷⁶ Ha mégis megtörténik a baj, a szorgalom gyógyászati segédeleihez lehet fordulni. Nagyobb terjedelmű tankönyvek részletesen közlik az énekesi házipatika bevált recipéit.¹⁷⁷

A napi énekgyakorlat két-két és fél óráját szigorúan felosztják részfeladatokra; ám ez már nem a szorgalom absztrakt fogalmába, hanem a stúdium, vagyis a tanulmányok tárgykörébe tartozik. A Méthode így foglalja össze az énekórák tartalmát:

Az énektanulmányokról. Az énektanulás részben különböző nemű és változatos felépítésű hangsorokból, részben kis gyakorlatokból áll, melyek célja a regiszterek összekapcsolása és kiegyenlítése, illetve általában a hangképzés; végül solfeggiókból, vokalizékból, és más, fokozatosan növekvő nehézségeket tartalmazó darabokból, melyek lassanként elvezetnek a szép ének művészetéhez.¹⁷⁸

Ami az egyes gyakorlatok időtartamát illeti, a tanrend reggelenként szünettel megszakítva előbb öt, majd tíz perc skálázást ír elő, ezután negyed óra, majd ismét fél óra solfeggio vagy vokalizé következik. Hasonló beosztást javasol délutánra.¹⁷⁹ Akár Párizsban, a napi énekgyakorlás Benellinél is tartott hangos skálázással kezdődik, kisebb szolfézs-gyakorlatokkal folytatódik, és nagyobb szabású vokalizé-solfeggiókkal fejeződik be. Párizsi példa nyomán Häser, később Mannstein percre pontosan közli az énekórák időrendjét. A beosztásból arra derül fény, hogy a fejezet címében idézett három fogalmat – Fleiß, Studium, Skala – minden ironia nélkül, a vokális képzés szentháromságaként sorolták egymás mellé. A skálázás olyannyira evidens módon adta a tanulás alfáját és omegáját (de legalábbis alfáját), hogy pars pro toto szinte azonosíthatónak tekintették a stúdiummal.¹⁸⁰

¹⁷² *Nouvelle Méthode de Chant*, VIII.

¹⁷³ Uo., VIII–IX.; Wolf, 2.; Schärtlich, 43.; Benelli, 29.

¹⁷⁴ Tosi, 50–51.; Agricola, 165.

¹⁷⁵ Rigler, 3. Vö. még Häser, *AMZ 1822*, 185–91.

¹⁷⁶ Wolf, 1.

¹⁷⁷ Vö. Häser, *1822*, 108.

¹⁷⁸ *Nouvelle Méthode de Chant*, VIII.

¹⁷⁹ Uo., IX.

¹⁸⁰ Häser, *AMZ 1822*, 53–58.; Mannstein, 178–80. Az időbeosztás tabelláját a „Solfeggiren” többértelmű fogalmára való tekintettel németül közöljük.

Nach dem Frühstück	
5 Minuten	Scala-Singen
15 “	Pause
10 “	Scala-Singen
15 “	Pause
15 “	Solfeggiren
30 “	Pause
30 “	Solfeggiren
Zwei Stunden nach Tische	
10 Minuten	Scala-Singen
10 “	Pause
15 “	Solfeggiren
10 “	Pause
10 “	Solfeggiren
10 “	Pause
30 “	Solfeggiren

Hogyan szilárdult meg a skála-éneklés hegemóniája az énekkutatásban? A jelenség viszonylag újabb keletűnek látszik. Igaz, a *scaletta* megjelenik már az *Opinioni* első fejezetében – „Osservazioni per chi insegna ad un Soprano”.¹⁸¹ A kissé homályos előadásból kivehető, hogy a „solfeggiar la scaletta” nem meglepő módon a guidói szótagokkal való éneklést jelenti. A scaletta nem mechanikusan ismételt skála, hanem hangsor, hangrendszer értelemben szerepel a tiszta intervallum-éneklés tanításával kapcsolatban. A tanulónak a szolmizációs szótagok segítségével kell begyakorolnia a hangközöket.¹⁸² Tosi solfeggiója tehát a modern szolfézs funkcióját tölti be. A tanuláshoz ezen fázisához szerteágazó problémakomplexum kapcsolódik.¹⁸³ Tosi gyakorlati tanácsai a hangstabilizálását és alakítását szolgálják. Olvasunk megjegyzéseket abból a témakörből, melyeket a 19. századi német írók hang-esztétikának neveznek, valamint bőven a hangképzés-hangadás stilisztikájáról, főleg a regiszter-kérdéssel kapcsolatban. Tárgyalásra kerül az éneklés dinamikája: a forte és piano, és a két dinamikai véglet közötti átmenetet megvalósító nevezetes „messa di voce”. A tiszta hangköz-éneklésen és az egyes hangok tiszta intonációjának gyakorlásán túl (a kettő nem ugyanaz) a solfeggio a hangterjedelem fokozatos növelését is szolgálja (dilatazione di corde).¹⁸⁴ Itt olvashatjuk Tosi óvását: gyakorlatlan tanárok a „solfeggiare” közben arra kényszerítik a növendéket, hogy mellregiszterben *forte* tartott hangokat énekeljen a legmagasabb hangfokokon, és ezzel

¹⁸¹ Agricola fordítása elhomályosítja, hogy Tosi szoprán, vagyis kasztrált énekes tanárának címezi véleményét.

¹⁸² Tosi, 10.; Agricola, 20.

¹⁸³ A fejezet bevezetése a zenei alapfogalmakról is nyilatkozik – pontosabban néhány különlegességet kivéve elzárkózik tárgyalásuktól, mivel azok általánosan ismertek. Az alapfogalmak közül figyelmeztet a g-kulcs ismeretének szükségességére, és egyes bés hangnemek szolmizációs nehézségeire. Tosi, 10.

¹⁸⁴ Uo., 10.; 11–12.; Agricola, 18.

tönkreteszik szopránját.¹⁸⁵ Hangképzés és szolfézs tehát összefonódik: egy és ugyanazon tanulmányi szakasz és szak révén, a szótagoló éneklés semleges közegében tanul meg a növendék tájékozódni az abszolút hangtérben, és a saját hangjának terében, míg el nem éri a zenei és hangbeli képzettségnek azt a fokát, melyen hozzáláthat a tulajdonképpeni művészi éneklés metódusának kialakításához.

Tosi a solfeggiót nyilvánítja az énektanulás első, alapozó szakaszának. Egyenesen kiközösíti a tanárt, ha a guidói szótagokkal való éneklést idő előtt abbahagyja, és áttér a vokalizálásra.¹⁸⁶ Utóbbira az első fejezetben mindössze négy „post-solfeggio” paragrafus utal: itt, és csak itt kerül említésre a *vocalizzare* fogalma, olyan technikák elsajátítására, ami „az egyszerű solfeggio nem alkalmas”. A tanár „vezesse be a növendéket a három nyílt magánhangzóval történő vokalizálás” gyakorlásába; bár erre legalkalmasabb az első (*a*), használja a másik kettőt is (*e*, *o*). Azért van erre szükség, hogy a növendék megtanulja elkülöníteni a magánhangzókat, ami később megkönnyíti az alkalmazkodást a szöveges énekléshez. Ha a tanuló kellő előmenetelt tanúsít, a tanár avassa be az *appoggiatura* és más kötelező figurák művészetébe. A második-negyedik fejezet többé-kevésbé kizárólag a „vokalizálás” jegyében álló kötelező manírokat tanítja: *appoggiature*, *trille*, *passaggi*. Az ötödik fejezetben kerül sorra – mint utolsó „kötelező manír” – a *recitativo*, azon énekfajta, melyet elsődlegesen a szöveg határoz meg. A hatodik fejezet – „*Osservazioni per chi studia*” – részben praktikus, részben moralizáló tanácsokkal látja el a növendéket; javasolja többek között a tükör előtti gyakorlást, későbbi énekmétódusok és énekóra-paródiák visszatérő tárgyát.¹⁸⁷ Eddig tart, ami tanítható; a zárófejezetek tárgyai – az *ária*, illetve a *cadenza* – már az önképzés körébe tartoznak. Ha önálló művész akar lenni, a tanulóknak e ponton el kell engednie a tanár kezét. Az utolsó rész nem is tanárnak, nem is tanulóknak, hanem a képzett énekesnek ad művészi és erkölcsi tanácsokat: „*Osservazioni per chi canta*”.

Első fejezetét az *Opinioni* nyomatékos óvással zárja: a tanár ruinaálja a növendék jövőjét, ha szöveggel engedi énekelni, mielőtt a „solfeggio” és „vocalizzo” elemi iskoláját kijárta volna.¹⁸⁸ E maxima nyomán vádolták a 19. századi német teoretikusok az olasz iskolát a szöveg iránti közönnyel.¹⁸⁹ A német nemzeti énekestilus párthívei számára kényelmes volt megfélemlkezni arról, hogy Tosi azt is kimondja: a tiszta szótagéjtés, vagyis a szöveg értelmes közlése teszi az éneklést énekléssé, és különbözteti meg a hangszerjátéktól.¹⁹⁰ A látszólagos ellentmondást a szöveges éneklés kezdeti tilalma, illetve a világos szövegéjtés parancsa között az eredeti olasz értelemben vett solfeggio oldja fel – a szolmizációs szótagok alkalmazásával a növendék a tiszta intonálás mellett kijárta a tiszta szótagéjtés elemi iskoláját is. Igaz, az átalakított guidói szótagok csak négyet exponálnak az olasz nyelv öt magánhangzója közül: *a*, *e*, *i*, *o*; a Szent János himnuszt kezdő eredeti *ut* szótag

¹⁸⁵ Tosi, 10.; Agricola, 21. Hiller szó szerint átveszi a helyet: *Musikalisch-zierlicher Gesang*, 12.

¹⁸⁶ Tosi, 17–18.

¹⁸⁷ Uo., 56–57.; Agricola, 171.

¹⁸⁸ Tosi, 18.

¹⁸⁹ Marx, VI–VII.

¹⁹⁰ Tosi, 35.; Agricola, 136.

száműzésével elveszett az ötödik magánhangzó. De e veszteséget nem fájlalták, hiszen az *u* magánhangzót vokalizálásra kevésbé alkalmasnak ítélték. Nyereség volt ugyanakkor, hogy a *do-re-mi-fa-sol* szillabák mind konzonánssal kezdődnek. Így kiiktatták az *ut* szótag használatának két aggályos következményét. Elkerülték a többi szótag és az *ut* egymásutánjából adódó diftongust, ami a szótagéneklést a vokalizálás irányába tolja el, továbbá elejét vették a mássalhangzó torlódásoknak (*tm*, *tf*, *ts*) – a megmaradt egyetlen szótagvégi mássalhangzó, a *sol* liquid *l*-je nem okoz ilyen kellemetlenséget. A „parola” tilalmát tehát szó szerint kell értenünk: nem a szótagok kiejtésére vonatkozik, hanem a beszédre, a szöveg tartalmi-formai komplexumára. Ehhez az énekes-jelöltnek csak éretten, teljes technikai vértetben szabad közelítenie.¹⁹¹ Ne feledjük, tanítványként Tosi szeme előtt kasztrált gyermekifjak képe lebegett, akiket a sexustól történt megfosztásuk bizonyosan visszatartott érzelmi és személyiség-fejlődésükben, ha intellektusuk kibontakozásában nem is.

Amilyen részletesen ismerteti Tosi a *solfeggiare* gyakorlatát, oly takarékosan – mindössze három esetben – említi a solfeggiót, mint éneklésre szánt darabot. Műfaji értelemben csak egyszer utal rá: ha a tanár maga nem képes a célnak megfelelő solfeggiókat írni – írja megrovólag -, válogasson ilyeneket más szerzők kiadott gyűjteményeiből.¹⁹² Utasítását oly egyértelműen a solfeggióról mint szolfézsról szóló szövegekörnyezetben helyezi el, hogy nehéz elhinni, szótagok nélkül énekelt, vokalizált tételekre gondol. Az első fejezet végén a vokalizárról ejtett megjegyzések kapcsán viszont nem szól önálló gyakorlatokról, hanem a következő fejezetekhez utasít. Néhány alapgyakorlaton kívül (mint a „scivolare” és „strascinare”, végigsiklás a hangokon) a „magánhangzás” gyakorlására maguk az ékítmények szolgálnak: absztrakt gégeügyesség-gyakorlatok helyett a közkeletű és nélkülözhetetlen stílusfordulatok edzik a hangot. Technikai jellegű megjegyzéseket az Opinioni nem a zenétől elszakítva tesz, hanem az egyes feladatok függvényében. Így a tanulóknak címzett parancsolataiban nyomatékosan követeli a hang „gyorsaságának” állandó gyakorlását, anélkül, hogy specifikálná a módszert.¹⁹³ A mozgékonytípust igénylő figuráció-típusokat, a hangadás és dinamika változatos formáit tanár és tanuló a *passaggi* fajtáit leíró önálló fejezetekben találja, azok éneklésével kell hangját alkalmassá tenni kivitelezésükre. Így a növendék a hajlékonyság fejlesztését összekapcsolja a melodikus alapelemek betanulásával, melyek szabad felhasználásával később hozzáadhatja a tételhez azt, amit a korban az énekművészet lényegének tartottak: a leírt szólam a társalkotói kiegészítését és interpretációját.¹⁹⁴

Tosi legnagyobb hatású követője, Giambattista Mancini tanításait az 1770-es évek közepétől évtizedeken át ismételtették (részben vitatták) olasz, német, francia és angol

¹⁹¹ Parola etimológiailag a parabola – példázat – görög-latin fogalomból származik.

¹⁹² Tosi, 13.

¹⁹³ Uo., 51–52.; Agricola, 166.

¹⁹⁴ A vokalizált gyakorlatok néha *passaggi* címmel jelentek meg. Vö: Owen Jander: „Solfeggio”, in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26144> (accessed May 15, 2011).

énekelméletek.¹⁹⁵ A Pensieri e riflessioni zenei alapismeretek közlésével még annyit sem bajlódik, mint elődje. Az intonációval sem a „szolfézs” (Treffen) összefüggésében, hanem mint a szép éneklés fiziológiai előfeltételeinek legfontosabbikával foglalkozik. Nézete szerint – amit a követők változatlanul átvesznek – a „stonazione”, a disztónálás két okra vezethető vissza. Természetes oka a zenei hallás hiánya, mely javíthatatlan; a járulékos okok („causa accidentale”), vagyis énektechnikai hibák, rossz száj- és testtartás, fáradtság stb. által előidézett hangtévesztés azonban korrigálható, elsősorban a solfeggio segítségével. Később Mancini a pontos hangközénekléstől látszólag oly távol eső pedagógiai témát is a solfeggiohoz, vagyis a szótagoló énekléshez kapcsol, mint a helyes szájartás.¹⁹⁶ A monoszillabák használatát olyan nem várt helyeken is megköveteli, mint a kromatikus skála éneklése; erre egyébként csak kivételes adottságú növendékeket tart képesnek.¹⁹⁷ Ugyanakkor félre nem ismerhető jelek utalnak arra, hogy türelmetlenséggel tölti el a szótagoló éneklés nehézkes iskolai gyakorlata. Míg Tosi óva inti a tanárt a tiszta vokalizálás túl korai bevezetésétől, ő ellenkező álláspontra helyezkedik: mihelyst a növendék szert tesz valamelyes intonációs biztonságra, sutba kell dobni a szótagokat, és át kell térni a vokalizálásra.¹⁹⁸ Hosszadalmas és homályos szótagolás-ellenes fejtegetéseiből kettős következtetést vonhatunk le. Az egyik, hogy a kétszer tizenkét azonos alakú modusra és a lényegében tizenkét fokra bővült modern tonalitás rendszerében szinte alkalmazhatatlanul nehézkessé vált az eredetileg egyszólamú éneklésre és mindössze három azonos alakú hexachord közötti mutáció igényeire épülő guidói rendszer. Mancini javasolja a diatónián kívüli öt módosított hang önálló megnevezését *pa, bo, tu, de, na* kiegészítő szótagokkal – vagyis a relatív szolmizációt végérvényesen az abszolút hangnevek valamely fajtájának éneklésével kívánja felváltani. Ebben a német gyakorlatra hivatkozik.¹⁹⁹ Másrészt felfigyelhetünk arra, hogy éneklés-elméletében számottevően megnő a mozgékonyosság (agilità) jelentősége. Tosi természetesen ismerte, de csak elvétve használta a hang mozgékonyosságának fogalmát (agilità di voce). Ezzel szemben Mancini a húszoldalas XII. cikkelyt teljes egészében e tulajdonságnak szenteli: „Dell’ agilità della voce”. Mint az ének külön típusa, megjelenik nála a „mozgékony ének”, *canto d’agilità*; ez nyilván az ékítményes, koncertáló vokális stílus eluralkodását tükrözi a 18. század Tosi óta eltelt évtizedeiben. A különbséget talán úgy fogalmazhatjuk meg, hogy az agilitás kikerül a passzázsok kivitelezésének előfeltételei közül, és általában véve az éneklés egyik fő jellemzőjévé lép elő. A Riflessioni a természet adományának tekinti a mozgékonytságot, és kezdetben szkepszist árul el fejleszthetőségét illetően. Később mégis lehetségesnek mondja az emelkedő, illetve ereszkedő diatonikus skála éneklésében mutatkozó „lustaság” leküzdését. Itt és a kromatikus skálával kapcsolatban használja a „scaletta” kifejezést – mint zenei figurát és nem mint hangképzési-hangköztanulási esz-

¹⁹⁵ Mason, 211. A metódus változásáról a 18-19. század fordulójának énektanaiban vö. Seedorf, *Oper und Vokalmusik*, 324. sköv.

¹⁹⁶ Mancini, 113.

¹⁹⁷ Uo., 198–99.

¹⁹⁸ Uo., 83–85.

¹⁹⁹ Uo., 90–91.

közt. A diatonikus és kromatikus skála kivitelezésének gyakorlására és fejlesztésére ő is a solfeggiót ajánlja, szükség esetén passaggiókkal – vokalizált szakaszokkal – keverve.²⁰⁰ A tonális komplikációk mellett tehát az énekszólamok agilitásának általános növekedése is hozzájárult, hogy az eredeti solfeggiót, vagyis a nehézkes szillaba-éneklést a magasabb énekoktatásból egyre inkább kiszorította az új értelemben vett solfeggio, vagyis a vokaliz.

Az olasz énekmetodika Alpokon túli transzfere során a solfeggio eredeti jelentése elhomályosult. Annál is inkább, minthogy a német szakemberek a „solfá”-t mint tevékenységet csak hírből, a solfeggiót mint műfajt azonban egyre több kiadványból ismerhették. E változás részben tükrözte, de részben befolyásolta is az éneklés-esztétika német eszményeit. Agricola Tosihoz fűzött magyarázataiban a solfeggio két értelmezését adja. Elsőbben is: „Solfeggiren” az olaszoknál a guidói szótagokkal való éneklést jelenti, vagyis megfelel a „Solmisieren” német fogalmának. Leplezetlen ingerültséggel magyarázza a metódus mibenlétét, és időpocsékolásnak tartja, hogy az olasz iskolákban egy évig mást sem tanítanak, mint a szótagokat a hangsor megfelelő helyére illeszteni: a felesleges fáradtság legfeljebb a tanár pénztárcájának van hasznára.²⁰¹ Johann Adam Hiller viszont, aki jól tudta, hogy a solfeggio a szó szoros értelmében véve alapvető (alapozó) funkciót tölt be a példaképeül szolgáló olasz énekiskolákban, sajnálja, hogy Németországban az énektanárok nem tanúsítanak hasonló türelmet.²⁰² Sulzer is arról tájékoztat, hogy a guidói szótagokat Németországban alig használják; a kottaolvasást alfabétikus hangnevekkel, vagy más szótagokkal gyakorolják. Hogy miféle, a guidói szótagoktól messze távolodott alfajai lehettek a „szolmizációnak”, azt jól mutatja Peter von Winter 1824-ban Tosi és Mancini nyomán kidolgozott, de a német viszonyokra is reflektáló énekmetodikája, a Vollständige Singschule. Ő az énekoktatást a hangrendszer birtokba vételét célzó gyakorlatokkal kezdi, melyek tárgyát és keretét a „solmisierte Skala” képezi. Ha a növendéknek a szolmizálás révén vérévé vált a hangrendszer kontinuuma, megkezdődhetnek a hangközgyakorlatok, basszus (zongora) kísérettel. Ehhez miniatűr kompozíciókat közül, melyek a gyakorolt intervallumokat nevükből képzett tanszövegekkel énekelteik: „Übermässige Sexten, übermässige Sexten”. Bármily pedánsnak tessék is a hangköz rögzítésének ez a módja, elvi különbség nem választja el a szolmizálástól; másfelől a néhány szavas tanszöveg a guidói szótagoknál kétségkívül jobban szolgálja a hangközfelismerés- és begyakorlás összekapcsolását a szótagok világos artikulációjával, ami a német növendékre (és az érett énekesre) a nyelv jellegéből fakadóan sokkal nehezebb feladatot ró, mint saját anyanyelve az olasz pályatársra.

Ahogy Winternél, a guidói szótagok másoknál sem tűnnek el nyomtalanul az énekpedagógiából. Olasz létére ragaszkodott az eredeti értelemben vett solfeggióhoz Antonio Benelli, Virtuoso di Camera, e Primo Tenore di S. M. il Re di Sassonia. 1814-ben Drezdában kiadott tömör, kétnyelvű ének-szabályaiban („Regole per il canto figurato”) magától értődő nyomatékkal követeli, hogy az énekes minden nap „*solfeggiáljon* a

²⁰⁰ Uo., 189., 193–94.

²⁰¹ Agricola, 6–17.

²⁰² Hiller, *Musikalisch-zierlicher Gesang*, XXIX.

do-re-mi-fá [sic] stb. monoszillabákkal”.²⁰³ Benelli reguláitól eltérően a régi olasz iskolára hivatkozó más énektanok nem követelik meg a szolmizálás értelmében vett solfeggiálást. Többségüknél uralkodóvá válik a fogalom második jelentésben való használata, melyet Agricola mint szótagok és szavak nélküli éneklést határoz meg – a szöveg nélkül énekelte darabok neve: *solfeggi*.²⁰⁴ Vogler abbé láthatóan csak ezt a jelentést ismeri; és ennek alapján ítéli haszontalannak a solfeggiót – nem kevésbé vehemensen a tartott hangos skála-vokalizt is. Érvelése mélyen bevilágít a szótag-éneklés és a vokális manírok 18. század első felében még eltéphetetlen kapcsolatába, melyet a régi (Mancini előtti) olasz iskola is alapvetőnek érzett. Vogler ugyanis azért utasítja el a vokalizt és skála-éneklést, mert nem segít a manírok elsajátításában. Példaképpen a portamento és a vokalizt összeegyeztethetlenségét hozza fel:

A solfeggiálás az ének olyan fajtája, melynél az énekes kitátja a száját, egyedül az *a* magánhangzót mondja ki, mindenféle futamokon ásítózik, s a sok fáradság végén azt sem tudja, mi a portamento. A portamento tanulásánál a solfeggiálásnak semmi haszna. Nem vezet célhoz a hangsor-éneklés sem, külön-külön kitarított hangokkal az egyes fokokon. Hiszen a portamento lényege éppen az, hogy mindig két hangot kell összekötni, ez pedig úgy történik, hogy az első és második hang közé az első hangra eső szótag megtartásával a második hangot rövid tartammal beiktatjuk.²⁰⁵

A Conservatoire olasz minták nyomán, olasz mesterek közreműködésével kidolgozott énekmódszere formálisan különbséget tesz solfeggio és vokalizt között, legalább annyiban, hogy mindkét terminust használja. De a kettő olyan szoros egymásmellettségben szerepel, hogy szinte rokonértelmű kifejezésnek vélhetni őket, melyek között csak fokozati különbség van. Noha magát a Bernacchi-féle régi olasz iskola tanai letéteményesének vallja, Heinrich Ferdinand Mannstein már egyáltalán nem írja elő a szolmizálást. „Solfeggieren” nála kizárólag a szótagok-szavak nélküli énekgyakorlatokat jelenti. Látható: hiába tiltakozott Vogler, a vokalizt a 19. század kezdetére az énektanítás fő eszközévé lépett elő. Az alapozásban pedig monopóliumot élvezett a vokalizált solfeggio legelvontabb, leg-gépiesebb, egyszersmind legszemléletesebb formája, a skála. Minden énektanok álláspontját összegezve nyilatkoztatja ki Mannstein:

Minden énekgyakorlatok között a skála vagy hanglétra a legfontosabb és legfőbb, és minden mást meg kell előznie, bármennyire vitatják is ezt újabban a tudatlanok, akik az éneklés beavatottjainak (Kenner) hirdetik magukat. A skála-éneklés az egyetlen eszköz, mellyel a növendéknek megtaníthatjuk a hang használatát,

²⁰³ Benelli, 29.

²⁰⁴ Agricola, 18.

²⁰⁵ Vogler, fol. 1–3. Vogler egyértelmű leírását a portamentóról tanítványa, Peter Winter énekgyakorlatai kottákkal szemléltetik. Eszerint a portamento két hangot köt össze úgy, hogy a második hangot az első hanghoz kötve, értékét abból ellopva, mintegy előkeként meg kell szólaltatni. Portamentót olasz iskolájú énekesek azóta is folyamatosan használnak, puristák legnagyobb megbotránkozására, akik ezt verista modorosságként értik félre. A portamento tehát figura, és nem tévesztendő össze a régiek által mélyen elítélt húzással (Ziehen).

az intonációt és a hangképzést, felismertethetjük vele hangjának hibáit és azok legyőzésének módját, és orgánumának erőt, szilárdságot és mozgékonytágot kölcsönözhetünk.²⁰⁶

Hogy megértsük a skála páratlan tekintélyét az énekpedagógiában, utalnunk kell a hangsor vagy hanglépcsőzet szimbolikus jelentésére, melyből a neki tulajdonított elméleti és pedagógiai jelentőség is származtatható. A skála – Tosi scalettája, a németek „natürliche Tonleiter”-e – emelkedő-ereszkedő hangok sorozatába foglalja, és ezzel racionalizálja, közvetlenül áttekinthetővé teszi a láthatatlan-megfoghatatlan *hangrendszer*t. A hangrendszernek mintegy tükörképeként a skála rendszerezi az *énekhangot* is, a hangok másik láthatatlan-megfoghatatlan tartományát, mely titokzatos módon képes az elsőt, a hangrendszer hangzássá alakítani: az énekelt skála sorba rendezi az emberi orgánum egyes hangjait, úgy, ahogyan azok megfelelnek a skálának, mint akusztikus entitásnak. A kétféle skála – az elvont-akusztikus és a konkrét-vokális rendszer – összevetése az éneklélmélet számára feltárja és szemlélteti a kettő közötti különbségeket is. Az egyik, hogy az akusztikus skála végtelen, az emberi viszont kortól, nemtől, hangfajtól és egyéntől függően behatárolt. A másik különbség az éneklés-elmélet egyik legrégebbi megfigyelése: az emberi hang „skalája” nem folyamatos, hanem úgynevezett regiszterekből – azonos jellegű, hasonlóan képzett hangok sorozataiból – áll, melyek a szomszédos hangsorozatoktól képzésben és jellegben elkülönülnek. A harmadik, ettől nem független megfigyelés az emberi hang individuális természetére vonatkozik. A skála-énekvés a pedagógiában többek között mint az individuális különbségek felismerésének eszköze jelenik meg. Ebben az értelemben alkalmazzák a tankönyvek a skálát hangdiagnosztikai segédletként. Javaslatuk szerint a tanár skáláztassa lassú tempóban a jelentkező növendéket, és figyelje meg a hang minőségét, terjedelmét, a regiszterek határhangjait – állapítsa meg, hogy a hang természetes állapotában nehézséget okoznak-e a regiszter-átmenetek.²⁰⁷ Logikusan következik, hogy a differenciáldiagnózis eszköze, a vokalizált skála az énekpedagógia számára a természetes állapotában művészi teljesítményre alkalmatlan hang művészi vehikulumként való felépítésének alapvető eszközévé vált.

A vokalizált skála nimbuszát nagyban fokozta, hogy Hillertől kezdve eminensen alkalmas eszköznek tekintették a hang terjedelmének növelésére.²⁰⁸ Másokhoz hasonlóan Adolf Bernhard Marx is a közepéről kiinduló skálázást javasolja mindenható eszközül a természetes terjedelem meghódításához, ill. bővítéséhez.²⁰⁹ A természettől adott hangterjedelem növelését a 19. század első felében a művészet diadalának tekintették a természet fölött. Nagy énekesekről szóló legendák és *viták* erkölcsi hőstettként írják le, hogyan

²⁰⁶ Mannstein, 51–52.; Schmidt, Heft 4, 58–59.

²⁰⁷ *Nouvelle Méthode de Chant*, IX.

²⁰⁸ Hiller, *Musikalisch-zierlicher Gesang*, 8.

²⁰⁹ Marx, 123. Marx ugyan a szöveggel szembeni közönnyel vádolta a régi olasz iskolát, de ez nem akadályozta meg, hogy a vokaliz-skálát maga is a hangképzés panaceájaként ajánlja, vagyis az énekest a szöveg-éjtésről *le*, az abszolút hangképzésre *ránevelje*. Vele ellentétben a konzervatív Winter az eredeti, Tosi-féle, sokkal muzikálisabb módszert írja elő: a terjedelmet nem skálázással, hanem erre a célra írott solfeggiók félhangonkénti transzponálásával kell növelni. Winter, 99.

növelte tárgyuk gyakorlással és technikai fogásokkal hangjának eredetileg szűkös ámbitusát. Emfatikusan szerepel a csodálatos hangszaporítás Giuditta Pasta életrajzában. Eredeti mezzoszoprán orgánumát párizsi évei alatt skálázással és solfeggiókkal két és fél oktáv terjedelembre bővítette (g-d²); szerencsés pillanatokban (némi erőlködés árán) „néhány hanggal” fent is, lent is túllép e határokon.²¹⁰ Különösnek tűnik, hogy Pasta éppen énekesi pályája második szakaszában bővítette terjedelmét, holott már Tosi sajnálkozva állapította meg, a múltó idő inkább redukálja a magasságokat. Másfelől Rubini sztratoszférikus magasságai (g²) más korabeli hangcsodákat is hitelesítenek – hozzá hasonlóan a természetes terjedelem fölötti extrém magasságokat talán a női hang is valamiféle falzett alkalmazásával szólaltatta meg. Nem hallgathatjuk el, hogy a metodikák Tositól kezdve nem győzik elítélni a hang „felszólását”. Hiller különös hangsúllyal óvja a magasság erőltetésétől azon ifjú énekeseket és énekesnőket, kiknek hangjában „túlteng a mellhang”. Többet ér meghódítani egyetlen értékes hangot a mélységben – írja-, mint hozzáadni két madárcsicsergésre emlékeztető hangot a magasban.²¹¹ (Hiller a Tosi-féle régies kasztrált-hangesztétika jegyében még a „fuvolázó” magasság ideáljának hódol.) Az utódok osztják Hiller nézetét. Häser 1822-es álláspontja szerint a terjedelmet csak akkor szabad növelni, ha megvannak hozzá a feltételek és adottságok. De ilyenkor is óvatosan, fokozatosan kell haladni, ha azt akarjuk, hogy a meghódított magasság érjen is valamit, vagyis a hang teljes terjedelmében egyenletesen szóljon.²¹² Néhány évvel később ugyanő már egyenesen tagadja, hogy a terjedelmet a magasság irányában egyáltalán fejleszteni lehetne. Tudjuk, hogy a hang *felszólása* sokszor valóban súlyos negatív következményekkel jár. A magas szoprán regiszter megerőltetése okozhatta Pasta hirtelen hanyatlását, és a túrhetetlen disztonálást, mely oly kínosan érintette hallgatóságát 1840-es visszatérési kísérlete alkalmával. A mezzo-hangfajú énekesnők többsége mégsem tudott ellenállni a magasság csábításának; ebbe az irányba hajszolták őket a színházak igényei is. Részben kellemetlen, részben szomorú következményekkel – az erőltetett magasság kínlódást okoz a hallgatóságnak, és idő előtt tönkreteszi a hangot.²¹³ Több sikert ígért a mély hangok meghódításának kísérlete; igaz, ez a magasságokat veszélyezteti.²¹⁴

A szolmizált scalettától a vokalizált skáláig vezető átalakulással párhuzamosan vált manírból hangképzési technikává a régi olasz iskola egyik legtöbbet emlegetett ékítménye, a *messa di voce*. Tosi a hang „megszilárdításának” követelménye („fermare la voce”) után javasolja a hang „kiengedésének” („metter la voce”) gyakorlását. Az esz- közt itt is, később is kifejezetten mint „művészetet” írja le, módjával alkalmazandó különleges manírként, mely az *akkori* újabb felfogás szerint tán kissé ki is ment már a divatból.²¹⁵ Mancini szabatosan tárgyalja a dinamikai figura – a hosszú hang fokozatos erősítése-halkítása – képzését. Előadási manírnak, ékítménynek tekinti ő is, ám alkal-

²¹⁰ *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 5, 390.

²¹¹ Hiller, *Musikalisch-zierlicher Gesang*, 7.

²¹² Häser, *AMZ 1822*, 33–39.

²¹³ *Der Gesellschafter*, 17 (1833), 415. Häser hasonlóan ítélte a felhúzás következményeiről: *Cäcilia* (1828), 158–59.

²¹⁴ Häser, *uo*. További irodalmi adalékok a hangterjedelem növeléséhez: Monahan, *Singing*, 130–31.

²¹⁵ Tosi, 17.

mazásában liberálisabb. Használja az énekes kantábilis áriák első hangjának kiemelésére – javasolja -, továbbá koronás hangon, *cadenza* előkészítésére, majd hozzát teszi: az igazi művész használhatja a kantilénában előforduló bármely nagyobb értékű hangon.²¹⁶ Igaz, hogy Mancini is, mint már Tosi, a manírt kapcsolatba hozza a „Stimmbildung”-gal, de hát valójában minden manírral így van ez a klasszikus olasz énekiskolában. Benelli számára a *messia di voce* manír-volta oly világos, hogy mibenlétét nem is magyarázza, csak elhelyezésére ad utasítást.²¹⁷ Az olaszok konkrét-muzikális értelmezéseivel szemben a németek már korán hajlamot árulnak el arra, hogy a manírokat absztrahálják, és mint technikákat írják le, melyeket a helyes éneklés általános szabályai megkövetelnek vagy megengednek. Johann Adam Hillernél a *messia di voce* feloldódik a dinamikai árnyalás általános követelményében, amit minden énekesnek és éneklésnek ki kell elégítenie.²¹⁸ Häser 1822-ben a hangképző skála egyik alfajaként kiemeli hasznosságát, mint ékítményt viszont már elavultnak bélyegzi.²¹⁹ Mannsteinnél a „Tonschwellen” alig több mint fújtató-tréning, melynél szinte mindegy, éneklésre vagy víz alatti úszásra készít-e fel.²²⁰ Szerinte a klasszikus énekművészetben „törvény” volt, hogy a hang kiárasztását „minden hosszú hangon” alkalmazni kell. (Tézise Mancini megengedő mondatának túlértelmezésén alapul.) Nem kis részben a német írók abszolutizálásán múlhatott, hogy a manír a német operaéneklésben elviselhetetlenül mindennapivá vált. Reakcióként Nauenburg, a német énekiskola partizánja Nägelire hivatkozva már 1829-ben indítatva érezte magát, hogy a *messia di voce*t „legalábbis a német stílusban” a deklamáció esküdt ellenségének nevezze.²²¹

Összefoglalóan leszögezhetjük: a vokaliz felértékelődése az énekoktatásban a hangképzés önálló diszciplinájának térhódítását, majd primátusát jelzi. Teljesen explicit e tekintetben a párizsi metódus. Tanrendjében első helyen áll a hangterjedelem növelését, a hang tisztaságának biztosítását (nem intonációs értelemben), teltségének, mozgékony-ságának, hajlékonyságának stb. fokozását-fejlesztését célzó drill és dressúra.²²² Vogler abbé fentebb idézett szavainak környezete tükrözi, hogy a német éneklélmélet már korábban, a 18. század utolsó harmadában szükségesnek és lehetségesnek tartotta sajátos „iskola” létesítését a hang képzésére (*Stimmbildung*), mely különbözik az általános zenetantól egyfelől, az ékítmények tanától másfelől. Csak éppen az abbé a skálázást és a vokalizt még „gyötrelemes kerülőútnak” tekintette.²²³ A hangképzés előtérbe kerülése a 18. század végén lényegbevágó változást eredményez Tosihoz képest, aki – mint Hans Joachim Moser regisztrálja – a „tulajdonképpen” (vagyis a 19. századi értelemben

²¹⁶ Mancini, 147.

²¹⁷ Benelli, VI. Az olasz utasítás német fordítása inkább a *fermare la voce* fogalmát fedi.

²¹⁸ Hiller, *Musikalisch-zierlicher Gesang*, 22–33.

²¹⁹ Häser 1822, 7–10, 63–0.

²²⁰ Mannstein, 39–40., 56. Mannstein a „Tonschwellen” kifejezéssel fordítja a *messia di voce*t; ez többet sugall, mint az olasz eredeti.

²²¹ „Kritische Bemerkungen über Methodik des Gesangunterrichts”, *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 31 (1839), 813–9.

²²² *Nouvelle Méthode de Chant*, IV.

²²³ Vogler, fol. 1–3.

vett) hangképzésről – még viszonylag kevés konkrétumot mond (a regiszterkiegyenlítés problémáját kivéve).²²⁴ Mancini már nagy teret szentel a hangminőség leírásának; tőle származik az orgánum értékelésének első átfogó kategóriarendszere, melyet évtizedeken át ismételtetnek az énekiskolák.²²⁵ Ahogy a mozgékony felértékelésében is, intenzív érdeklődésében a hangkvalitás iránt az olasz vokalitás Tosi óta eltelt fél évszázadának – a kasztráltak voltaképpen fénykorának – gazdag tapasztalatai tükröződnek. Johann Adam Hiller ugyan kételyeit hangoztatja az énekhang verbális jellemezhetőségét illetően, de ez nem akadályozza meg, hogy énektanának első kötetébe németesen alapos hangdiagnosztikát és hangjellemzést iktasson.²²⁶ Az első szakaszban Mancini nyomán szisztematikusan ismerteti a szép és csúnya, jó és rossz hangok típusait, jellemzőit, értékeit és hibáit. A művészi éneklés alapfeltételeit összefoglaló négy pontjában a „jó hang” áll az első helyen:

- 1) Jó hanggal bírni, s azt tiszta, világos kiejtéssel összekötni.
- 2) Pontosan és helyesen megszólaltatni a hangokat és a hangok által meghatározott intervallumokat – vagyis, ahogy mondani szokás, „treffen”.
- 3) Minden hangot értéke szerint, a szükséges ideig tartani, vagyis, taktusban maradni.
- 4) Az éneket megfelelő nyomatékkal és ékességgel felruházni, amire az csak képes lehet.²²⁷

E kategóriarend látszólag az olasz írókat követi azzal, hogy az énektanulás első feltételül a „jó hangot” jelöli meg. Ám az azonosság csak látszólagos. Tosinál és Mancininál annyit olvashatunk, hogy a lelkiismeretes tanárnak már a képzés kezdete előtt kísérletet kell tennie a *gyermek* hangi adottságainak felmérésére. Óvásuk nagyon is személyes tapasztalaton alapult. Lányoknál nem származott nagyobb baj abból, ha az énektanár elhitette a szülőkkel, gyermekük ünnepezt énekesnővé fejlődhet – legfeljebb feleslegesen költötték pénzüket díjazására. Ám a fiúgyermek Tosi és Mancini Itáliájában sokkal többet kockáztattak, ha szüleik az énekesi pályára jelölték ki őket: „perdere una parte della umanità forse con pregiudicio dell’Anima”.²²⁸ Képzhetők az egész életre szóló mélységes meghasonlás, ha a műtét megfelelő vokális képesség híján utóbb hiábavalónak bizonyult. Az énekiskolák szerzői, maguk is kasztráltak, nemcsak, hogy a maguk és osztályos társaik énektechnikájából indultak ki, de az oktatás feltételeit és általános szabályait is ennek alapján határozták meg. Talán ezért mellőzik az általuk írott tankönyvek a zenei alapismeretek tárgyalását is: a műtét által énekesi pályára predesztinált jelöltek már a tulajdonképpen énektanulás kezdete előtt bevezették a zenetan alapelemeibe. A hangképzés, hangjavítás eljárásait csak a tényleges énekes-képzés kezdetén, a serdülés

²²⁴ Noë–Moser, 6. A regiszterkérdésről, különös tekintettel a skála-gyakorlatok fontosságára lásd még Monahan, *Singing*, 132-59.

²²⁵ „Articolo VII. Della maniera di cavare, modulare, e fermare la voce”, Mancini, 120–32, itt: 120–21.

²²⁶ Hiller, *Musikalisch-richtiger Gesang*, 6.

²²⁷ Uo., 3.

²²⁸ Tosi, 9.

időszaka után alkalmazták (bármit is jelentett a pubertás adott esetben) – ezen a ponton kezdik tárgyuk ismertetését az olasz tankönyvek. A kontinentális Európa az olasz énekiskola adaptálásakor hajlamos volt figyelmen kívül hagyni, hogy a *véleményeket* és *gondolatokat* kasztráltak írták kasztráltaknak és tanáraiknak (néhány nőkre vonatkozó megjegyzést leszámítva). Szexusa birtokában lévő populációnál a tanok – jelen esetben a hangdiagnosztika – értelemszerűen csak a felnőtt-oktatásban voltak érvényesíthetők. Világosan nyilatkozik erről a párizsi metódus: kisgyermekek énektanítását nem a hangkvalitások felmérésével és a hang kialakítását szolgáló hangképzéssel kell kezdeni, hanem óvatos bevezetéssel a zenei alapismeretekbe és a hangrendszer természetébe. Ezt követhetik a „hajlékonyságot” fejlesztő énekgyakorlatok. Hang-diagnosztikát végezni csak a serdülés kíméleti időszaka után célszerű; ekkor dől el, adott-e az énektanulás hilleri első feltétele, a jó hang.

Olasz mintáiktól eltérően a kontinentális énekiskolák többsége zenei alapismereteket is közöl. Németországban ez részben a sajátos nemzeti hagyományból következhet. Tosi és Mancini a kor énekgyakorlatának területéről nem kívánt kilépni, még kitekinteni is alig. A német szellem, melynek hajlamát az enciklopédikus tárgyalásra a 18. században a barokk univerzalizmus táplálta, nem osztotta az olasz énekes arisztokratizmusát. Marpurg az éneklést az általános zenetan részeként tárgyalta: *Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst besonders*; Vogler „Stimmbildungskunst”-ja is az általános tartalmú „Tonschule”-ből került kivonatólásra. Az ifjúság nevelésének szentelt irodalom rezervátumában az énektan még a 18. század végén is teljes zenetanba illeszkedett. Jellemző példa erre Franz Paul Rigler pozsonyi gimnáziumi tanár 1798-ban Budán kiadott *Anleitung*-je, mely az ének művészetén kívül a zongora- és orgonajátékba, sőt még a kompozíció alapelemeibe is bevezeti a zenetanárokat, más tárgyak oktatóit, zenekedvelőket és zeneiskolai növendékeket.²²⁹ Rigler tankönyve külön-külön fejezetekben exponálja az egyes témákat, anélkül, hogy az előadást egységes koncepcióba rendezné. Kolligátumszerű munkájának kiadásában nyilván gyakorlati-célszerűségi szempontok vezették. Maga az énektan rövid bevezetés után jószerivel mindent magába foglal, ami a Tosi-iskola kontinentális recepciója során standard tartalomként rögzült. A curriculumon belül a zenei alapismeretek és begyakoroltatásuk kimagasló arányban szerepelnek az alapfokú hangdiagnosztika és hangesztétika néhány oldalon felsorolt regulái, illetve a magasabb énekművészet ugyancsak tömören ismertetett igényei között, elfoglalva a negyvenegynéhány, octavo harántformátumú oldalból álló fejezet túlnyomó részét.

A művészi ének iskolájául szolgáló tankönyvek és elméletírások már a 18. században kiváltak az enciklopédikus zenetan keretéből. Többségük azonban továbbra is feladatának érezte a zenei alapismeretekbe való bevezetést. Johann Adam Hiller 1774-es alapműve, az „Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange”, tízegynéhány oldalnyi hangdiagnosztikával és hangképzéssel foglalkozó bevezetés után száznegyven oldalon át lényegében szolfézs-tankönyvet ad. Kezdi a kottaolvasás tudományába való bevezetéssel, majd nagy terjedelemben gyakorlatokat közöl a „Treffen”, vagyis a hangközéneklés biztonságos elsajátítására. Hat évvel később, 1780-ban már Mancini ismeretében kiadott

²²⁹ Lásd a bibliográfiában: Rigler.

énektani magasiskolája – „Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange” – az első részben ismét hangdiagnosztikai és hangképzési megfigyeléseket sorakoztat, immár a művészi ének igényeire való tekintettel. A továbbiakban nyolc fejezetben tárgyalja a regiszterátmenet, a messa di voce és portamento érzékeny kérdéseit, nyilatkozik a helyes előadásról, ékítményekről (nagyreszt Agricola nyomán), az énekdarabok fajairól (Gattungen von Singstücken), végül a Kadenz és a „willkürliche Manieren” kivitelezéséről. Az alapfokú zenetant leszámítva Hiller két munkája együttesen fő vonalaiban lefedi Tosi/Agricola, illetve Mancini közlendőjét. Hasonló beosztást követ a párizsi metódus: a hangképzés után ismerteti a zenetan alapelemeit, majd az előadás, hangsúlyozás, helyes kiejtés és általános esztétikai ismeretek következnek. Adolf Bernhard Marx 1826-ban azzal is kifejezi hűségét az enciklopédikus német iskola látásmódjához, hogy művészi ének-tankönyvében nyolcoldalas bevezető után nyolcvan oldalt a zenei Elementarlehre ismertetésének szentel. Kortársai között nem áll egyedül. Viselje bár az Anleitung, Anweisung, Regole, Lehre vagy Schule címet, Marx szellemében jár el az általunk áttekintett 19. századi német énektanok legtöbbje. Ezek a Hiller nyomdokain járó tényleges iskolák típusához tartoznak, és kottás gyakorlatokat és solfeggiókat is közölnek. Némelyikük, mint Benelli *Regoléja* meglehetősen takarékosan bánik a verbális információkkal; nem mellőzi ugyan az általános zenetan tételeinek és a jó éneklés szabályainak ismertetését, de fő tartalmának a második részben között kottás gyakorlatokat tekinti, a „szolfézs” alapfokától az olasz hagyomány szellemében készült nagy solfeggióig. Hasonló szerkezetet mutat Peter von Winter 1824-ben megjelent énekiskolája, amelyet a Cäcilia recenziója inkább solfeggio-gyűjteménynek, mint valódi énekmetódusnak nevez.²³⁰ Csak részben joggal: Winter a hangképzésről szóló bevezetés után felvállalja az énekes zenei alapképzésének irányítását is, és külön hangsúlyozza, hogy ennyiben eltér a tipikus olasz solfeggio-kiadványoktól, melyek tulajdonképpen kész énekesek mindennapi gyakorlásához szolgálnak énekelnivalóval.²³¹ Van-e más magyarázat is az énekiskolák ilyenfajta kibővítésére, mint a németek máig tetten érhető enciklopédikus hajlama? Mint a hang-diagnosztika előtérbe kerülésénél, az okot itt is az iskolák célcsoportjában kell keresnünk. A leendő növendékek számottevő része csak felnőttként, éneklésre alkalmas hangjának felfedezése után kezdett egyáltalán zenével foglalkozni – ekkor kényszerült elsajátítani a zenei alapismereteket. Az ő és tanáraik kedvében kívánt járni a kiadványok többsége azzal, hogy az alapfokú tudnivalókat beépítette a hangképzés és ékítménytan fejezetei közé.

Gustav Nauenburgnak, az 1830-as évek egyik legszorgalmasabb német ének-teoretikusának „keblében két lélek harcolt egymással” – a német nemzeti énekművészet ideológusának és az olasz bel canto rajongójának lelke. Második énje adatta ki vele olasz mesterek solfeggióinak válogatását a gyakorlati hangképzés metódusának megvilágítására. Kiadványa az énekléstannal foglalkozó német publikációknak azt a második típusát képviseli, amely közöl ugyan ének-elméleti fejtegetéseket, de nem közvetít alap-

²³⁰ *Caecilia*, 7 (1828), 108.

²³¹ Winter, 99.

fokú zenei ismereteket, és nem bajlódik a zenei alapok iskolás begyakoroltatásával.²³² A különbség a két kiadvány-fajta között csupán funkcionális, és nem tartalmi: sem az iskolaszerű, sem a tisztán elméleti német énektanok nem tagadhatják le itáliai őseiket. Ami azt illeti, eszük ágában sincs megtagadni a fajtiszta olasz vérvonalat, sőt, tiszta pedigréjüket regényes legitimációs hivatkozásokkal igyekeznek igazolni. Többször idézett adatszolgáltatónk, Ferdinand August Häser azzal büszkélkedik, hogy Amalie Häser bátyjaként elkísérhette az énekes csillagot itáliai turnéján. Állítása szerint ottani tapasztalatainak alapultak 1812 és 1828 között az Allgemeine Musikalische Zeitungban, illetve a Cäciliában két változatban megjelentetett, 1822-ben könyv formában is kiadott „szisztematikus” éneklélméleti és pedagógiai „kísérletei”. Häserhez hasonlóan az olasz „énekiskola szisztémájának” ismertetését ígéri Heinrich Ferdinand Mannstein 1834-ben Drezdában kiadott munkájának címe: „Das System der grossen Gesangschule des Bernacchi von Bologna”. Mannstein hivatkozási alapja a száz fővárosban másfél évszázadon át virágzott olasz énekkultúra, mely Hasse és Faustina Bordoni idején állt zenitjén, és éppen Mannstein összefoglalásával egy időben szakadt meg. Némi szkepszis nem árt akár a személyes itáliai tapasztalatokra, akár a drezdai orális tradícióra vonatkozóan: a régi olasz modort a szerzők ugyanolyan alaposan megismerhették dolgozósobájukban ülve, Mancini énekméletének Hiller-féle adaptációjában búvárkodva. Tény, hogy a klasszikus német énekmélet a 19. század első évtizedeiben szilárdan kitartott e hagyomány mellett. Illusztrálja ezt Häser 1822-es tartalomjegyzékének összevetése Hiller ötven évvel korábbi előadásával!

<i>Hiller 1774–1780</i>	<i>Häser 1822</i>
Musikalisch-richtiger Gesang	Első rész
A jó hang tulajdonságai, a hibák javítása	A jó hang tulajdonságai, a hang hibái, leküzdésük
	A hangképzés eszközei: a természetes hangsor éneklése, messa di voce
	Solfeggiók
	Hangközéneklés (Treffen)
Tiszta intonáció	Helyes intonáció
Erős és gyenge hang	Hang erőssége és szonoritása (Metall)
Hangterjedelem	Hangterjedelem és meghódítása
A hang egyenletessége	A hang egyenletessége
Hajlékonyság	Hajlékonyság
Tremolo (mint hanghiba)	Tremolo (mint hanghiba)
	A gyakorlás ideje és módja
Mell- és fejhang	Mell- és fejhang összekötése
	Portamento

²³² Nauenburg, *Gesangsmethode*.

<i>Hiller 1774–1780</i>	<i>Häser 1822</i>
Lélegzetvétel	Lélegzetvétel
A hang megőrzése, illetve tönkretétele	
Kiejtés	Kiejtés
Gyakorlatok	
Musikalisch-zierlicher Gesang	Második rész: magasabb énektan
Hangdiagnózis	
Hangterjedelem növelése: skála	
Hangerő növelése	
Előadás: Portamento, helyes lélegzetvétel, messa di voce	
Deklamáció	
Ékítmények (Agricola nyomán)	Ékítmények
Passzázs	Cadenza, fermata, passzázs
	Cabaletta és rondo
	Canto d'agilità
	Előadás
	Deklamáció
	Rubamento di tempo
	Ensemble-éneklés
Az énekdarabok fajtái	Az énekdarabok fajtái
Cadenza	
Willkürliche Veränderungen	
	Zenei, irodalmi, mitológiai, történelmi ismeretek
	Színpadi játék
	A hang megőrzése

Az azonosság mértékét érzékelteti az eszményi hang szinte szó szerint azonos jellemzése a két szerzőnél. Hiller szerint a jó hang világos, tiszta, erős, hajlékony, szilárd, könnyű, egyenletes és tekintélyes terjedelmű.²³³ Häser 1812-ben ezzel egybehangzó receptet ad: a jó hangtól elvárjuk, hogy világos, telt, tiszta, hajlékony, terjedelmes és erős, valamint kellemes legyen.²³⁴ Igaz, hogy kettejük tételei között hangsúlyeltolódások is kivehetők, ám ezek egy részét nem ötven év fejleményei, kivált nem a sajátos német fejlődés váltotta

²³³ Hiller, *Musikalisch-richtiger Gesang*, 5.

²³⁴ Häser, *AMZ 1813*, 823–28.

ki. Hiller ugyan több tekintetben reagál Mancininak az ő munkáját röviddel megelőzve napvilágot látott fejtegetéseire, más szempontból viszont megmarad a Tosi-Agricola-féle régiesebb beosztásnál és elveknél. Hiller hangdiagnosztikája és hangképzéstana már a Mancini-nemzedék részletes kategóriáival állítható párhuzamba; ebben a tekintetben Häser legfeljebb annyit változtat, hogy tájékozottságának fitogtatására terminusai közé bőven kever olasz kifejezéseket. Másfelől a korábbi író még keveset foglalkozik a deklamáció és semmit a színpadi akció kérdéseivel, melyek Mancini Tosihoz képest nagy részletességgel tárgyal. Érthető: a kasztráltak énekművészete eredetileg a templomban volt otthonos, és a későbbiekben nagy operai sikereiket is elsősorban abszolút énekművészetüknek köszönhették. 1760 után azonban változott az operai szellem, és Mancinira mély benyomást tett a glucki deklamatív-drámai operastílus. A „Pensieri” színházművészeti részei azt célozzák, hogy a drámai operajátszás szakavatott művelésére felkészítsék mind a kasztráltakat – rájuk a glucki reform ismeretes módon még számított –, mind a természetes szexusukat megőrzött énekeseket. Hiller, aki – mint láttuk – szkeptikusan vélekedett a német operajátszásról, úgy érezhette, hogy a Mancini szeme előtt lebegő patetikus teátrális előadói stílusra német énekesnek még sokáig nem lesz szüksége. Másrészt viszont ő, aki leírta a német zenés színház sajátos szimbiózisát a „komédiával”, a német dalszínészekről legalább elemi színpadi jártasságot feltételezhetett. Célja – az olasz énekmód megismeretése a német dilettáns énekesekkel – épp elég ambiciózusnak tűnhetett szemében, hogysem kitért volna az énekes nevelésben nyújtandó humanisztikus ismeretekre, melyeket Mancini legalább érintőlegesen tárgyalt. Futólag a párizsi metódus is megemlékezik az „általános műveltség” szempontjairól. Mannstein a legkonzervatívabb – és talán legprovinciálisabb – olasz iskola képviselőjében 1834-ben csupán egyetlen lábjegyzet erejéig utal énektechnikán kívüli területekre, azt is a Nouvelle Méthode idevonatkozó passzusára való hivatkozás formájában. Ezzel szemben Häser és mások évtizedről évtizedre növekvő súlyt helyeznek a drámai énekléshez elengedhetetlen mitológiai, történelmi, lélektani ismeretekre. A korszellem változására és a tájékozódás fokozatos szélesedésére utal, hogy Häser első cikksorozata (1812-1813) még egyáltalán nem tér ki műveltségi ismeretekre, 1822-ben önállóan megjelent könyve viszont már nagy teret szentel nekik. A csúcs- és végpontot Adolf Bernhard Marx képviseli. Említettük, hogy énekművészet-tana a bevezetést követően nyolvan oldalon zenei alapismereteket közöl. További hetvenegynéhány oldalon taglalja a hangképzést, díszítést és az énekes tankönyvek egyéb szokott témáit; a következő 50 oldalt a „Vortragslehre” tölti ki, az olasz és francia előadói stílus masszív ócsárlásával. A több mint félezer oldalas könyv második, nagyobbik felét Marx az úgynevezett „Vortragsästhetik” kifejtésének szenteli. Gyakorlati használatra teljesen alkalmatlan módon, mint már zenész-kortársai is megállapították.²³⁵ Rosselli joggal írja, énekes növendékeket a régmúlt időben sem lehetett könnyebb meggyőzni az éneklésen kívüli műveltség szükségességéről, mint manapság (beleértve az alapvető zenei műveltséget).²³⁶ Mégsem tagadhatjuk, hogy a historizmus, tágabban a *karakterisztikus* (például

²³⁵ Így látták a gyakorlatias zenész-kortársak is: a Cäcilia recenzense szerint Marx könyve „[ist] mehr Philosophie als Gesangslehre”. *Cäcilia*, 7 (1828), 108.

²³⁶ Rosselli, *Singers*, 112.

a nemzeti-népi) elem esztétikájának eluralkodása a romantikus operában mégis csak szükségessé tette, hogy ha nem is az énekes, legalább a tanár és a rendező rendelkezzen valamelyes történelmi, folklorisztikai és lélektani ismeretekkel, melyeknek eredményét a kritika számon is kérte az alakításon, illetve meglétüket dicsérő leg regisztrálta.

„...az igazi német énekstílus”²³⁷

Stílus és személyiségek

Schodel Rozália az 1833–34-es évadban a berlini Königsstädtisches Theaterben énekelt. A porosz fővárosban időzött az 1834. év április, május és június hónapjában is, abban az évnegyedben, melyben Wilhelmine Schröder-Devrient negyedik berlini vendégjátékát bonyolította le a királyi színpadokon. Színháza került a rivalizálást a királyi programmal, melyben csak a rövidebbet húzhatta volna, ezért e három hónapban csak olyan estéken adott operát, amelyeken Wilhelmine nem lépett fel. Így az ifjú másodénekesnő megfogadhatta Rellstab tanácsát: fiatal énekesek éljenek az alkalommal, látogassák előadásait, és tanuljanak a nagy pályatárstól.²³⁸ Rellstab az egész német színházi közvélemény nevében szólott: Schröder-Devrient jelentőségét a német operaművészetben nehezen lehetne túlbecsülni – azon a Wagner által hangsúlyozott befolyáson kívül is, amelyet az ő zenés drámai koncepciójának érlelődésére gyakorolt.²³⁹ Kortársai az opera klasszikus értékeinek örét látták benne megtestesülni,²⁴⁰ kinek „művészi erejét egyetlen szóban össze lehet foglalni: kifejezés”.²⁴¹ Mindez paradigmaticus alakjává avatta a német operai stílusnak, melynek a kibontakozó nemzeti esztétika a tartalomközpontú expresszivitásban határozta meg megkülönböztető sajátosságát.²⁴² Hogyan vált a „szőke Minna” a német opera nemtőjévé? Sokat köszönhetett veleszületett zsenialitásának, de legalább annyit származásának és felkészítésének a pályájára, mely olyan célirányos volt, mintha személyében a sors eleve és tudatosan a német opera nemtőjének kinevelését tűzte volna ki célul. Sophie Schröder, a nagy tragika leányaként született.²⁴³ De facto a színpadon nőtt fel: már ötéves korában fellépett, tíz évesen pedig hivatásszerűen táncolt a Pálffy Ferdinánd-féle művészileg híres, erkölcsileg hírhedt bécsi gyermekbalettben. Tizenöt éves volt, mikor először jelent meg a Burgtheater színpadán. Itt nagy drámai szerepekben tündökölt – alakította többek között Luise Millert és Opheliát. Színpadi művészetekbe történt fokozatos beavatása, amely a táncról, vagyis a színpadi alakzatok művészetétől (plasztika) a recitált színmű (mimika és verbalitás) állomásán át vezetett az éneklésig, mintegy felkészítette őt a szó teljes értelmében vett mimetikus megnyilvánulásra. Ezért

²³⁷ „...ächt vaterländische Schule”, *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 1, 572.

²³⁸ Wolzogen, 233–35.

²³⁹ Wagner, *Über Schauspieler und Sänger*, 221.

²⁴⁰ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 36 (1834), 315.

²⁴¹ Wolzogen, 117.

²⁴² Warrack, 224.

²⁴³ „Wer meine Mutter war, ist der civilisirten Welt bekannt. Sie hieß Sophie Schröder” – írta memoárjaiban Wilhelmine. Idézi Wolzogen, 9.

tüntette ki Wagner az általa adható legmagasabb kitüntetéssel, és illette a „Mimin” – női mimus – névvel. Mimikájának tökélyét és játékának plaszticitását kevesen érték el, és senki nem múlta felül.²⁴⁴ Kortársak évek-évtizedek múlva is megbűvölten idézték emlékezetükbe deklamációjának egyes jellemző fordulóit. Wagner az operadramaturg látató erejével írta le, hogyan váltott énekből hirtelen prózába a Fidelio börtönjelenetének drámai fordulópontján: „Noch einen Schritt und du bist – *tot!*”²⁴⁵ Liszt ugyanennek a jelenetnek teátrális plasztikáját, Wilhelmine lélektől áthatott színpadi mozdulatait őrizte emlékezetében.²⁴⁶

Énekes szereppel 1821 januárjában kísérletezett először a karintiai kapu közelében álló udvari operában: Paminaként lépett fel. Anyjától örökölte az éneklés képességét is; fiatal korában Sophie Schröder tíz éven át játszott operai szerepeket.²⁴⁷ Ha Wilhelminének nem adatott volna meg, hogy Bécsben debütáljon, ahol opera és színjáték topográfiailag, együttes és direkción tekintetében épp abban az időben vált el egymástól végérvényesen, talán továbbra is párhuzamosan működött volna szavalt, illetve énekelt darabokban. Így azonban nemsokára végleg kilépett a színjáték terepéről, és mint a dalmű felkent papnője, mindenki másnál többet tett azért, hogy a német opera mint önálló színházi műfaj megállapodjék és meggyökeresedjék. Ami vokális eszközeit illeti, korlátozott voltukat rajongói sem tagadták. Wagner a „Schauspieler und Sänger” egy helyén szemükbe vágta mindazoknak, akik nem szüntek meg indiszkrét módon faggatózni az akkor már az örökkévalóságba távozott művésznő hangjáról: „Nem! egyáltalán nem volt hangja!” Ingerültségét a kérdésben lappangó előfeltevés váltotta ki, hogy a nagy tragika egyáltalában a virtuóz énekesnők, e „női kasztráltak” kategóriájába lett volna sorolható.²⁴⁸ Tárgyilagosabb formában, de hasonló tartalommal nyilatkozott Rellstab az *Universal-Lexicon*-ban.²⁴⁹ A kétoktávnyi szoprán terjedelmet (c'-c''') birtokolta ugyan, azonban a tartósan magas fekvés kényelmetlenséget okozott neki; felső hangjai sokszor torzultak kiáltássá. A terjedelem másik végletén nem rendelkezett az olasz szopránok erőteljes mellregiszterével. Következésképpen mind a magas, mind a mélyebb fekvésű helyeket gyakran transzponálta vagy átalakította.²⁵⁰ Ám hangjának korlátait feledtette, a szólammal való önkényes bánásmódjának vétségét enyhítette támadhatatlan muzikalitása.²⁵¹ Wagner nyomatékosan figyelmeztet: bármily elemi erővel hatottak Schröder-Devrient szavai és mozdulatai a színpadon, páratlan drámai hatását csak a zene közegében érthette el.²⁵² Fellépésének tömény és tudatos, mégis spontánnak érződő teatralitása nem terelte el a néző-hallgató figyelmét a zenei kifejezésről, ellenkezőleg, közvetítette a drámai zene

²⁴⁴ Ludwig Rellstab, in *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6, 260.

²⁴⁵ Wagner, *Über Oper*, 152. Wagner itt a beszélt és énekes színjáték közötti viszonyt, mint a reális, illetve ideális szféra különbségét írja le.

²⁴⁶ Liszt, *Fidelio*, 12–13.

²⁴⁷ Wolzogen, 34–35.

²⁴⁸ Wagner, *uo.*, 221.

²⁴⁹ Ludwig Rellstab, in *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6, 260.

²⁵⁰ Wolzogen, 101.

²⁵¹ *Uo.*, 113.

²⁵² Wagner, *Über Oper*, 140.

tartalmait – különösen híres némajátékaiban.²⁵³ Wagnernek a zenés drámáról adott jellemzését parafrázálva: Schröder-Devrient alakításaiban a zene tettei váltak láthatóvá.

Művészete, amely a deklamáló német éneklési modorban gyökerezett, a pálya első szakaszában Mozart és Beethoven-tolmácsolásában ért csúcspontjára.²⁵⁴ A bécsi kezdet rövid, de jelentékeny hónapjai után (1821-ben énekelte első Fidelioját) megdöbbentő színpadi erővel párosuló, átlelkedően muzikális előadása mind a naiva, mind a drámai szerepekben lenyűgözte Drezda és más nagy birodalmi színpadok közönségét. Ábrázolókézsége és ábrázoló-szenvedélye parancsára hamarosan túllépett a daljáték műfaján: műsorára vette Gluck és Spontini tragédiáinak klasszikus-deklamatorikus figuráit – mondhatni, hogy a végigkomponált francia dalmű avatta végérvényesen operaénekesnővé. 1829-31-ben e vegyes német-francia repertoár hősnőjeként Párizs és London operai nyilvánossága elé lépett. Bár e nyilvánosság a sajtó tekintetében a nagyvilágot képviselte, a fellépések keretét nem valamelyik operai világszínpad, hanem német vándortársulatok évadai biztosították, csakúgy, mint egy évtizeddel később Schodelné londoni működésének feltételeit.²⁵⁵ Alakításainak fenomenális drámaisága az alkatához illő szerepekben mégis nagy feltűnést keltett: a *Journal des Débats* múlt korszakok francia operai tragikái – Le Rochois, Maupin, Laguerre, Arnould, Saint-Huberty és Branchu – előadói stílusának örökösét látta benne.²⁵⁶ Mi sem jellemzi jobban kisugárzását, mint hogy második párizsi látogatása során meghívták az olasz énekkultúra fellegvára, a Théâtre-Italien színpadára.²⁵⁷ Párizsban megismerte a modern olasz-francia stílust és repertoárt, mely megbabonázta; így történt, hogy hazatérte után a „Prima-Donna Deutschlands”, akitől a klasszikus német értékek képviselőjét várták, egyeduralmát egyre inkább olasz szerepekben teljesítette ki.²⁵⁸ Az átalakulás megmutatkozott az 1834-es berlini vendégjáték műsorában. Fellépett ugyan régebbi repertoárja német-francia alaprétégének azon nagy szerepeiben, melyeket művészi státusához és formátumához még alkalmasnak és illőnek tartott: Julia (Vestalin) Fidelio, Donna Anna, Agathe, Rezia (Oberon), Euryanthe, Amazily (Fernand Cortez), Statira (Olympia), Rebekka (Templer und Jüdin). Ám sokkal nagyobb szenzációt keltettek Berlinben még nem látott alakításai az újabb olasz és francia terméskből: Alice (Robert der Teufel), Desdemona és Romeo.²⁵⁹ Elszánt kísérlete, hogy híresen szép szöke hajkoronájába tűzze Pasta és Malibran babérjait, ellentmondásos eredménnyel járt. Habár a Schilling-lexikon világgá kürtölte, hogy személyében a

²⁵³ Wolzogen, 112.

²⁵⁴ Rellstab, uo.

²⁵⁵ Wolzogen, 144. sköv, 180. sköv, 200. sköv. Német társulatok és Schröder Devrient évadairól a Théâtre-Italien színpadán vö. Mongrédien, *Schröder-Devrient*.

²⁵⁶ Wolzogen, 182.

²⁵⁷ Rellstab Párizsban frissen eltanult outrórozásnak bélyegezte későbbi alakításainak egyes drámai mozzanatait. (Wolzogen, 194-5.) Nem tudjuk eldönteni, valóban hatott-e a nagy Miminre, hogy közvetlen közletről figyelhette meg Malibran fulminánsan romantikus modorát, vagy az ismert kritikusai reakcióval állunk szemben: korábban is érzékelt, de elfojtott ellenérzéseket felszínre hoz, és megfogalmazhatóvá tesz a feltételezett idegen hatás.

²⁵⁸ *Allgemeine Theater-Revue*, 2 (1836), 320–21.

²⁵⁹ Wolzogen, 233–34.

német- énekművészet aratott diadalt a nyugat nagy színpadain,²⁶⁰ a londoni zenei sajtó olvasóiban egész más kép alakulhatott ki. Henry Chorley megsemmisítő ítéletet mondott énekléséről – ismervén általános elfogultságát a német énekművészet irányában, feltehetjük: talán nem egészen tárgyilagosan.²⁶¹ De a német kritika sem tagadta, hogy olasz szerepeiben vitatható technikai teljesítményt nyújt.²⁶² Elismerték, ügyesen segít magán játékkal ott, ahol énekesi képzettsége cserben hagyja – ám ez kevés ahhoz, hogy az „új olasz opera” vokális követelményeinek megfeleljen.²⁶³ Wagner is tudta, virtuozitása csekély („Gesangsvirtuosität [...] gering”). Liszt ironikus kommentárjából pedig kiderül, csak a német nemzeti opera terén szerzett múlthatatlan érdemeire való tekintettel bocsátja meg Schröder-Devrient „szeszélyét”, hogy műsorán tartja Bellini Romeóját pusztán azért, mert szívesen mutatja tökéletes alakját férfiruhában, és mert a kényelmes szerep nem kényszeríti vokalizék szorgalmas tanulására.²⁶⁴ Sajnos agilisabb szólamokat is vállalt, elfogadhatatlan kompromisszumok árán: Amina és Elvira szerepének ékítményeit az önnön teljesítményével szemben egyre kritikátlanabb csillag egyszerűen elhagyta. Ami Németország-szerte híres Normáját illeti, a szerep énekbeli követelményeivel éppen csak elfogadható szinten birkózott meg.²⁶⁵ De hogyan is történhetett volna másképp? Karrierje e viszonylag késői szakaszában aligha remélhette akár ő maga, akár mások, hogy hangja egyszeriben a Tacchinardiéhoz, Grisiéhez mérhető hajlékonyságra tesz szert. Igaz, a Rossini-bódulatba szédült Bécsben neki is módjában lett volna elsajátítania az ékítményes éneklés technikáját, mint Henriette Sontagnak vagy Unger Karolinának. Nem tette; életrajzírója, Alfred von Wolzogen pedáns ítélete szerint a korai sikerektől elkapott primadonnából hiányzott a sokat emlegetett Fleiß, a szorgalom, melynek révén elérhette volna az orgánuma feletti tökéletes uralmat.²⁶⁶ De ha a szorgalom meg is lett volna – társult volna-e hozzá kedv vagy hivatottság? Énekesi alkatok és művészi célok akkor is ugyanúgy különböztek egymástól, mint ma. Henriette Sontag sokat tanult Fodor Jozefintől, de hangjának könnyedségét, hajlékonyságát adományként kapta, ahogy Wilhelmine Schröder adományként kapta vokális és színpadi kifejezőerejét. Sontagot kielégítette Fodor technikailag elragadó, drámaiságában azonban korlátozott énekművészete; Schröder számára a dráma volt fontosabb – a dráma, amit nem talált meg az 1820-as évek elejének bécsi Rossini-tűzijátékában. Évtized múltán Párizsban felfedezésszerűen érte az új, romantikus olasz és francia opera nagyszabású drámaisága, úgy, ahogy azt Pasta és Malibran nagyhatású operai előadóművészete közvetítette. Ez a művészet azonban rossiniánus alapokon nyugodott, a régi olasz énektechnikát igényelte, ha az ékítményeket puritánabb modorban is alkalmazta. Oldalirányból, a németes, deklamációs énekmodor felől nem lehetett teljes sikerrel belépni autentikus előadónak falanxába. Mindent egybevéve: semmi esetre sem vált a nemzeti énekkultúra haszná-

²⁶⁰ Rellstab, uo.

²⁶¹ „German opera in England”, in Chorley, 39.

²⁶² *Allgemeine Theater-Revue*, uo.

²⁶³ *Der Gesellschafter*, 18 (1834), 419.

²⁶⁴ Liszt, *Montecchi*, 86.

²⁶⁵ Wolzogen, 236.

²⁶⁶ Uo., 97–98.

ra, hogy Schröder-Devrient kétes értékű vokális teljesítményeivel „minden német dal-színésznő mintájává” lehetett olasz szerepeiben.²⁶⁷ Már pedig az lett: módot adott erre a hosszú művészi utazások (Kunstreisen) akkoriban szokásos gyakorlata. Évről évre többhónapos vendégjátékokat bonyolított le a német színházi glóbusz egész felszínén; de az is utánozhatta egy-egy gesztusát, aki soha nem látta színpadon. Alakításainak részleteit nemcsak Wagner és Liszt írta le tüzetesen – nagy terjedelemben elemezte őket az egész német zenei és színházi sajtó. Ludwig Rellstab az 1834-es berlini vendégjáték minden egyes mozzanatát nagy cikkekben méltatta a *Vossische Zeitung*-ban. Kritikai észrevételeit összegező tanulmányát Schumann újonnan indult lapja, a *Neue Zeitschrift für Musik* négy számon át közölte folytatásokban; tíz évvel később a dolgozatot összegyűjtött írásaiban is megjelentette.²⁶⁸

Schröder-Devrient vokalitásának köztudottan imperfekt voltát Alfred von Wolzogen ürügyül használta arra, hogy tagadja bármiféle sajátos német énekmodor létezését: a *perfect wagnerite* Hans von Wolzogen színi direktor atyja egyszerűen „naturalista énekelgetésként” bélyegezte meg a német énekesnők produkcióját.²⁶⁹ Kim életlen támadása voltaképpen nem biográfiájának akkor már régen halott tárgya, hanem a militáns hangvételű újnémet énekideológia ellen irányult, mely egyrészt Friedrich Schmitt 1854-ben napvilágot látott nagy német énekiskolájában („Große Gesangschule für Deutschland”), másrészt Richard Wagner elveiben és műveiben öltött formát. Könyvével Wolzogen – másokkal, így a még idézendő Heinrich Maria Schmidttel együtt – újabb fejezetet nyitott az igazi német énekstílusról fél évszázada folyó heves polémiaiban. Az „ächt vaterländische Schule” Bécsben, a napoleoni korban bontott zászlót: szellemi atyja Ignaz von Mosel volt, aki a német énekes iskolát egyenrangúnak minősítette az olasszal, sőt előbbi primátusát hirdette. Eszményét, a „legegyszerűbb, lélekteli, valódi német éneket” olyan nagy bécsi énekesek művészetében látta megvalósulni, mint Michael Vogl, Franz Wild, mindenekelőtt pedig Anna Milder-Hauptmann.²⁷⁰ Hogy a sajátos „hazai” énekstílus nem volt pusztán a technikai hiányosságokra ragasztott szépségflastrom, arra a legpozitívabb bizonyítékot a német vokális műfajok fejlődése szolgáltatja. A zongorakíséretes dalt (Lied) és éneket (Gesang) a 18. századi Lied im Volkston egyszerűségéből már Mozart, Reichardt, Zelter, Zumsteeg magas vokális igényű művészi genre-rá emelte. Nem szükséges bizonygatni Beethoven, Schubert, néhány kortársuk és utóduk vokális írásmódjának önértékét. A német opera kezdettől szimbiózisban élt a dallal, amit a 19. század elején Johann Michael Vogl személye és művészete jelképezett. Operaénekesi habitusa lényegesen tágitotta Schubert felfogását a dalban rejlő művészi-kifejezésbeli potenciálról; másfelől az, hogy Vogl csak a Hoftheaterből történt nyugdíjazása után vált a dal apostolává, jelzi, hogy a Lied bizonyos értelemben és fokig helyettesítette a német

²⁶⁷ Rellstab, *uo.*, Liszt riporteri élességű pillantását sem kerülte el Schröder-Devrient olasz szerepeinek enormis hatása a német operajátszásra.

²⁶⁸ Ludwig Rellstab: „Wilhelmine Schröder-Devrient”, in *uo.*, *Gesammelte Schriften*, Leipzig: 1844, Bd. 9, 365–408.

²⁶⁹ Wolzogen, 99.

²⁷⁰ Mayer, 184.

operát a Bűvös vadász, illetve a Bolygó hollandi bemutatása közötti negyedszázadban. Színpadi és kamarazenei énekes műfajok előadásbeli igényei intonációban, ritmikában, a dinamika változatosságban, a deklamáció szubjektivitásában hamarosan túllépték a kortárs olasz vokális stílusban megengedhetőnek vagy elképzelhetőnek tartott mértéket, habár a szűkebb értelemben vett énektechnikai eszmények (hajlékonyság, hangszépség, díszítések) tekintetében nem versenyezhetek azzal.

Rossini ékítményes szólamainak büvereje, mely legkiválóbb énekesei közvetítésével Bécsset, Bécsen keresztül egész Németországot lángra gyújtotta, defenzívába szorította a német énekstílus híveit. Technikai tekintetben egyértelművé tette a vereséget, hogy a haza nagyjai megkísérették a lehetetlent – saját területén felvenni a harcot az olasz kihívóval. Milder-Hauptmann az 1820-as években ugyanúgy nem tudta megállni, hogy kísérletezzék Rossini-áriák éneklésével, ahogyan Schröder-Devrient tíz évvel később Bellini búbjának engedett. Az eredmény: kész *blamage*.²⁷¹ A megszegyenülés kiváltotta *ressentiment* paradox hatása kiérződik az 1830-as évek második felében megjelent *Universal-Lexicon der Tonkunst* német énekesekről, énekkutatásról, énekművészetéről szóló számos cikkéből: Gustav Schilling és munkatársai görcsösen cáfolják a hazai énekkultúra hiányosságait és német énekes képzést sújtó vádakat, melyeket egyébként nagyobbrészt maguk a német szaktársak fogalmaztak meg. (Érvelésük egyszersemind a szerkesztőség énekpedagógiai részlegének hivatásrendi érdekvédelmét is szolgálta.) Egyik-másik énekes életrajzát mintha csak azért közölnék, hogy ellenbizonyítékkal rukkoljanak ki. Láttuk, Johann Adam Hiller 1780 körül, idevágó rossz tapasztalatok birtokában, keserűen panaszkolta fel a német énekes virtuózok hiányát. Fél évszázaddal később a Schilling-lexikon mindent elkövet, hogy már a 18. században kimutassa az önálló német énekiskola létét, sajátosságát és szupremáciáját. Jellemző példának vehetjük a Drezdában működött Maddalena Allegranti neveltetéséről írottakat: eszerint a híres olasz énekesnő művészi képzését kizárólag német színpadokon, német tanároktól nyerte.²⁷² Még nyomatékosabban emeli ki az író („-m-”) a német iskola meghatározó szerepét a legendás Catharina Bergopzoomer pályáján. Igaz, másfél évig Itáliában időzött, de csak azért, hogy általános tiszteletet szerezzen a valódi hazai (értsd: német) iskolának. Ének-technikájára az itáliai tartózkodás semmiféle hatással nem volt, és ha a délen töltött hónapok javára is váltak hangjának, e fejlődés kétségkívül Németországban is bekövetkezett volna. Azt is megtudjuk, hogy a német iskola nem más – hogy is lenne más –, mint az *igazi régi olasz iskola*: az elismerés, amit Catharina Bergopzoomer annak idején Itáliában élvezett, tanúsítja, hogy a régi olasz közönség a fényes-fémes hangot (Silberklang des reinsten Metalls) többre becsülte az ékítmények artificialitásánál (Künsteley).²⁷³ A régi, klasszikus iskola a hang szépségével gyönyörködtetett és indított meg, ezzel szemben Rossini saját

²⁷¹ Uo., 187.

²⁷² *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 1, 151.

²⁷³ Uo., 572. A szócikket „-m-” szignálja. További német énekes-ászok az érvelésben: a lengyel származású Antonia Campi, a Don Giovanni prágai bemutatójának Donna Annája, a Stuttgartban működött olasz képzettségű nagy drámai énekesnő, Catharina Canzi, „1805 Baden bei Wien von deutschen Eltern geboren”.

arculatot nélkülöző stíle kizárólag ámulatot kíván kelteni a hang hajlékonyságával és mozgékonyaságával.²⁷⁴ (Persze Stendhal nyomán a német zenei irodalomban is megjelenik az a fentieknek ellentmondó, máig élő nézet, miszerint Rossini nem tett mást, mint hogy kiírta énekesei számára a díszítéseket, amit a régi nagy kasztráltak maguk adtak hozzá szólamukhoz.)²⁷⁵ Laure Cinti-Damoreau is megkapja a magáét, amiért francia énekesnő létére a Théâtre-Italienben kezdte pályáját, majd követte Rossinit az Opérába, mint a Moïse és a Siège de Corinthe bemutatójának csillaga. Elkerülhetetlen – írják -, hogy ilyen stílusegyvelegben az énekes művészete elveszítse sajátos fiziognómiáját.²⁷⁶ Végezetül a lexikon „énekes” (Sänger) címszava gátlások nélkül kijelenti:

Legújabban Németország legyőzte Itáliát, ahol ugyan sok az énekes, de jelen pillanatban nagyon kevés a szép hang. Most német énekesek tündökölnék Európa minden színpadán. Németország után Franciaország produkálja és képzí a legtöbb jó énekest.²⁷⁷

Az általános győzelmi jelentést maga az Universal-Lexicon is csak erősíti meg az egyes énekesekről szóló cikkeiben, a napi sajtóbeszámoló pedig gyakran kíméletlenül leszedik a keresztvizet a nemzeti stílus legnagyobbjairól is. Pályája végén maga Anna Milder-Hauptmann is áldozatul esett a német kritika lopakodó árulásának; hangja páratlan szépségének tévova dicséretét kioltotta technikai hiányainak élvezet teli felsorolása.²⁷⁸ Rellstab negatívumként róta fel Carl Adam Badernek, az 1810-1830 között a berlini operaszínpadon tündöklő tenornak „a figurált énekhez szükséges képzettség hiányát”.²⁷⁹ Kiolvasható a részletes pályaképből, hogy Caroline Fischer-Achten hangjának „harangtisztasága” a vokalizás legelfogultabb nemzeti érzelmű teoretikusát sem kárpótolta a „hajlékonyság” és „rugalmasság” hiányáért. Caroline ifjan egyházi énekesnőnek készült – olvassuk -, és a hang ott kialakult merevségét olyan nagy tanároknak sem sikerült feloldaniuk, mint Röckel, Gottdank és Ciccimarra.²⁸⁰ Éneklés-elméleti síkon sem hódolt be mindenki a német ideológiának: ha létezik is német énekiskola – írta például a Neue Zeitschrift für Musik LL szignójú szerzője 1837-ben – az semmiképp sem képviseli az általánosat és magasabb rendűt az olasszal szemben.²⁸¹ Ludwig Rellstab sem habozott leereszteni némi

²⁷⁴ Uo., 193.

²⁷⁵ G. Nauenburg: „Arie”, uo., 263. Vö. Celletti, *Belcanto*, 144-5.

²⁷⁶ Uo., 311. Idéztük Fétis homlokegyenest ellenkező véleményét. Ő Cinti-Damoreau-ban a francia énekstílus megújítóját üdvözölte.

²⁷⁷ Uo., Bd. 6, 137. Vö. Goepfert, *Handbuch*, 11.: „Mit dem Wandel des Stimmideals verlor Italien seine gesangspädagogische Vormachtstellung, die es bis zu Mitte des 19. Jh. innehatte, an Frankreich und zu Ende des Jahrhunderts an Deutschland.”

²⁷⁸ Uo., Bd. 4, 696.

²⁷⁹ Uo., Bd. 1, 395.

²⁸⁰ Uo., Bd. 1, 726. Fischer-Achten értékelése a *Biographie universelle*-ben alig különbözik a Schilling-lexikonétól. (*Biographie universelle*, Tome 4, 134.) Fétis itt a magasabb énekköztetés hiányára is utal Németországban. Ítélete olyan pontosan egybevág a német írók konzervatórium-programjával, hogy aligha származhat máshonnan, mint német forrásból.

²⁸¹ LL, „Gesangschulen und Stimmübungen (Solfeggien)”, *Neue Zeitschrift für Musik*, 7 (1837), 93–94, 101–102.

nyomást a német énekes öntudat gőzkazánjából, és a helyes német énekstílus kialakításához nélkülözhetetlennek nyilvánította az olasz metódus gyakorlását.²⁸² Nauenburg, az 1830 utáni évek egyik ambiciózus elméletírója kifejezetten az olasz iskola és a német Vortragslehre egyesítésében látta a német énekművészet jövőbeni felvirágzásának zálogát.²⁸³ Vagyis az olasz vokalitás változatlan becsben állt, s a kritikusok különös érdemként üdvözölték, ha egyik-másik honfitársnak és honfitársnőnek sikerült elsajátítania a figurált éneklés művészetét, általánosabban szólva: az olasz metódust – nem is csak akkor, ha emellett valami módon hű maradt „a mélyebb, hasonlíthatatlanul jelentősebb nemzeti művészethez” (Eduard Devrient jellemzéséből). Amalie Hähnel énekesi erényeinek felsorolása – a gége szolid mozgékonyasága, legtisztább intonáció, biztos és izléses portamento – szóról-szóra megfelel az eszményi hang jellemzésének az olasz vagy olaszos énekiskolákban.²⁸⁴ A Barbaja-korszakban Bécsben képzett tenorista, Anton Haizinger az olasz stílusban szerzett jártasságának köszönhette sikereit Németországban és külföldön. Nem több, mint szépségflastrom a nemzeti eszményeken, hogy a róla szóló cikk írója enyhe dorgálásban részesíti olaszos „túlzásaiért”.²⁸⁵ Bármit is állítottak Catharina Bergopzoomerről: az áhított itáliai tanulmányút továbbra is a mesterdiplomát képviselte az énekesi képzés folyamatában, részben az ottani tanárok renoméja miatt, még inkább azért, mert az itáliai tartózkodás alatt tanulmányozni lehetett a szakma legnagyobbjait.²⁸⁶ Itálián kívül legfeljebb még az olasz opera exterritoriális Mekkájába, Párizsba zarándokolhattak az énekesek, hogy az internacionális izlés szerint csiszoltassák hamuba sült német technikájukat. Richard Wagner is tisztán látta, milyen nagy szüksége volna ígéretes unokahúgának, Johannának arra, hogy énekes atyja, Albert empirikus házi nevelése után „igazi” olasz énektanárhoz kerüljön. Minthogy ilyen megítélése szerint Németországban nem volt föllelhető, Johannát Bordogni vagy Garcia párizsi iskolájába igyekezett beajánlani.²⁸⁷ Julius Cornet már több, mint tíz évet töltött a színpadon, mikor 1829-ben Párizsba ment, részben az olasz, másrészt a Rossini és Auber jóvoltából épp akkor felvirágzóban lévő új francia opera szerepeit és előadásmódját elsajátítani. Közeli kapcsolatba került Nourrit-val, akit a gyorsan változó énekstílusok és drámai igények korában egyedüli túlélési lehetőséget kínáló life-long-learning szellemében Rossini készített elő az új feladatokra.²⁸⁸

Schröder-Devrient is mindent elkövetett, hogy Párizs és London olasz énekes-nagyságaitól ellessesse a *style brillant* néhány elemét.²⁸⁹ S ha neki nem is sikerült igazolnia

²⁸² *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 1, 401–02. Hasonlóképpen Nauenburg, 2–3.

²⁸³ Gustav Nauenburg: „Die italienische Solfeggirkunst in ihrer Beziehung zur deutschen Gesangcultur”, *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 45 (1843), 609–10, 625–27., itt: 627.

²⁸⁴ *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 2, 420.

²⁸⁵ Uo., 423.

²⁸⁶ Itáliai tanulmányútról tk. Anna-Marie Hassel-Barth életrajzában olvasunk. Uo., 499–500.

²⁸⁷ Richard Wagner levele Giacomo Meyerbeerhez, Drezda 1846. január 15. *RWSB*, Bd. 2, 480. Johanna Wagner képzését Garcia fiú vállalta. Túl későn; a diadalmas pályának már 1860-ban vége szakadt. Okait elemzi Schmidt, Heft 4, 59. Wagner és az olasz énekstílus viszonyáról vö. Seedorf, *Deklamation*.

²⁸⁸ *Biographie universelle*, Tome 7, 63.

²⁸⁹ Wolzogen, 97.

a német ének felsőbbrendűségét az olasszal szemben, a német énekesek igyekezete nem maradt hiábavaló. Az 1820-as és 30-as évtized tényszerűen produkálta azt, amit korábbi évtizedekről szóló legendák állítottak. Német énekesnők, mint Amalia Schütz-Oldosi, Unger Karolina, később Sophie Löwe letették a legnehezebb énekesi vizsgát, és elsőrangú csillagként fogadtatták el magukat Itáliában. Henriette Sontag e szigorlatot nem tette le, talán mert nyilvános szereplése hamar megszakadt. Kontinentális hírnevéhez – sőt világhíréhez – így sem férhetett kétség, technikáján az olasz opera extra territoriális központjainak legszigorúbb bírálója sem talált kivetni valót. Ellenkezőleg, ami a hang abszolút mozgékonyágát, az ékítmények gördülékeny kivitelezését illeti, Henry Chorley Sontagot és Cinti-Damoreau-t Fanny Tacchinardi-Persiani, a legvirtuózabb olasz énekesnő fölé helyezte. (Jelentősegteljesen hozzáfűzte azonban, hogy Persiani vokális hímzéseit és cifrázatait az azokat mindig átjáró kifejezési szándék tette valamivel nehezebbé a vetélytársak futamainál.)²⁹⁰ Viszont Sontag első tragikai kísérletéből a párizsi olasz színházban (Desdemona) Fétis az énekesnő minden szeretetreméltósága mellett is hiányolta a kifejezés mélységét, a romantikus zenedráma hiteles előadásának nélkülözhetetlen feltételét.²⁹¹ Catalani pedig, régi olasz iskolájának (és a maga óriás-hangjának) magaslatáról meglehetősen lenézően jellemezte: „È grande nella sua piccola scuola”.²⁹² Ám ha Sontag a patetikus-drámai stílusban nem is vetekedhetett a nagy olaszokkal, mégsem csak tökéletes énektechnikájának köszönhette varázsát. Egyénisége és művészete szívmengető kedélyével és bensőségével bővült, azon lelki tulajdonságokkal, melyeket a németek legsajáttabban magukénak éreztek.²⁹³ Weberrel ellentétben Meyerbeer ugyan nem írt szerepet Sontagnak (az Ördög Róbert bemutatója idején már visszavonult a színpadról, és különben sem énekelt az Opérában), mégis, Cinti-Damoreau mellett az ő lírai hang-karaktere és csillogó-könnyed technikája járulhatott hozzá leginkább a kozmopolita-francia nagyopera koloratúr-primadonna szereptípusának kialakulásához (Isabelle, Eudoxie, Marguerite, Berthe). Sontag vokalizációjának földöntúli könnyedsége és művészi habitusának ártatlan tisztasága új hangfaj és szereptípus érkezését hirdette az európai operaszínpadon: felkelt a „csalogány”, vagyis a lírai, könnyű hangú koloratúr-szoprán napja, aki technikai nehézséget nem ismer, de hangjának kvalitásai erősen korlátozzák drámai kifejező képességét.²⁹⁴ Schröder-Devrienttel ellentétben ő „lényegileg az éneklés és nem a deklamáció művésze” volt.²⁹⁵ Párhuzamos szereplésük jelzi, hogy az addig egy és oszthatatlan primadonna a 19. század második harmadában fokozatosan két önálló fachra bomlott: „bravúrprimadonnára”, aki birtokában volt az ékítményes

²⁹⁰ Chorley, 101.

²⁹¹ *Biographie universelle*, Tome 8, 231. Fétis hozzáteszi, hogy – nyilván a nagy rivális, Malibran hatására – Sontag kifejezőereje egyik évadról a másikra a korábbihoz hasonlítva hihetetlen mértékben gazdagodott.

²⁹² Mannstein, 141. Honolka franciául idézi: „Elle est la première dans son genre, mais son genre n'est pas le premier.” Honolka, *Primadonnen*, 9.

²⁹³ *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6, 434.

²⁹⁴ Celletti a koloratúr-szopránt rosszkedvűen mint „nyirkos, infantilis és finomkodó hangot” jellemzi (*una voce linfatica, bamboleggiante e leziosa*). Celletti, *Vocalità*, 117.

²⁹⁵ „Sontag was essentially a singer, not a declamatory artist.” Chorley, 244.

éneklés technikájának, és drámai énekesnőre, aki deklamációban és erőteljes színpadi hatásokban excellált.²⁹⁶ Utóbbi énekes típus tündöklését viszonylag sok esetben követte gyors hanyatlás – feltűnő jelenség a kor énekes művészetében, melynek okát kritikák és elméleti cikkek sora próbálta kideríteni.

Sontag az olasz diplomata Rossi gróffal kötött házassága után visszavonult a színpadtól; csak jótékony céllal énekelt nyilvánosan, így Sophie Löwével és Schodelnéval együtt 1838. húsvétján (április 15.) a frankfurti Katharinenkirchében, Haydn Teremtésének előadásán, melynek bevételét Schodelné kezdeményezésére részben a pesti árvíz károsultjainak megsegítésére ajánlották fel.²⁹⁷ 1848-ban, negyvenedik életévén túl a pénzügyi szükség visszakényszerítette a pódiumra. A zenei környezet addigra gyökeresen megváltozott – többek között számottevően megnövekedett a zenekarok hangereje.²⁹⁸ Emellett Jenny Lind személyében diadalmas vetélytársa is támadt a maga hangfájában. Ám a nagyvárosok közönsége (ezúttal már az újvilágban is) ugyanolyan rajongással hallgatta Henriette énekét, mint kora fiatalságában. Finanziális okok Giuditta Pastának is azt parancsolták, hogy 1841-ben feladja pár évvel korábban magára bölcsen kiszabott visszavonultságát, és európai turnéra induljon. Németországba is elment – talán abban bizakodva, hogy ott úgysem értenek az énekművészet finomságaihoz?²⁹⁹ Fellépései azonban kis híján botrányba fűltek, noha körülbelül ugyanannyi idős volt, mint Sontag a maga comebackja idején (ha akár egyikük, akár másikuk ismert születési évszámának hinni lehet). Fizikuma nem bírta már az énekléssel járó megterhelést, ennek következtében elviselhetetlenül hamisan énekelt.³⁰⁰ Hasonló megállapítást tehettek a hallgatók Maria Callas 1974-es comeback kísérlete alkalmával, noha nála a fizikai erőtlenség nem disztóniában, hanem lebegésben, áthidalhatatlan regisztertörésekben és a középhangok színvesztésében mutatkozott. Az eltérő szimptomáktól függetlenül Pasta hanyatlását ugyanazok az okok magyarázhatták, mint Callasét százharminc évvel később. „Izzó energiával és rendkívüli erővel teli kifejezését, amely egy egész színházat fölvillanyoz” (Stendhal) a kései szenvedélyes heroina-szerepek ugyan megsokszorozták, de fájdalom! a hang nem sokáig állta a szenvedély magas feszültségét (és a szólamok magasságát).³⁰¹ Ugyanez a vokális végzet sújtotta az első romantikus nemzedék más primadonnáit is. Fétis 1840-ben az egész generációra vonatkoztatva írta az 1807-ben született Sofia Scherberlechner-Dall’Oca életrajzában: „sajnos a drámai éneklés mai szisztémája („le système actuel de chant dramatique”) idő előtt kimerítette szép orgánumát.”³⁰² Hangjának romlása Fétis szerint már 1840-ben visszavonulásra kényszerítette Schoberlechner-Dall’Ocát. Ám tudjuk, hogy később is fellépett; Pesten 1844 júniusában vendégeskedett a Nemzeti Színházban a repertoár két heroikus szerepében, melyeket eredetileg Unger (Antonina a Belisarióban), illetve ő maga kreált (Elaisa az Esküben). A magyar kritika megerősítette

²⁹⁶ Wolzogen, 218.

²⁹⁷ *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1838*, 53.

²⁹⁸ Chorley, 249.

²⁹⁹ *Biographie universelle*, Tome 4, 134.

³⁰⁰ Schmidt, Heft 1, 16.

³⁰¹ Pleasants, 139–45.

³⁰² *Biographie universelle*, Tome 8, 130.

Fétis diagnózisát. Extrém, végzetes esetekről is szól a fáma. Florimo meséli (és szavait későbbi szentimentális életírók kritikátlanul átveszik): Henriette Méric-Lalande hangját a Straniera sorozatos előadásainak végére tönkretette a szólám magas fekvése – nem léphetett fel többé.³⁰³ Bellini a romantikus női karakter-eszmények bűvöletében valóban kíméletlenül kihasználta a Rossini szólámainak megszólaltatására felkészített hangok szélső tartományait.³⁰⁴ Méric-Lalande azonban, Ronzi de Begnis mellett az 1830-körül-i évek valódi *femme formidable*-ja az olasz operaszínpadon, nem is kívánt semmiféle kíméletben részesülni. A „chant crié” hazájából érkezett énekesnő állítólag maga követelte Bellinitől, írjon minél több erőteljes kitérést Imogene és Alaide szólamába, mert az tetszik a közönségnek.³⁰⁵ Bátran kérhetett ilyesmit, hiszen tisztában volt tüdeje és gégéje kapacitásával. Bellini írásmódja nem fogott ki rajta: eszébe sem jutott vissza vonulni a Straniera szériája után, sőt tovább kereste az egyre súlyosabb próbatéteket. 1833-ban az ő számára írta Donizetti a Lucrezia Borgiát; ha a Bergamói máskor kíméletesen is bánt énekeseivel, Lucrezia szólámát nem éppen a gyengédség jellemzi. Méric-Lalande ezután még legalább 1838-ig tovább énekelt, addigra elérte vagy már túl is haladta negyvenedik életévét. *Se non è vero...* Méric-Lalande elnémulásának legendájából kihangzik: a kortársak valóságos istenkísértésnek érezték, amit a nagy tragika Bellini-szerepeiben nyújtott, hozzáköltötték hát a megkísértett isten bosszúját.³⁰⁶

Unger Karolina még nem töltötte be a negyvenet, mikor lelépett az operaszínpadról, és behajózott „egy előnyös házasság” révébe.³⁰⁷ Nem tudhatjuk tehát, vajon készültek-e az istenek, hogy megbosszulják énekesi merészségét. Mindenesetre a Biographie Universelle talált kifogásolni valót vokalizálásán: felrótta a hang kiegyenlítetlenségét, s a telt és erőteljes mély- és középregisterekhez csatlakozó magas hangokat kínzóan élesnek hallotta.³⁰⁸ Fétis ítéletének jogosultságát valószínűsíti a székesfehérvári születésű német énekesnő Pastához hasonló pályafutása. Tizenhat éves kora táján kontraaltként mutatkozott be Bécsben (bármit is jelölt ez a hangfajnév a Rossini-korszakban). Itáliában az évtized második felében ingenue-szerepeket bíztak rá; 1827-ben Donizetti Borgomastro di Zaardam-jának bemutatóján Mariettát kreálta a nápolyi Teatro Nuovóban, két évvel később *seconda donna* minőségben vett részt a Scala operatörténeti eseményében: Méric-Lalande mellett Isoletta lírai mezzoszoprán szerepét alakította a Stranierában. Az 1830-as évtizedben „fachot váltott”, és hangját elismerten nagyerejű, analitikus drámai művészetének szolgálatába állította.³⁰⁹ Művészete az erény és bűn között oszcilláló hősnők lenyűgözően erőteljes megformálásában csúcspontot ért el (Parisina, a Belisario Antoninája, Maria di Rudenz). E karakterek korábban ismeretlen, szélsőségesen túl-

³⁰³ Florimo, 11.

³⁰⁴ Celletti, *Vocalità*, 107.

³⁰⁵ Adamo, *Bellini*, 63.

³⁰⁶ Weinstock, *Bellini*, 537. Méric-Lalande hangja az utolsó években valóban megviselt állapotban volt. Petrichevich Horváth 1837 áprilisában hallotta Bécsben, s megállapította, „Lalande nagyon lehunyt. Catarina di Guisi operát adták Cocciától. Nem sokat ér. Keresztül is esett.” Petrichevich Horváth, 12.

³⁰⁷ *Biographie universelle*, Tome 8, 417.

³⁰⁸ Uo.

³⁰⁹ Rellstab, uo.

fűtött érzelmeket – kétségbeesést, gyűlöletet, szerelmet – élnek át és fejeznek ki, ami valósággal megköveteli a hang extrém sűrítését, az agresszív, kiáltásszerű hangindítást. Az eredmény: „urlo donizettiano”; ezzel a kiáltással keltek ki ellenséges elemek 1836-ban Velencében a Belisario bemutatóján Unger hangjának túlfeszítése ellen.

Másfél évtizedes diadalmas pályafutás után arisztokratikus házasság jutalmazta a romantikus heroina-primadonnák harmadik évjáratához tartozó Sophie Löwét is.³¹⁰ Schoedelné nemzedékének legnagyobb hatású és legmeredekebben emelkedő pályát befutott német énekesnője tizenhét éves volt 1832-ben, mikor a karintiai kapu melletti színházban bemutatkozott. 1837-től csillaga Berlinben ragyogott; 1841-ben és 1842-ben Londonban szerepelt, vagyis bemutatkozhatott az olasz opera világszínpadán. Fellépésével egy időben szerepelt a Drury Lane színházban a Schumann-féle német operatársulat. E kettős vendégjáték alkalmat adott Henry Chorleynak, a londoni The Athenaeum tekintélyes kritikusanak, hogy csípős tónusban elemezze az „ächt vaterländische Schule” honi kulturális környezetét, amelyet berlini látogatásairól bennfentes módon ismert:

[...] ténykérdés, hogy Belliniért, Halevyért, Auberért és Meyerbeerért sokkal többen rajonganak Herr Mellinger és Herr Abresch [német énekesek] hazájában, mint Mozartért, Weberért, Betthovenért; alig van olyan *Frau* vagy *Fräulein*, ki ne hinné, hogy meg tud birkózni Norma rouládjaival vagy Adina vokális kacérságával, alig van olyan *Herr*, aki ne álmodnék Rubiniról, Duprezről és Lablache-ról saját országának zenéje helyett, amely az énekest alárendeli a zeneszerzőnek. Ha a nemzeti érzés hiánya rávanná az énekeseket, hogy az olasz stílus finomságait tanulmányozzák, meg is lehetne bocsátani, de fájdalom! a német *soprani* és tenoristák a szándékot összetévesztik a tettel, és a német hallgatóság ezt el is fogadja. Vagyis, egy Löwe, tekintsék bár otthonában Pastával és Malibrannal egyenrangúnak, Párizsban vagy Londonban hiába igyekszik helyet szorítani magának, és egyetlen magára valamit adó olasz városban sem vetheti meg a lábát.³¹¹

Chorley rossz jósnak bizonyult. Sophie Löwe már a következő évadban diadalmasan helytállt a legigényesebb itáliai operaszínpadok egyikén: 1841. december 26-án, a Scala karneváli stagionéjának megnyitóján ő kreálta Maria Padillát. Donizetti kivételes énekesnőnek és kiváló színésznőnek tartotta, amit jelez, hogy Maria első felvonásbeli áriájának zárórészeként érett termésének talán legakrobatikusabb szoprán-szólamát írta meg számára,³¹² és Rosina Stolz helyett szívesebben látta volna a Duc d’Alba női főszerepében az Opérában.³¹³ Jól értesült kritikus létére Chorley tudomást szerzett Löwe itáliai karrierjéről, de vállrándítással reagált: annál rosszabb Itáliára nézve.³¹⁴ Ha a bíráló az egész világ pozitív ítéletével szemben hű marad a maga negatív véleményéhez,

³¹⁰ Chorley, 132.

³¹¹ *The Athenaeum*, no. 760 (1842. május 21.), 459.

³¹² Celletti, *Vocalità*, 111.

³¹³ „La Löwe (eccellente attrice oltre il merito del canto)”, in Zavadini, 563.; „La Löwe e la Donna che mi ci vorria pel Duca d’Alba.” Uo., 572.

³¹⁴ Chorley, 132.

az nem egyszerűen ellenséges elfogultságból következik, hanem abból, hogy a művész teljesítményének vagy jellemének valamely vonását összes érdemei elismerése mellett sem képes elfogadni, míg másoknál az érdemek nyomnak többet a latban. Sűrűn előfordul az is, hogy a kritikusai véleményeket nemzeti vagy ideológiai rokon- és ellen-szenvek prejudikálják. Chorley kevesellte a német énekesnő technikai virtuozitását; Blum és Herloßsohn nagynémet szellemű színházi lexikonja sokallja ugyanazt: Löwe agilis énekstílusa számára túl *bécsies*, vagyis túl olaszos, s mint ilyen, idegen a német bensőségtől. Feddésben részesíti, hogy *bécsi* módi szerint még Mozart Donna Elvirájának szólamát is telezsúfolja passzázsokkal és trillákkal.³¹⁵ Ugyanezt az alakítást az *italomán* Chorley a szerep valaha látott legjobb megoldásának itéli.³¹⁶ Csak Sophie hangszínének és hangkarakterének negatív jellemzésében ért egyet a német és az angol elemző: egyformán kifogásolják, hogy a drótszerű, vékony hang nagyobb nyomás alatt kiélesedik, közép- és mély tartománya pedig nélkülözi az átütőerőt. „Csúnya”, fémes, éles, de mozgékony orgánum – ez lett volna a német szopránok általános jellemzője? Löwe mindenesetre kiválóan alkalmas alanynak mutatkozott a heves szenvedélyű, egyszersmind mozgékony korai Verdi-szólamok megformálásához. Úgy sejtik, az ifjú maestro eredetileg neki és nem a lírai alkatú Strepponinak szánta a Nabucco Abigaille szólamát.³¹⁷ Velencében a Lombardok Griseldáját énekelte, miközben Elvirát próbálta az Ernani bemutatójára (ezen Barezzi szerint végig nagyon hamisan énekelt; nem először pályáján – túlterhelési tünet?).³¹⁸ Utóbb Verdi az ő számára írta az Attila Odabelláját, és a tervezés kezdetén még „abszolút” ragaszkodott hozzá, hogy Löwe formálja meg a Macbeth női főszerepét.³¹⁹ Donizetti kései és Verdi korai operái meggyőzik a hallgatót: a heroikus modor az olasz szoprán-fachban nem járt együtt az agilis éneklés egyértelmű, még kevésbé rohamos hanyatlásával. Az évszázad derekán Giulia Grisi testesítette meg a verzatilt, agilis technikájú abszolút primadonna paradigmáját. 1811-ben született, vagyis egyidős volt Schodelnéval; az ő karrierje is 1830 táján indult, ám Rozáliával, Ungerral vagy Schoberlechnerrel szemben még 1860-ban is énekelte nagy szerepeit – és e három évtizedből csak a legutolsóról mondhatták el éles nyelvek, hogy már nem hangját, hanem csak világraszóló hírnevét kamatoztatja.³²⁰ Hogy a „drámai éneklés jelenkori metódusa” az ő hangját nem merítette ki egyetlen évtized igénybevétele után, azt a hang tökéletes kimunkáltságának és a tudatos és óvatos karrier-stratégiának köszönhetette. Könnyed és takarékos énekmóddal érte el, hogy hangja megőrizze mozgékonyt és homogénéitását: előszeretettel (talán túlzottan is) alkalmazta a mezza voce technikáját, kockáztatva, hogy a heroikus-drámai szerepekben ez a pasztell-stílus halványnak tűnik Pasta és Malibran szenvedélyes előadása mellett.³²¹ Később tragikái ereje kiteljesedett, úgyhogy leghíresebb alakításait az éneklés „nagy stílusát” igénylő szerepeiben nyújtotta. Norma

³¹⁵ *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 5, 153.

³¹⁶ Chorley, 132.

³¹⁷ Springer, 52. Löwe itáliai éveiről uo., 68–70.

³¹⁸ Kimbell, *Verdi*, 135.

³¹⁹ Uo., 170.. Vö. még Springer.

³²⁰ *Bibliographie universelle*, Supplément, Tome 1, 424.

³²¹ Uo., Tome 4, 424.

vagy Lucrezia Borgia színpadi karakterizálásban azonban soha nem érte el Unger mérésességét és intenzitását.³²²

1843-ban Grisi kreálta a Don Pasquale Norináját – a tragikus-heroikus primadonna az 1830-as és 40-es évtizedekben még magától értődően vállalta érzékeny- és víg operák főszerepét. A víg és közép-műfajok ápolásában az italianizált német primadonnák is igyekeztek Pasta, Malibran és Grisi nyomdokaiba lépni. Élen járt az igyekezetben, és vokális tekintetben Schröder-Devrientnél mindenestre közelebb jutott a sikerhez Sabine Heinefetter, az 1830-as évek par excellence *olasz* primadonnája a németországi énekesnők között. A „köz kedvességű művésznő” nevét Schodelné Honművész-beli életrajza is megőrökíti, mint méltó riválist, ki mellett Rozália bécsi bemutatkozásakor „szerencsés volt riadó tapsokban részesülni”. Ha hihetünk a német színház színlapjainak, a pesti közönség személyesen nem találkozott Sabine Heinefetterrel. Húga, Clara Heinefetter, a nagyszerű mezzoszoprán viszont 1835 és 1844 között gyakran vendégeskedett a Színház-téren. Kettőjükön kívül a korabeli forrásokban további énekesnővéreik nevével találkozunk; Chorley négyüket említi, újabb lexikonadat szerint a szegény zsidó zenészcsaládnak összesen hat leánygyermeké kereste megélhetését énekesnőként.³²³ Clara (1816) a maga korának egyik legszebb hangját birtokolta; bár olykor szopránnak minősítik,³²⁴ a kritikákból kikövetkeztethetően inkább a drámai mezzoszopránnak immár nem a Pasta-féle, hanem modern változatát képviselte, bizonyára a c”-t is magába foglaló terjedelemmel, ugyanakkor erőteljes mélységgel, nagy hangerővel és fényes-bárszoros hangszínnel – viszont lényegesen korlátozottabb mozgékonyssággal (Malibran és Ciccimarra iskolája után is). Nyári évadokban ismételten énekelt Londonban mint német operavállalkozások primadonnája, és általános elismerést aratott, de tudunkkal nem jött kísértésbe, hogy átlépjen az igazi nemzetközi pódiumra, amit a 19. században csak a francia és olasz opera mondhatott magáénak. Amilyen egyértelműen jó sajtónak örvendhetett Clara a maga viszonylag korlátozott működési körében, annyira ellentmondásos képet vetít az utókor elé a korabeli színházi irodalom nővéréről: Sabine nagyobb tétre játszott, ennek megfelelően nagyobbak voltak győzelmei és bukásai is. Születési dátumaként az 1888-as Meyers Conversationslexikon és modern utódai 1809. augusztus 19-ét adják meg; az általában jól értesült Schilling és nyomán Fétis 1805-re teszi a dátumot. Gyermeklányként mint „Harfenmädchen” tartotta fenn magát, és járult hozzá a családi költségvetéshez.³²⁵ Színpadi bemutatkozására Frankfurtban került sor, 1824-ben. 1809-es születés esetén 15 éves volt a debut idején; a korabeli gyakorlatot ismerőknek éppoly valószínű életkor, mint a 19 év, mely az 1805-ös születési dátumból következne. Bizonyos, hogy 1825-ben Kasselbe szerződött; ott Spohr vette szárnyai alá. Pályájának kezdetén hihetőleg lenyűgözte Henriette Sontag példája; a csalogány csillaga 1824-ben ragyogott fel Berlinben, ahonnan híre egész Németországra kisugárzott. Wilhelmine

³²² Chorley, 75. Unger Karolina 1839-ben Velencében énekelt Lucreziájáról érzékletes portrét rajzolt Schebest, 253–54. „La Ungher” pályájáról vö. Reggioli.

³²³ Sabine, Clara, Eva, Kathinka, Nanette, Fatime. Vö. *Großes Sängerlexikon*, Bd. 2, 1543.

³²⁴ Chorley, 122.

³²⁵ *Biographie universelle*, Tome 5, 110.; *Meyers Konversations-Lexikon* (1888), Bd. 8, 306.

Schröder hírneve ugyanabban az időben kezdett terjedni, de ekkor még a német-francia lírai szerepkör eszményi megtestesítőjét ünnepelték benne. Heinefetter viszont német énekesnő létére az ékítményes olasz stílusban akart tündökölni – Sontag módjára, de Sontag bécsi iskolája és technikai finesse-e nélkül. Mégsem habozott nyomdokaiba lépni. 1829-ben megszökött Kasselből és Párizsba ment, ahol sikerült szerződést kapnia a Théâtre-Italiennél. Fétis szerint itt inkább tanult, mint tündökölt. A tanulmányok eredményéről az olasz színház Don Juan előadásán adott számot; Sontag Donna Annája és Malibran Zerlinája mellett Donna Elvirát énekelte. Nincs okunk kétségbe vonni, hogy a *femmes célèbres* technikájával Heinefetteré nem versenyezhetett. De nem versenyezhetett Schröder-Devrienté sem. Mégis, míg Párizs meghódítása, de legalább a hódítás kísérlete Schröder-Devrientnek a nemzeti operai közvélemény hódolatát biztosította Németországban, a zenei-színházi fórumok nyíltan kifejezést adtak afölötti kárörömüknek, hogy Heinefetter kísérlete nem járt a Sontagéhoz hasonló sikerrel. Párizsi tartózkodásának és a pálya következő éveinek elbeszélése során az Universal-Lexicon -st-monogrammal jelzett cikkírója olyan nyilvánvaló ellentmondásokba keveredik, melyeket csak ideologikus prekoncepció magyarázhat. Úgy állítja be, mintha Heinefetter német stílusával lenyűgözte volna Párizst; ő azonban az *italianità* bűvöletében elárulta a nemzeti modort, melyet kezdő éveiben már mesterként birtokolt – méltó büntetésképpen az olaszt viszont nem sikerült tökéletesen elsajátítania. Tény, hogy párizsi vendéjáték nem eredményezett tartós szerződést. Németországba visszatérve új stílusa a német műbarátok sajnálkozását váltotta ki – olvassuk; minden bizonnyal célzás az extravagáns Malibran-modorra, amit Schröder-Devrientnek is legsürgősebb dolga volt eltanulni Párizsban.³²⁶ 1830-31-ben hosszú bécsi tartózkodás következett – az Universal-Lexicon szerint itt egy év alatt sikerült konszolidálnia énekmódját; ebben bizonyára Ciccimarra volt segítségére. Duport hatvanhárom estére szerződtette a Kärntnertor-Theaterhez, és nem mulasztotta el, hogy párizsi múltjából tőkét kovácsoljon – a színlapokon mint „erste Sängerin der italienischen Oper in Paris” jelenik meg. Címének megfelelő hódolatban részülni: Schodelné bemutatkozása alkalmával az érdemes zeneszerző-bíró F. A. Kannétól a „celebre Meisterinn” minősítést érdemelte ki.³²⁷ A Duport-éra komiszkenyérre szorított bécsi közönség és kritika hálásan fogadta személyében az olasz stílus legjobb – elérhető – német képviselőjét. Naplóbejegyzéseiben az ifjú Chopin is tanúsítja: Heinefetter és Wild elbűvölte őt magát, csakúgy mint a bécsi közönséget. Persze Chopin nem Párizsból érkezve és Varsóba tartva tartózkodott Bécsben, hanem fordítva!³²⁸ Mivel hosszú vendéjátékán Heinefetter beilleszkedett a színház vegyes repertoárjába, és fellépett a „klasszikusokban”, valamint a Duport által preferált francia vígoperákban is (Boieldieu, Auber), szereplését a színházi lexikon a tékozló leány megtérésének állította be.³²⁹ Ám Sabinének esze ágában sem volt megtérni. Akár teljes értékű olasz primadonnának képzelte magát bécsi sikerei nyomán, akár tisztában volt azzal, hogy olasz

³²⁶ *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 3, 540–42.

³²⁷ *Allgemeine Theaterzeitung*, 24 (1831), 299.

³²⁸ Niecks, 176–77.

³²⁹ *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 4, 203.

modorának további csiszolásra van szüksége: mindenesetre Itáliába utazott. Ismeretlen összeköttetések révén 1832 tavaszán sikerült szerződést kapnia a milánói Canobbiana vígopera-évadára. Ezzel egyúttal mintegy véletlenszerűen belépőt is kapott a „nagy operatörténetbe” – mert valóban csak a véletlennek volt köszönhető, hogy a Lanari impresszárióval vígopera írására kötött szerződését Donizettinek szerencséje volt azon a tavaszon éppen a Szerelmi bájítással teljesíthetni! A maestro elismerte Heinefetter hangjának szépségét, szövegmondását azonban érthetetlennek bélyegezte. (Ugyanakkor „kutyának” aposztrofálta a buffót – aki mégiscsak Frezzolini volt.)³³⁰ A francia szöveg-előzmény (Romani Scribe nyomán dolgozott) és a német primadonna személye is hozzájárulhatott, hogy Adina karaktere érzelmesebb, szólama kevésbé virágos, mint korábbi és későbbi pandanjaié az utolsó nagy olasz buffonista színpadán. Hiteles szakértői vélemény szerint a szólam annyit azért elárul, hogy a szerző jó, ha nem is kivételes képességű énekesnőnek szánta.³³¹ Heinefetter alakításának korlátozott kisugárzására enged következtetni, hogy az opera óriási európai népszerűsége nem szerezte meg számára az olasz primadonna státusát – Itáliában. „–st–,-tól azt is megtudhatjuk, miért: nem az éneklés esetleges makulái miatt, hanem alkati okokból. Megjelenése és drámai tehetsége a „hochtragisch” szerepekre predesztinálta Sabine Heinefettert. Mint Bellini- és Donizetti tragikus alakjainak megszemélyesítője (egyszersmind mint Rossini-hősnő) 1832-től ismét német színpadokon működött. Bécsben ő formálta meg az első Romeót. 1833 őszén Berlinben a Königstädtisches Theaterban huszonhárom estén vendégeskedett, Rosina, Romeo, Straniera, Anna Bolena és Semiramis szerepében,³³² a Rossini-operák kivételével az épp akkor oda szerződött Schodelnéval együttműködve. Rellstab lapja, az *Iris* „rendkívül alkalmasnak” ítélte képzettségét a Bellini-repertoárhoz,³³³ ugyanezt a véleményt tágabb perspektívában foglalja össze a Schilling-lexikon többször idézett –st– jelű szakírója, a tartalmi egyezés alapján maga Rellstab.³³⁴

Elismerő német szakvélemények is bátoríthatták Bartolomeo Merellit (akinek a bécsi Hofoper bérlete betekintést engedett a német énekespiacra), hogy az 1836-37-es karneváli évadra a Scalához szerződtesse Sabine Heinefettert. Bár az örök vándor (Sabine Kassel óta nem vállalt állandó alkalmazást Németországban) akkor éppen Drezdában akart megállapodni, alig megkötött szerződését felmondta, és engedett az Alpokon túli csábításnak. Kirándulása katasztrofális eredménnyel járt. 1837. január 9-én fellépett az Ines de Castro címszerepében (Persiani); zajosan ellenséges fogadtatásban részesült, amely után minden további fellépésről lemondott. Aki hallotta néhány éve a rádióközvetítésben, milyen érthetetlen háborgással hallgatta a valami okból ingerült milánói közönség a kiválóan éneklő René Fleminget a Lucrezia Borgia címszerepében, legalábbis élni fog a kétkedés

³³⁰ „Il solo tenore è discreto, la donna ha bella voce ma ciò che dice lo sa lei. Il buffo è canino.” Donizetti levele apjához, 1832. április 23. Zavadini, 288–89. Donizetti a csípős megjegyzéseket a bemutatót megelőző feszült állapotban tette. A premier óriási sikert aratott, mind Heinefetter, mind Frezzolini alakítását nagy elismerés fogadta. Vö. Bini – Commons, 300–12.

³³¹ Celletti, *Vocalità*, 119–20.

³³² *Königlich Privilegirte Berlinische Zeitung*, 1833. május 2. (Beilage no. 101)

³³³ *Iris*, 4 (1833), 132.

³³⁴ *Universal-Lexicon der Tonkunst*, uo.

jogával: valóban olyan csapnivalóan énekelt Sabine? Giuseppe Persiani ugyan Fanny Tacchinardi férje volt, de legnevezetesebb operáját az 1834-35-ös nápolyi karneváli évadra nem neki, hanem Malibrannak írta. Ismerői a szólámat ámbitus, díszítettség és drámaiság okán jóformán elénekelhetetlenül nehéznek és összetettnek ítélik (Migliavacca szerint legfeljebb Callas birkózhatott volna meg vele, legjobb napjai egyikén). Milano számára a következő évadra maga Malibran is inkább Donizetti Maria Stuardáját választotta (a Persiani-szólám nehézsége mellett talán azért is, hogy botrányt kavarhasson – ha ez volt szándéka, nem csalódott; a cenzúra betiltotta az előadást). A milánói közönségnek a következő évadra ígérték a Persiani-operát, bizonyára ugyancsak Malibrannal, de ő 1836 szenteméberében tragikus hirtelenséggel, fiatalon meghalt. Képzeltető, milyen animozitással várta a legigényesebb olasz közönség a *tedescát*, aki kegyeletsértő módon a nagy Malibran nyomdokaiba merészelt lépni. Még azt sem zárhatjuk ki, hogy Merelli előre látta a reakciót, és Heinefettert áldozatul vetette oda a közönségnek. Honfitársai még az olaszoknál is kíméletlenebbül támadtak a megtépázott babérokkal hazájába térő énekesnőre. Pszeudo-levelezők nem titkolt élvezettel kolportálták a bukás hírét a német sajtóban. Jó németek – hangoztatták szarkasztikusan – azt hiszitek, a német énekesnők tudnak énekelni; ezt velük is elhittetik, azok lépre, illetve az olasz színpadok jegére mennek, s ott sajnálatosan, de megérdemelten elbuknak.³³⁵ Megérdemelten, hiszen a *welscher Tand* talmi csillogásáért elárulták a drámai ének legnemesebb, legmagasztosabb műfaját – mint sejteni lehet: a német operát.³³⁶

Sabine Heinefetter talán megbukott Milanóban, de nem bukott el énekesi pályáján: még több, mint egy évtizeden át róttá köreit a német operai glóbuszon. 1841 decemberében Hannoverben útja harmadizben keresztezte az ott működő Schodelnéét; a vetélytárs-primadonna nem fogadta éppen előzékenyen. A következő évben, tízegynéhány évvel párizsi szereplése után Berlioz újra hallotta őt Mannheimben. Közelített a pálya második évtizedének végéhez, talán emiatt, talán az eredendően mezzoszoprán terjedelem szerepkör-diktálta túllépése miatt magas hangjait (mint Ungerét és Löwéét) gyakran nehezen lehetett elviselni – de kétségbevonhatatlan előnnyel bírt német riválisaival szemben: „Elle sait chanter”.³³⁷ Tehát abban, hogy működését többnyire ellenségesen fogadták, a vokalitas és személyiség vitatható vonásainál nagyobb súllyal esett latba a német nemzeti ideológiai elfogultság és annak fonákja, a német öngyűlölet. Ez valósággal beteges formában kapott hangot valamivel több, mint két évvel Heinefetter *débaclé*-ja után egy másik, olaszosan képzett vagy csak olaszos ambíciójú német énekesnő itáliai megszégyenülése kapcsán. Hogy az eset valóban megesett, azt a főszereplő Agnese Schebest sem tagadta. Szép, erőteljes hangot mondhatott magáénak, melynek természet kijelölte mezzoszoprán határhangjait mesterséges eszközökkel kitolta az extremitások irányába; hasonló módszerrel segített magán a kor számos drámai primadonnája, de nem mind-

³³⁵ *Allgemeine Theater-Chronik*, 6 (1837. április 25.), 194.

³³⁶ *Allgemeines Theater-Lexikon*, uo.

³³⁷ Berlioz 2. Sabine Heinefetter az 1850-es években vonult vissza a színpadtól. Utolsó éveit az ilmenauai elmegyógyintézetben töltötte; 1872-ben hunyt el. Húga, Clara Heinefetterre ugyancsak elborult elmével halt meg 1857-ben Döblingben. Kettejük szomorú végét vagy családi hajlam, vagy a szifilisz okozhatta.

egyik hangjának felső tartományát jellemezte az a nehezen elviselhető, „blechern” (talán inkább „rézfúvós-jellegű”, mint „bádogszerű”) tónus, amilyennek Schilling Schebest, Fétis pedig Unger magasságait hallotta. Úgy látszik, az adottságokat vagy inkább hiányokat a Németországban elérhető legjobb olasz iskolának, a drezdaiak sem sikerült teljes mértékben kiegyenlíteni, illetve pótolni. Ez a kifogás csak az egyik megnyilvánulása az Universal-Lexicon különös ambivalenciájának Schebest értékelésében: előbb túlságig dicséri iskoláját és drámai erejét, majd a laudációt mintegy visszavonva az énekesnő „hihetetlen túlértékelésről” ír bizonyos folyóiratokban.³³⁸ Végül félreérthetetlenül céloz rá: a hatást nem önálló alakítással, hanem egy meg nem nevezett nagy pályatárs utánzásával éri el. Akkor is sejtenénk, kire vonatkozik az utánzás vádjá (amely nyilván nem volt az egyetlen a maga nemében), ha a megbántott Agnes memoárjaiban évtizedekkel később nem kérte volna ki magának.³³⁹ Szép hangjának, kétségtelenül magasan intelligens és érzékeny személyiségének köszönhetően figyelemre méltó, noha lokális érvényű renoméra tett szert szeretett Pestjén, majd sokéves németországi körutazásain. Primadonnaként viselkedett, és ehhez illő hullámokat támasztott maga körül: 1838-ban Münchenben sikerült színházi háborút kirobbantania a maga és a másik emelkedő csillag, Marie Hasselt hívei között.³⁴⁰ Kétes értékű sikerei arra csábították, hogy Heinefetter nyomába lépjen: 1839-ben Párizsba, onnan Itáliába utazott, hogy megfigyelje a német színpadon már szinte kizárólagosan uralkodó olasz repertoár mester-előadóit, és talán abban a reményben, hogy ha nem is Unger Karolina, legalább Sabine Heinefetter babérjait megszerezheti. Sajnos, Heinefetter bukása lett az ő sorsa is. Nem színpadon, hanem egy milánói hangversenyen szenvedett vereséget – vagy talán csak a helyi és hazai német sajtó fórumokon, melyek a nemtetszés bolhájából a bukás elefántját csinálták. Chorley és Fétis nem voltak éppen a legjobb véleménnyel a német énekesnők technikai képesítéséről. Ám sehol nem üzték a honi primadonnák dezavualását olyan passzionátusan, mint éppen Németországban.³⁴¹

³³⁸ *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6, 177–78.

³³⁹ Schebest, 43–44.

³⁴⁰ A féltékenykedés az Ördög Róbert előadásain robbant ki, mely Meyerbeer és Halévy más nagyoperáihoz hasonlóan két primadonnát foglalkoztat, ezzel mintegy programozva a sajtó-szenzációt keltő küzdelmet színpadon és nézőtérén. Schebest, 193–94.

³⁴¹ *Der Spiegel*, 1839. november 6. és november 9. Stuttgartban Schebest kedvező fogadtatásban részesült. Vö. Rebmann.

„...külföld által is irigylett művésznénk”

SCHODELNÉ NÉMET OPERASZÍNPADOKON

„... a bécsi udvari dalház jeles tagja”¹

Hofoper 1831–1836

Déryné okkal írta naplójában: mielőtt Schodelné Magyarországra jött, „valami nagy hír nem hangzott addig róla”.² 1833-ban a Honművész beszámolt ugyan „Shodel [sic] asszony-ság” berlini vendégszerepléséről,³ de a véletlenszerű híradást nem követték továbbiak. Érthető: külföldi színházi híreket a lap ritkán közölt, figyelmét nevének megfelelően a hon művészetére összpontosította. A Budán kiadott Der Spiegel bécsi és németországi operai híradásaiban ugyan rendszeresen (és nem mindig hízelgően) megemlítette a Mad. Schodel nevet, ám nem célzott rá, hogy az énekesnőnek bármi magyar vonatkozása lenne. 1836-os kolozsvári, majd 1837-es megkülönböztetett pesti fogadtatásához azután nagymértékben hozzájárult addigi külföldi pályafutásának hirtelen támadt-keltett nimbusza. Hofoper-beli működésének emléke bearanyozta már a 1837. június végi első fellépést a pesti német színpadon: a Honművész mint a „cs. k. udvari dalszínészek egyikét” mutatta be.⁴ Még fényesebben látták ragyogni feje körül a külföldi sikerek dicsét a pesti magyar színpadon történt szenzációs bemutatkozás után. A Rajzolatok szerint személyében a „bécsi udvari dalház jeles tagja” aratott babért a Kerepesi úton.⁵ Igaz, az Athenaeum és a Honművész a tényleges helyzetnek megfelelően a bécsi dicsőséget oda helyezte vissza, ahova tartozott, a múltba: előbbi „a híres Schodelné, ezelőtt a Kärnthner-Thor melletti színház énekesé”, utóbbi „Bécsben a karinthei kapu melletti színháznak volt dalnoknéja” fellépését regisztrálta.⁶ Ám 1837-38 telének mézesheteiben a magyar sajtó párt és véleménykülönbség nélkül egyetértett a Honművésszel abban, hogy Schodelnéval a külföldi „dalszínészeti világ egyik rendkívüli tüneményét” volt szerencséje magához kötni a magyar színháznak.⁷ Annál is teljesebb volt az egyetértés, mivel a múltat igazolni látszott a jelen. Miután az első pesti évadot megszakítva 1838 tavaszán megjárta Frankfurtot, Schodelné hírneve a hívek szemében kiterjedt az egész kontinensre. A Rajzolatok május végén „európai nevű Schodelnénk hervadatlan művészi

¹ *Rajzolatok*, 3 (1837), 708.

² *Déryné naplója*, III, 246.

³ *Honművész*, 1 (1833), 105.

⁴ *Uo.*, 5 (1837), 406.

⁵ *Rajzolatok*, 3 (1837), 708.

⁶ *Athenaeum*, 1 (1837) 2. félév, 607.; *Honművész*, 5 (1837), 709.

⁷ *Honművész*, 6 (1838), 23.

koszorúját”-ról lelkendezett,⁸ a Honművész pedig ugyanekkor a „külföld által is irigylett művésznénket” látta benne.⁹ Három év s egy operaháború múltán Schedel majd józabbul fogalmaz az Athenaeumban:

[...] énekéről [...] meg kell mondanom, hogy az jeles, és még sokáig meglegedhetnénk vele, ha oly gyakorlott énekesnőnk volna: de többet ne csináljatok belőle, s európai celebritásról – mint egykor a Rajzolatok – ne álmadozzatok! A külföld nem lát benne csodát, mint mi.¹⁰

Azt azonban nem tagadta: fellépésekor Schodelné

úgy is tekintették, mint egyetlen a magyar hölgyek közül, ki a dalművészetben a külföld jelesei között megállhatott.¹¹

Észrevéven a külföldi hírnév amulettjének varázserejét a kisebbségi komplexussal küzdő magyar nemzeti gondolkodásban, a primadonna és hívei nem haboztak előhúzni e kártyát mindenkor, mikor szükségesnek látszott. 1838 nyárelő havában a Honművészen megjelent életrajz patetikus modorban foglalta össze a pályát:

Azon babér, melynek lombjaival koszorúzottan, az első művésznék sorába emelkedék, mindig bujábban sarjadozván, s hírkoszorús homlokát több több repkénnyel övedzvé, [...] külföldre utazott. Megjáván német országnak minden nevezetesebb városát, minden udvari s jelesebb színházban művészetét bámulókra, dicsőítőkre talált; minden helyről sajnáltatva távozék s azon kívánatot hagyva maga után: „vajha minél előbb láthatnók, vajha örökre magunkénak mondhatnók!”¹²

Az operaháború élesedésével párhuzamosan egyre rituálisabbakká váltak az olyasféle summás értékelések, mint

S–né asszonyság kiről mind a kül- mind belföldi hírlapok a legillőbb dicsérettel emlékeztek, s iránta közönségünk részrehajlatlan, józan és műértő része nemcsak valódi tisztelettel viseltetik, hanem elragadtatva bámulja remek művészségének ama fokát, melyre saját fáradozása, sok költség, törekvés, s tanulmány után úgyszólván saját erejéből emelkedett.¹³

A buzgón aranyozott külföldi babér alkalmas volt arra, hogy különös erkölcsi érdemnek tűntesse fel Schodelné szerződését a pesti magyar színházzal, áldozatnak, melyet a honleányi érzeménynak engedelmeskedve hozott. A paródia-ügy kapcsán írta a Honművész:

S–né assz. iránt teszem a kérdést, ki színészeti intézetünknek legnagyobb háláját kötelezé le magának; ki a külföldi legjelesebb udvari színpadok nevezetesebbjein

⁸ *Rajzolatok*, 4 (1838), 375.

⁹ *Honművész*, 5 (1838), 341.

¹⁰ „Hírlapi ellenőr. Színházi jeremiádok”, *Athenaeum* 5 (1841), 1. félév, 718.

¹¹ Uo., 43.

¹² *Honművész*, 5 (1838), 355. Hasonlóképpen egy 1838 nyári kolozsvári tudósításban, uo., 544.

¹³ „A parodiázás budapesti magyar színpadunkon”, uo., 7 (1839), 10–16.

örökké virulandó koszorúkat nyervén azon édes reménnyel jött honrokonai közé, hogy itt oly intézet díszesítésén, melyre a nemzet rég időtől fogva sóvárgva vára-kozik, egyesült munkával fáradozzék.¹⁴

Az 1840. december 5-i botrány után a szájába adott nyilatkozatok méltóságteljes szerény tónusukkal igyekeztek enyhíteni a kölcsönösen osztott s elmérgesedett sebek fájdalmát, maga Schodelné nem állította be jelentősebbnek külföldi pályáját, mint sikeres kezdés-nek a *nagyvilág* világot jelentő deszkáin. Ám ő sem hagyott kétséget a felől, hogy pesti szerződésével áldozatot hozott. Akkor szerződtem a magyar színházhoz – nyilatkozta a Honművészen – midőn

a túlhaladt külföld művészvilágában nevem már némi visszhangra talált; midőn az önismertetés nehéz munkáján már-már túl valék, s ipardíjamul szép jövők csil-lagát mutatá a művészet nemtője.¹⁵

Láttuk, itt-tartózkodása alatt Mátray folyamatosan közzölt eulogiumokat korábbi és jelenbeli külföldi szerepléseiről, illusztrálandó, milyen elismerőleg „ítél e művésznéről a külföldi józan bíráló, ki a műértő közönségnek visszhangja”. Az Athenaeum utalt rá, hogy Schodelné külföldön nem csak dicséző kritikát kapott, hanem szidást is; a tekintélyelvű érvelést azonban az idézett kritikák tartalmától függetlenül elutasította.¹⁶ Annál inkább, mivel tudta, a kritika egy része megvásárolható, se dicséretében, se gyalázkodásában nem ítél pártatlanul.¹⁷ Tájékozott szakértője, Szinészi le is írta a megvásárolható „külföldi” sajtó működési módját:

A művésznő meglátogatja a szerkesztőt, egy pár aranykát nyom markába, s azonnal megfúvatik Fama trombitája, s a művésznő világhírűnek kiáltatik. Vagy, ha a szerkesztőben nem bízhatni, valljon nem mutat-e ajtót az ily különös adófizetőnek, kitudakolja, ki szokott referadokat írni a lap számára, hozzá megy, vagy meghíjja vacsorára, s a művésznő azonnal amerikai és európai celebritas. Vagy, ha ez sem sikerül, kerít a művésznő, vagy kerít valamely barátja egy más valakit, ki egy két vacsora után kész valamely felcifrázott dicséző cikkelyt írni vagy aláírni, melyben az útban lévő szerződött tag kegyetlenül megtámadtatik, kívántatik sokak nevében elbocsáttatása, s a kedves művésznő felfogadása, fenyegettetik az igazgatóság, s a másod rendű művésznő is azonnal európai celebritas stb. Ezek azon elkoptatott charlataneriák, melyek *külföldön* rendesen divatoznak s közénk is elharapóznak. A jelen esetből láthatni azt is, mit tartsunk az ily életírásokról, melyeket a nagy művésznők maguk kegyeskednek valaki tollába mondani s melyekben rendesen csak annyi igaz, hogy a művésznő itt vagy ott született, de már a *mikornak* dátuma is hazug; s melyekben pontosan elmondatik, hányszor tapsoltatt meg a kedves művésznő, de a füttyölésről szó sincs, sem a gyanúsabb illatú füzérekéről. Ilyen a

¹⁴ Uo.

¹⁵ Uo., 9 (1841), 106.

¹⁶ *Athenaeum*, 3 (1839), 1. félév, 812.

¹⁷ Akárki: „Hírlapi ellenőr. Színházi jeremiádok”, *uo.*, 5 (1841), 1. félév, 718.

színi világ! A művésznő vagy maga osztja ki a tapsolók és pisszegők számára a belépti jegyeket, vagy egy jó barátja által osztogatattja. Ez mindennapi dolog *külföldön!* s ha végre szerződött tag a művésznő, szemei először is az igazgatón akadnak meg; az igazgató az arany hal, mely után legtöbbet vetik ki a hálót, s ez azon háló, melyben legtöbb igazgató fogatik meg, s az ily igazgató az, ki alatt legtöbb színház jut tönkre. Ebből érthető az is, mért oly kedves az igazgatói tétel hely hivatal! – Ezek mindennapi események *külföldön(!)*.¹⁸

A cikk a Schodelné angliai sikereiről Pestre szállingózó híradásokra reagált; az Athenaeum olvasóinak nem kellett mondani, hogy a „*külföldön (!)* mindennapi események” a Schodelné pesti pályafutásának szatírját írják, s bennük még Nyáry és Schodelné liaisonjára is történik utalás. Aki akart, a külföldi lap ábrázolásában a Honművészre is ráismerhetett. Nem kellett különösen éles ész ahhoz, hogy az olvasó kitalálja, ki fogalmazta valójában az olyan iratokat, mint az 1838 nyarán állítólag Frankfurtból a Honművésznek beküldött, meglehetősen szemérmetlen levél, melyben „több daljáték kedvelő” Schodelné frankfurti szerződését követelte.¹⁹ A Honművész „szerkezője” maga is tisztában volt vele, hogy túlaradó dicséretei kétes fényt vethetnek ítéletének függetlenségére. Szerencséjére a fő ellenfél, az Athenaeum nem is célzott rá, hogy Schodelné kiválóságát laptársra nem érdek nélkül hirdetné. Kedélyes elnézéssel szemlélte Mátray elfogultságát, meglegedett azzal, hogy „a derék énekesnőnek egyik fő lovagja”-ként tekintse a „szelíd szívű s ennél fogva olvadékony Honművész”-t.²⁰ Később, Schodelné távollétében (de nem a Schodelné-polémia megszünte után) Bajza és Vörösmarty továbbra is csak melomániát, operai szenvedélybetegséget diagnosztizált a Honművésznél.²¹ Reméljük, hogy e lovagias magatartást valóban az ügyvéd-zenész szerkesztő feddhetetlenségébe vetett bizalom motiválta, nem pedig a megégett gyermek óvatossága: az operaügy már amúgy is az Athenaeum szerkesztőinek fejére idézte az első magyar sajtópert, nem akartak még rágalmazási perbe is keveredni.²² Magától értődően nem vádolta az Athenaeum „vásárolhatósággal” Kossuth Lajost, mikor szokásával ellentétben 1841 őszén váratlanul helyt adott Miss Pardoe londoni levelének, melynek dicshimnuszában a tájékozottak bizonyára okkal ismertek rá a Schodel-sajtófelelős kemény érdekérvényesítő taktikájára.²³

¹⁸ Szinészi: „Jegyzetek a »Színházi dialóg s némi kérdések« című ál-dialógusra”, *uo.*, 5 (1841), 2. félév, 443. Bécsi éveiben Lortzing is keserű tapasztalatokat gyűjtött a helyi sajtó megvásárolhatóságáról. Vö. levelét Karl Gollmickhoz, 1848. február 11. in Lortzing, 196–200.

¹⁹ *Honművész*, 6 (1838), 488.

²⁰ *Athenaeum*, 3 (1839), 1. félév, 812.

²¹ Akárki: „Hirlapi ellenőr. Színházi jeremiádok”, *uo.*, 5 (1841). 1. félév, 718.

²² Vö. Bajza Kálmán.

²³ Döme: „Szózat a Pesti Hírlap szerkezőjéhez”, *Athenaeum*, 5 (1841), 2. félév, 637. A szerkesztőségnek beküldött, elfogulatlanok látszó lelkes beszámolóik művészek külföldi sikereiről gyakran a művész közvetlen környezetéből származtak. A bécsi Gesellschaft der Musikfreunde 1830-ban kényszerítve érezte magát, hogy nyilvánosan tiltakozzon, amiért a később nagy hírnévre emelkedett hegedűs Heinrich Ernst németországi hangversenyin a Társaság tiszteleti tagjának hirdette magát. A GdMf archívumában elfekvő dokumentumok között található a *Karlsruher Zeitung* 1830. augusztus 24-i számának híradása az ügyről. Ott olvasható: e kétes értékű módszerekkel „Wirklich hat nun der Künstler die Aufmerksamkeiten auf sich

Kossuth azzal érvelt, hogy Schodelné külföldi sikere, ha parányi részben is, a nemzet sikerének számít, s ezért méltó a figyelemre.²⁴ Nem érvelt volna így, ha tudomására jut, hogy a primadonna „minap egy londoni hírlapba s onnan másuva iktatott életírásából kihagyá negyedfél évi működését a nemzeti színpadon”.²⁵ Adatok híján pedig a külföld még parányi mértékben is nehezen láthatta volna Schodelné dicsőségében a magyar nemzet tulajdonát.

A következőkben megkíséreljük tárgyilagosan megvilágítani, mit is látott a külföld Schodelnéban. Vizsgálódásunk az első erre irányuló kísérlet az irodalomban. Az előző bekezdések bizonyára meggyőzték az olvasót: a korabeli magyar színházi sajtót nem használhattuk kiinduló pontként. Ő maga visszavonulása után a nyáregyházi remeteségben sokáig hallgatásba burkolózott. A színházzal lényegében megszakadt a kapcsolata. Némi meglepetésre az önkényuralom legsötétebb hónapjaiban, 1850 márciusában és májusában az igazgatóság előleget fizetett Barabás Miklósnak a fél évvel előbb viharos körülmények között távozott primadonnát ábrázoló kép megfestésére.²⁶ Azonban elmaradt jövedelmek iránt 1850 őszén bejelentett igényét csak részben ismerték el,²⁷ 1851-ben pedig önkényes távozására hivatkozva szerződését megszüntnek nyilvánították.²⁸ Fennmaradt igazgatósági jegyzőkönyvek szerint ezután csak 1854 áprilisában keresett újra kapcsolatot a színházzal: földszinti zárszék kiutalásáért folyamodott azon alkalmazkra, „midőn Pesten mulatand”. Szent István nap táján fel is tűnt a városban, s élni kívánt az ígért kedvezmény-nyel.²⁹ Más jelek arra utalnak, hogy a teljes elzárkózás évei után újra közeledni kívánt a nyilvánossághoz. 1853-ban legalább egy alkalommal énekelt pesti magántársaságban. Feltételezzük, ezzel a visszatérés lehetőségét és sikerét kívánta megszondáztatni. Pályáját nem tekintette lezártnak, ezért az emlékezés idejét még nem látta elérkezettnek.³⁰ Nem tudhatta, hogy 1854 szeptemberében, mindössze negyvenhárom évesen váratlanul el-

gezogen, nachdem bereits früher die Correspondenzen der Carlsruher Zeitung über dessen Concerte in Baden durch ihren plumpen Marktschreier ton ein Vorurteil gegen ihn erweckt hatten. Um das Unglück voll zu machen, hat man jetzt in Erfahrung gebracht, daß jene Correspondenzen von dem Reisebegleiter und Rechnungsführer des Violinisten eingesandt waren.” A Neue Zeitschrift für Musikban aláírás nélkül megjelent magdeburgi zenei levelében Richard Wagner sem riadt vissza attól, hogy dicsérő szavakkal illesse saját operakarnagyai és zeneszerzői munkáját. Megjegyzendő, hogy a cikk beküldésekor Wagner tájékoztatta Schumann alany és tárgy azonosságáról, aki ebben láthatóan semmi kivétnevel nem talált.

²⁴ *Pesti Hírlap*, 1841. október 2.

²⁵ Már János: „Színházi dialóg s némi kérdések”, *Athenaeum*, 5 (1841), 2. félév 429.

²⁶ Barabás Miklós nyugtája 2x100 forintról „Schodelné Asszony olajban festendő arczképére előlegként”, datálva Pesten, 1850. március 20 és május 18. *Fond* 4, 67.

²⁷ 1850. október 26. Schodelné elmaradt havidíjak és ruhapénz fejében 1500 Ft-ot követel. Az igazgató szerint legfeljebb 750 forintra tarthat igényt, mert 1849 január-május hónapokban nem működött, júniusban pedig elhagyta a színházat. Pukánszky, *Iratok*, 425.

²⁸ *Kötetes iratok* 694.

²⁹ „Mindenkori megkeresés következtében gazd. igazg. által utalványozható.” 1854. április 30. *Kötetes iratok* 696. Kérelmét augusztus 19-én regisztrálják.

³⁰ Váratlan halála után – melyet Takáts Sándor az annak nyomán beállott depresszióknak tulajdonítja, hogy Nyáry Pál a várakozással ellentétben nem részesült kegyelemben a császár esküvője alkalmából – nekrológiájában a Budapesti Hírlap fájdalommal említette, küszöbön állott visszatérése a színpadra Füredy jutalomjátékán. Lásd Takáts, 138.

ragadja a halál. Ám ha ő maga idő előtt távozott is, működésének vele egykorú vagy nála fiatalabb tanúi hosszú évtizedeket megértek, s amennyire az a szó eszközével lehetséges, megörökíthették volna alakját. Erre azonban csak ritkán került sor, s néha ilyenkor is, mint Szilágyi Pál esetében, szomorúan nélkülözve a tárgyilagosságot, sőt a kegyeletet. Szigligeti Ede a régi nemzeti színházi társak arcképcsarnokába Schodelnét nem vette fel, Jókai pedig csak szórványosan, elsősorba politikai példaképe és barátja, Nyáry Pál alakját idézve emlékezett meg róla. Külföldi karrierje iránt az emlékezők kicsiny érdeklődést tanúsítottak érdeklődést. Mikor az érdemes Benyovszky Károly a trianoni csapás után Pozsony zenei régmúltjának felidézésében vigaszt keresve megrajzolta az első magyar drámai dalnokné pályáját, már csak az írott betűt hívhatta segítségül, többnyire azt is csak a magyar forrásokból.³¹ A magyar források elfogultságán túl értékelésüket nehezítik az újabb keletű képzetek, melyeket a mai olvasóban egy-egy korabeli adalék felidéz. Egyetlen példa: Schodelné „európai kaliberét” a 20-21. század fordulójának jól értesült olvasója szemében messzemenően igazolni látszik a lexikonadat, mely szerint többek között „a londoni Covent Gardenben” is énekelt.³² A II. világháború utáni korszakban a londoni királyi operát a színpadán rendszeresen működő énekes-elit jelenléte a Metropolitan, a Scala, az Opéra és a bécsi Staatsoper mellett az „öt nagy” egyikévé avatta az operavilágban. A polgáriaszellemű Londonban azonban a 18-19. században a bécsi vagy párizsi operához hasonlítható, az udvar által finanszírozott, és ezért operaművészeti etalonnal tekinthető „királyi opera” nem működött. Her Majesty’s Theatre, vagyis a Covent Garden nem rendelkezett saját együttesel; mai szóval befogadó-színházként használták. Az 1842-es tavaszi-nyári évadra a színházat német vállalkozó-igazgató vett bérbe, ki ott egy Schodelnét is magába foglaló német operatársulatot léptetett föl, mint látni fogjuk, vitatható művészi sikerrel és siralmas finánciális eredménnyel. Londonban az olasz operában kellett fellépni ahhoz, hogy az énekes „európai celebritás”-nak minősüljön – mint Schodelné vele egy időben ott éneklő ifjúkori vetélytársa, Sophie Löwe.

Jól tesszük tehát, ha óvatosan kezeljük a Honművész lelkendezését Schodelné rajongó fogadtatásáról a „külföldi legjelesebb udvari színpadok nevezetesebbjein”. Magyarországon kívül Schodelné tudunkkal soha nem énekelt másutt, mint német operaegyüttesben; tehát „külföldi” udvari színházon az ő pályájának összefüggésében kizárólag német színházat érthetünk. Ez sem kevés. Német területen (Ausztriát beleértve) számos nagy udvari opera működött, s egyre több királyi is akadt köztük, ahogy a nagyobb német államok fejedelmei királlyá promováltak a középkori német-római birodalom lassú felbomlása során. A legnagyobb német udvari színházak (Bécs, Berlin, München, Drezda) mellett a másod- és harmadrangúak (Stuttgart, Hannover, Kassel, Braunschweig, Coburg-Gotha, Weimar és mások) épp az udvar viszonylagos politikai jelentéktelenségét igyekeztek ellensúlyozni a színház időnként igen magas szintű, vagy művészileg kiemelkedő vállalkozó kedvről tanúskodó előadásai segítségével. Ute Daniel szerint a német udvari színházak 1770 és 1850 között éltek fénykorukat. Ekkor a megelőző évszázad önmagába zárkózó és alkalmoszerű színházi kultúráját a „szolgáltató udvari színház” koncepciója

³¹ Benyovszky, *Schodel*.

³² *Magyar Színházművészeti Lexikon*, 673–74.

váltotta fel: az uralkodói reprezentációs szándék a polgárosodási folyamat során a városi lakosság egyre nagyobb csoportjait vonta be a kultúra élvezetébe, az udvari színházak transzfer-állomássá váltak az régi gyökerű udvari és a kialakuló polgári művelődés között – talán nem véletlenül a hagyományosan reprezentatív és épp ebben a korszakban mindent elsöprően divatos opera jegyében.³³ Ha a többi udvar nem is versenghetett Berlinnel, ahol előbb Spontinit, majd Meyerbeert állították az udvari zenei establishment élére, hogy elhódítsák Európa operai fővárosának rangját Párizstól, Bécs Weigl, Kreutzer, Nicolai, Kassel Spohr, Stuttgart Lindpaintner, Hannover Marschner, Drezda Weber majd Wagner személyében a német opera széles körben ismert mestereinek sokéves vagy sok évtizedes helyi karnagyai munkásságára hivatkozhatott. (Típusában ehhez a modellhez állt legközelebb a pesti Nemzeti Színház negyedfél évtizeden át Erkel Ferenc mint stabil középpont köré szerveződő operaegyüttese.) Szóltunk már Bécs olasz fényűzéséről, Rossini és Donizetti ottani működéséről. A német operaházak másik típusát a városi színházak képviselték. Közöttük Hamburg, Frankfurt, Lipcse és Prága piros betűs állomásként szerepelt minden német énekes menetrendjében; a polgári közönség és zeneélet fejlettsége itt megfelelőképp ellensúlyozta, hogy udvari támogatás híján a színházak financiálisan mindig bizonytalan lábon álltak. Más német színházakon sem volt szégyen tartósan működni vagy alkalmilag fellépni; ezek közé tartozott Prága, Köln, Breslau, Pest, Brünn, továbbá Amsterdam és Szentpétervár német operája. Ausztriában a tartományi fővárosok, magában Bécsben időnként a külvárosi színházak szerződéseit sem kellett az énekesnek szégyenkezve titkolnia.

Schodelné pályája nem valamely városi színházban, nem is a kisebb német udvari operák egyikében vagy másikában indult, hanem Bécsben, a birodalmi fővárosban és kontinentális jelentőségű operai centrumban. Ott szerzett színházi gyakorlatot, ott élte át és figyelhette meg egy nagy, gazdagon támogatott, de mint láttuk, ökonomikusan vezetett intézmény szerkezetét és működését. Alig képzelhető másként, mint hogy a bécsi minta nyomán harcolta ki Pesten az általa és támogatói által varázslatos gyorsasággal elővarázsolt operarészlegnek a lehető legnagyobb önállóságot – ahogy ellenfelei látták: törvények feletti státust. A célok, melyeket a hagyományok nélküli, kezdőkből és dilettánsokból egyik napról a másikra összeverbuvált magyar társulat elé kitűzött, valamint a módszerek, melyeket bevezetett, hogy a célokat elérje, túlnyomó részben ugyancsak a saját bécsi színházi neveltetése során átéltekből és megfigyeltekből származhattak. Ehhez mérhetően gazdag, ilyen magas helyen szerzett tapasztalatokkal a Lajtán innen senki nem rendelkezett – nemcsak magyar énekesek, de színházvezetők és karnagyok vagy a német színház énekesei sem, akiknek többsége Pestről ment Bécsbe és nem fordítva (vagy ha igen, rövid ideig maradt, mint Madame Ernst). Schodelné – vagy ahogy a bécsi színház nevezte: Mad. Schodel – első szerződésének megkötése (1831) és utolsó szerződésének lejártja (1836) között öt év telt el; kapcsolata a Dupont-adminisztrációval ezen időszak alatt nem szakadt meg. A Hofoper énekeseinek mozgását rutinszerűen követő bécsi színházi lap 1833-34-es tartós távollétét a „Kunstreise” kategóriájába sorolta, nem

³³ Daniel, 39. és 41. Vö. a „Die große Zeit der Hoftheater 1770–1850.” fejezetet is, uo., 113 sköv., valamint a „Deutschland: Hofoper und Stadttheater” fejezetet in Walter, 71–109.

nevezte szerződésbontásnak; 1834 őszén pedig, mikortól ismét Bécsben működött, csak visszatérésről írt, nem visszaszerződésről. Rozália 1835 májusában 383 forint előleget vett fel Duport-tól, amit júliustól kezdve havi 25 forintonként kellett visszafizetnie. A részlet nagyságából következőleg a francia bérlőnek nem állott szándékában a közeljövőben felbontani szerződését. Duport személyzetpolitikájának elvei mellett éppoly makacsul kitartott, mint műsorszerkesztési gyakorlata mellett. Mindig készen állott rá, hogy az operai személyzetet friss erőkkel egészítse ki, de az új felfedezettek kedvéért nem adott túl azonnal az előző évad vagy évadok debütánsain. Ha nem is látta Schodelnéban azt, amit a maga az énekesnő látott vagy remélt, az udvari opera jövőbeni kimagasló drámai primadonnáját, jelek szerint jól használható énekesnőnek tekintette, és nem látott rá okot, hogy foglalkoztatását tíz évre megkötött bérletének vége előtt megszakítsa. Ambícióját valószínűleg nagyobbak ítélte képességeinél és készségeinél, de azt is látnia kellett, hogy az ambíció Schodelné eszközeinek állandó gyarapítására, előadásmódjának elmélyítésére és szerepkörének bővítésére sarkallja – ha változó sikerrel és nem egyértelmű elismeréssel fogadott eredményekkel is. Szereplistáját és foglalkoztatottságát vizsgálva az a benyomásunk alakul ki, hogy Duport és az operai rendezőség jól érzékelte, milyen irányban kell ösztönözniük az énekesnő becsvágyát, és milyen mértékben kell engedniük követeléseinek úgy, hogy külső és belső előmenetelét támogassák, művészi kedvét táplálják, ugyanakkor ne terheljék meg olyan feladatokkal, melyeket saját érdekében nem volt célszerű vállalnia, és amelyeket a közönség elégedettségének veszélyeztetése nélkül nem lehetett rábízni. Az Athenaeum maliciózus megjegyzésével szemben leszögezhetjük: Schodelné 1836-ban nem azért csúszott le a Hofbühnéről a józsefvárosi színház kétségkívül kisebb méltósággal kecsegtető színpadára, mert méltatlannak bizonyult a vele szemben támasztott elvárásokhoz, hanem mert az illetékesek és hangadók magát az elvárások rendszerét, vagyis a Duport-féle opera-konceptiót találták a Hofoper státusához méltatlannak. Okkal, ok nélkül-e, nem feladatunk eldönteni. Megengedve, hogy a Theater nächst dem Kärnthnerthore operaegyüttese Duport idején semmi esetre sem állt csupa „európai celebritásból”, és hogy e színpadon az 1830-as évtized első felében nem ragyogtak az olasz énekiskola csillagai, továbbá tekintetbe véve azt is, hogy Schodelné ebben a viszonylag szerényebb erőkből álló együttesben sem töltötte be a primadonna assoluta szerepét, ki kell mondani: ahhoz a mégiscsak elsővonalbeli szerephez, amit Bécsben rábíztak, nem bizonyult méltatlannak.

A Honművész-beli „vita” adatszerűség szempontjából pontosan, habár a főhősnő elkerülhetetlen túlértékelésével számol be az első fellépésről a Hofoper színpadán, Boieldieu Felfordult úti kocsi című daljátékának Elisa szerepében. Társa volt (a színpadon mindenesetre) a már emlegetett Anton Forti: Elisa (és még két lány) nagybátyját, Dormeuil alakította. Forti kedvelte Dormeuil figuráját, ennek köszönhette a különben nem túl sikeres vígopera, hogy 1826-os bemutatója után négy felújítást is megért, az utolsót épp Schodelné bemutatkozása alkalmával.³⁴ A jó kedélyű, társaságkedvelő vidéki háziúr

³⁴ Bemutató: 1826. IX. 6., felújítások: 1829. VIII. 14., 1830. II. 16., 1831. VI. 9. (Vö. Hadamowsky, *Hofoper*) Utolsó felújítása öt előadást ért meg, két szériában (1831. június és október), mindannyiszor Schodelné közreműködésével.

komikusan drasztikus módon éli ki szenvedélyét, a vendégfogadást: csapdát állít a háza mellett elvezető úton, hogy befogadhassa a felborult kocsik utasait. Jelen esetben Mme Melval, híres operaénekesnő tér be kényszerű vendégként Dormeuilhez. Alakítója, a „közkedvességű” Sabine Heinefetter ezen az estén abszolválta hatvanhárom alkalomra tervezett bécsi vendégjáték-ciklusának 48. fellépését. A vendég-szerződés az éves szerződéstől abban különbözött, hogy a színház és az énekes nem havi részletekben fizetendő évi gázsiban, hanem fellépésenkénti díjazásban állapodott meg. A művész így nagyobb jövedelmet húzott, s a színháznak is megérte, mert így biztosítva volt a gyengélkedés és rekedtség miatti kiesések kapcsán felmerülő kényelmetlenség és felesleges pénzkidadás ellen. (Hasonló hosszú vendég-szerződéseket kötött Schodelné Pesten 1838-ban és 1843-ban, valamint 1841-ben Hannoverben.) Sabine kedvére csillogtathatta képességeit a *Voitures versées* szerelmi cselszövések fölött álló bravúr-primadonna szerepében. Magától értődően túlragyogta a debütánst – illetve debütánsokat: a három lány egyikét a tizenöt éves Clara Heinefetter alakította. Ám Schodelnének nem volt oka panaszra: az általa alakított Elise játssza az opera szerelmes naiva-szerepét. A dilettáns-debut rendezőéhez elemi módon hozzátartozott, hogy a vállalkozó feltűnést keltő módon, vagyis jelentős szerepben lépjen a közönség elé; ezzel az „első énekesnő” szerepkörét valójában olyan életszerepnek tüntették fel, amire születni kell, a második vonalban nem lehet rá felkészülni. Hogy hogyan fest az ifjú primadonna-jelölt első fellépése, ha a színház valódi szenzációnak akarja beállítani, azt egy évvel Schodelné után Sophie Löwe bemutatkozása hirdette országnak-világnak: a tizenhét éves novícia 1832 augusztusában a Hofoper első német nyelvű Donizetti-premierjének főszerepét játszhatta. Az Otto mesi in due ore csak közepes sikert aratott, Löwe karrierje azonban üstökösként tört a magasba. Schodelné bemutatkozását ilyen szempontból jó, ha nem is szenzációs kezdésként értékelhetjük. Igaz, hogy nem abszolút primadonnaként lépett fel, de Sabine Heinefetter jelenléte inkább föl-, mint leértékelte az ő sikerét. Ezt a Honművész sem mulasztja el érzékeltetni.

Schodelné feladatait a Hofoperben a Függelékben közölt három táblázat segítségével mutatjuk be: operabemutatók 1831-1833 (a hősnőnk részvételével zajlott premiereket kurziváltuk); repertoár-operák és daljátékok 1831-ben (nem tüntettük fel a bohózatokat és a tőlük alig megkülönböztethető kisoperákat); Schodelné szerepei az 1831-1833-as évkörben.³⁵ Látnivaló a listából, hogy Duport kereste, bemutatta, és ha lehetett „kíméletlenül leverkлизte” a nemzetközi operai újdonságokat. Folyamatosan, noha változó sikerrel kísérletezett a kortárs francia vígoperával: Auber operái, valamint Hérold Zampája a legújabb francia repertoár kiépítésének első fázisát jelezte. Közülük a Fiancée Henriette-je és a Zampa Camillája végigkísérte Rozáliát egész szerződési ideje alatt. Nagy ütemben zajlott a tragikus műfaj importja Párizsból: Duport direktiójának ideje alatt színre került Rossini két francia nagyoperája, Auber: Báléj, Meyerbeer: Ördög Róbert, Spontini: Ferdinand Cortez, Halévy: Zsidónő. A legújabb hullám, az olasz romantikus opera Bellini és Donizetti három művével indult. Ugyanakkor feltűnően magas a korábbi évtizedek vígopera-termésének reprezentációja. Ez részben a gazdag balett programmal függ össze:

³⁵ Schodelné szerepléseit a Hofoper színlapjai nyomán ismertetjük. A repertoárhoz vö. Jahn, *Hofoper 1810-1836*.

az évad 109 táncmúsorához szinte mindig csatoltak énekes játékokat. A vezető énekesek szerepvágyai, és talán saját konzervatív-francia ízlése is közrejátszhattak abban, hogy Dupont újra meg újra visszaerőltetett a repertoárra évekkal-évtizedekkel korábban sikert aratott, de ekkor már elavultnak számító darabokat, illetve elszántan proponált még nem játszott régebbi francia vígoperákat, melyeknek irányától, műfajától vagy szerzőjétől a közönség ideiglenesen vagy véglegesen elfordult. A francia daljáték iránti előszeretete vitette vele színre a Felfordult úti kocsikat, Boieldieu eredetileg 1808-ban bemutatott komédiáját 1826-ban (ekkor mint Barbaja megbízottja irányította a német operatársulatot); az 1831-es felújítást Forti kedvéért forszírozta. Fortinál is nyomatékosabban meghatározta a repertoárt a nagy tenor-bariton Franz Wild személye. Ha távol volt, ideiglenesen levettek a műsorról olyan nagysikerű újdonságokat is, mint Zampa vagy az Ismeretlen nő; mikor újra rendelkezésre állt, nemcsak újdonságokat, hanem évek vagy hónapok óta pihentetett régebbi darabokat is elővettek főszereplésével.³⁶ Wild kedvéért újították föl a Zampa egyik előképét, Isouard Párizsban 1814-ben bemutatott, Bécsben 1815 óta sporadikusan játszott kalandor-operáját, a Joconde-ot. Ugyancsak Wild hősi figurájához és a drámai primadonna Marianne Ernst karakteréhez kötődött az első nyáron a tauriszi Iphigenia felújítása. Catél 1807-es vígoperáját Ludwig Cramolini, a Seyfried által oly nagyra becsült Spieltenor kedvéért újították fel, de három előadás után félretették.³⁷

Az életrajz szerint Bécsben „második szerepe a [Felborult szekerek Elizájához] hasonló, sőt még fényesebb sikerrel adatott Anna volt, Mozart Don Juanjában”. A Hofoper műsorlapjainak tanulmányozása ehhez képest néhány meglepetéssel szolgál. A Felborult szekerek után három héttel Wild partnereként a Joconde-ban kapta második szerepét (Mathilde); ezt még 1834 decemberében is énekelte. A tauriszi Iphigenia nyári felújításában Diana rövid szólama jutott neki, Donna Anna jelmezét pedig csak az év szeptemberében ölthette magára. Működését az első periódusban (1831-1833) a Függelékben közölt táblázat ismerteti (a bemutatókat kurziváltuk). Látható, hogy az 1831 nyarán, illetve a Donna Anna után énekelt szerepek említetlenül maradnak a bécsi évek 1838-as pesti beszámolójában. Az okot a szerepek viszonylagos jelentéktelenségében gyaníthatjuk. Ugyan Rittát kivéve a francia operák mindegyikében főszerepet kapott, de valamilyen hölgy közös vonása, hogy viszonylagos jelentéktelenségre kárhoztatja őket az opera tenor-főszerepe. Amennyire növelte Schodelné ázsióját, hogy sorozatosan együtt énekelt Franz Wilddel, annyira meg is nehezítette, hogy magára irányítsa a közönség és a sajtó figyelmét. Különösen úgy, hogy nem a premiereken jutott szóhoz: a bemutatók oroszlánjai után a szériában játszott operákban neki bizony a Seyfried emlegette kiséger, a pótlék, az elődjénél kevésbé rangos beálló hálátlan feladatát kellett vállalnia. Egyedül a Philtre premierje fűződött az ő nevéhez, de ez az Auber-újdonság sajnos megbukott. Bécsi primadonna-szerepei közül tehát valóban csak Donna Annára emlékezhetett jó szívvel. A Don Juanba nem volt szégyen sokadik Annaként beállni; nem divat-újdonság volt ez, melynek érdeke az első szereposztáshoz fűződött; a klasszikus művet állandóan műso-

³⁶ *Allgemeine Theaterzeitung*, 25 (1832), 566.

³⁷ Seyfried, 185. Az 1831. december 21-i színlap szerint: „Zum Vortheile des Herrn Ludwig Cramolini [...] Neu in die Scene gesetzt.”

ron tartották, generációról generációra változó szereposztással. Donna Anna szerepét valódi primadonnaszerepnek, a német ifjú-drámai fach egyik stabil vonatkozási pontjának tekintették. A visszhang ismertetésekor látni fogjuk, Schodelné egyéb beállásaival ellentétben első Donna Annája a szerep különleges jelentőségének kijáró figyelemben részesült. Ezt követően beállt A varázsfuvolába is, amit a Hofoper ugyancsak rendszere- sen, ha nem is sűrűn játszott, 1831-től 1833-ig hét ízben Schodelnéval Pamina szerepében. Novemberben került sor első valódi bemutatójára: a seconda donna szerepét osztották rá az első német nyelvű Bellini-premierén. A többhónapos intenzív próbafolyamat módot adhatott az addig kizárólag a francia-német repertoárban foglalkoztatott énekesnőnek, hogy Ciccimarrától beavatást nyerjen az olasz énekiskola metódusába.³⁸ La straniera megismertette az új olasz dramaturgiával, amely az abszolút primadonna vokális és játékbeli virtuozitását állítja színpad és zene gyújtópontjába. Ekkor ébredhetett benne az elhatározás, hogy a szerepkört előbb-utóbb meghódítja magának. Az új stílus varázsa és az új szerepkör reménye valószínűsíti, hogy a reá kiosztott viszonylag jelentéktelen második hölgy-szerepben valóban őszinte örömet lelte, ahogy az Allgemeine Theaterzeitung szeptember 20-i előzetes híradásában valamennyi szereplőről állította.³⁹ Annál kevésbé lehetett elégedett a folytatással.

Rozália színházi működését soha, sehol nem kísérte tartós harmónia. A bécsi éveket a pestiektől ebben a tekintetben megkülönböztette, hogy ha a Hofoper operája körül az 1830-as évek első felében sokféle viszály is támadhatott, olyan nemzeti művelődéspolitikai érdekű háborúság nem dúlt, mint a magyar színházban 1838-1840 között. Másrészt Schodelné Bécsben távol állott attól, hogy a pestihez hasonló hegemon helyzetet foglaljon el, úgyhogy a személye körül támadt feszültségek, esetleges összeütközések vagy egyáltalán nem vagy csak a legritkábban kerültek a nyilvánosság elé. Ám az események menete kétségtelenné teszi, hogy feszültségek kialakultak, s ha nem is fajultak össze-ütközéssé vagy nyílt szakításig, hősnőnk bizonyos lépések megtételére ösztönözték, melyekre az igazgatóság a maga eszközeivel válaszolt. Ilyen disszonanciára utaló jelként értékelhetjük egy berlini vendégszereplés először 1832. március 17-én az Allgemeine Theaterzeitungban megszellőztetett, meglehetősen véglegesnek tűnő tervét.⁴⁰ A hír azt is jelezhetné, hogy Schodelné helyzete ingataggá vált a Hofoperben, s menekülő utat keresett. Ez azonban ekkor még kevésbé látszik valószínűnek. Működése első nyolc hónapjában kilenc, számára új, önmagukban véve nem jelentéktelen szerepet tanult be és énekelt el ötvenkét estén – mennyiségileg és minőségileg korántsem lebecsülendő teljesítmény, mely alkalmasságra vall a tag részéről, és méltóvá teszi az igazgatóság elismerésére. Ilyen körülmények között kézenfekvő a gondolat: nem az igazgatóság elégedetlenkedett az énekesnővel, hanem ő az igazgatósággal. Lehet, a takarékos Duport kínálta fizetést kevesellte – ha nem ismernénk a szerződési tárgyalásokon tanúsított hajthatatlanul ke-

³⁸ *Il pirata* már 1828-ban színre került a bécsi olasz évadban, Rubinival a címszerepben.

³⁹ *Allgemeine Theaterzeitung*, 24 (1831), 460. Binder nevét a bemutató színlapja nem tünteti fel; a tenorista talán Wilddel párhuzamosan készült Arturo szerepére, vagy Osburgo mellékszerepét szánták neki, amit végül Hölzel énekelt.

⁴⁰ *Uo.*, 25 (1832), 220.

mény magatartását, akkor is elárulná a németországi gázsira helyezett ízléstelenül nagy hangsúly a Honművész-életrajzban, hogy az anyagiak a Schodel-pár szemében mindennél többet nyomtak a latban. De elégedetlenséget válthatott ki a művészi előmenetel lassúsága, és csalódást kelthetett iránya is. Schodelné már ekkor tarthatott attól, hogy – Donna Anna ide vagy oda – Duport nem neki szánja az ifjú-drámai primadonna szerepkörét. Talán már értesült Sophie Löwe tervezett szerződteséről.

Más jel is utal rá, hogy bécsi státusa körül zavar támadt. 1832. március elején beteget jelentett, s habár az előző hetek emberfeletti igénybevétele után panaszainak valóságát aligha lehet kétségbe vonni, más énekeshez hasonlóan a betegeskedés az ő kezében is sokszor szolgált a zsarolás eszközeként a színházzal szemben. Sikerült is mind a bemutató-tervet, mind a napi játékrendet felborítania.⁴¹ Madame Ernst, a drámai primadonna március 8-i jutalomjátékán a *seconda donna* gyengélkedése miatt a meghirdetett *Straniera* helyett a Korinthosz ostromában kényszerült fellépni. Február 21-én ugyan kiadták a kommunikét a Liebestrank márciusra tervezett bemutatójáról Schodelné főszerplésével;⁴² ám még március 26-án is csak a Scribe-libretto Auber-féle feldolgozásának „különböző gyengélkedések miatti” további halasztásáról értesült a színházi lap. Persze Duport sem télenkedett; bevetette a többszörös szereposztás Seyfried által leírt fegyverét. A *Stranierát* már március 18-án újra adhatták Madame Fischerrel Isoletta „bizony igen nehéz szerepében”;⁴³ a premierre kitűzött Philtre női főszerepét pedig március 26-i híradás szerint Madame Ernst kezdte tanulni.⁴⁴ Schodelné megértette, a „gyengélkedéssel” veszélyezteti az első bemutatót, melyben primadonnaszerepét alakíthat a Hofoperben. Március 24-én már színpadon volt, és április 3-án az ő részvételével zajlott le a premier. Sajnos, személyes vonzereje nem volt elégséges ahhoz, hogy ellensúlyozza a Philtre második felvonásának dramaturgiai halványosságát. Az *Allgemeine Musikalische Zeitung* bécsi levele megerősíti, amit a színlapok is sejtetnek: mindössze négy teljes előadás után megfelezték a darabot, s balett-előteként próbálták hasznosítani – sikertelenül.⁴⁵ A gátlástalanul termékeny Auber nem egy darabjához hasonlóan, a francia Bájital is hamar lekerült a műsorrendről. Visszavonhatatlan, tagadhatatlan bukás, mely érzékenyen érintette a repertoárt. Duport villámgyorsan döntött: erőtletet menetben betaníttatta, és 1832. május 3-án kihozta a *Zampát*. Schodelné ebben eredetileg nem játszott volna, de mivel a Philtre rossz fogadtatása miatt szerep nélkül maradt, rá osztották a *Hérolde*-opera második nőszerepét, a kulcsárnő Rittát, sőt Duport állítólag jutalomjátékul neki ígérte a premiert.⁴⁶ A *Zampában* a színház valódi „leverkliznivalót” talált, s nem is habozott mindjárt az első hónapban tizenháromszor kitűzni. Nem csodálhatjuk, hogy Schodelné ismét a gyöngélkedés eszközához nyúlt; az 1832. június-júliusi második *convalescen-*

⁴¹ Uo., 206, 230.

⁴² Uo., 147.

⁴³ Uo., 230.

⁴⁴ Uo., 241.

⁴⁵ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 34 (1832), 550.

⁴⁶ *Allgemeine Theaterzeitung*, 25 (1832), 316. A szerepet Schodelné megtartotta, de a jutalomjátékot végül nem kapta meg. A direkciónak május 29-i *Straniera*-előadást juttatta neki, mely Wild főszerplésével szintén tisztas jövedelmet hozhatott.

tia-időszakot csendes tiltakozásnak látjuk a Zampa kimerítő szériája ellen, melyben viszonylag jelentéktelen szerepet kellett vállalnia. Mikor Franz Wild pár heti távollét után visszatért Bécsbe, s folytatódhatott a Zampa „leverklizése”, Schodelné „hirtelen rosszullétre” hivatkozva lemondta a július 5-i előadást. Duport ismét gondoskodott helyettesről.⁴⁷ A retorzió nem maradt el: nyár végén a jelentéktelen második nőszerepet – ráadásul anyaszerepet – kellett alakítania a szenzációt keltő debütáns, Sophie Löwe mellett Donizetti kaland-operájában: *Otto mesi in due ore*. Helyzete csak ősszel rendeződött valamelyest. Fischer-Achten, a kedvelt lírai primadonna végleg távozott Bécsből, Schodelné pedig átvehette Camillát, a Zampa női főszerepét. Ez lett legtöbbször játszott bécsi szerepe; működése alatt összesen 31 ízben alakította.

1832 szeptemberében tizenegy alkalommal lépett fel, ebből nyolcszor francia operai főszerepben (kétszer A portici néma Elvirája, hat Camilla); mennyiségi tekintetben ekkor érte el működésének csúcspontját. Hét-hét szerepléssel a következő hónapok is a várható mértékben foglalkoztatták, ha nem is ilyen kimerítően. Azonban helyzete minden volt, csak nem megnyugtató, kivált nem biztató. A duport-i operaverkli napszámosságainak egyikeként négy szerepet ismételt meg estéről estére (Camilla, Mathilde, Donna Anna, Isoletta); primadonna-szerepei közül elvették tőle Elvirát. Nem remélhette, hogy fellépéseivel magára irányíthatja a figyelmet, amely múlt év augusztusa óta katasztrofális mértékben tőle el-, és a 17 éves Sophie Löwe felé fordult: „Ciccimarra derék tanítványa” diadalmas léptekkel haladt előre a művészet ösvényén”; a közönség szeretetét napról napra jobban kiérdemelve.⁴⁸ Ha a dolgok úgy alakultak volna, mint 1831 őszén Schodelné és támogatói várták, a következő olasz újdonságban, Bellini Capuleti e Montecchijében a Romeót alakító Sabine Heinefetter oldalán elénekelhette volna első olasz főszerepét, Giuliettát. 1832 őszén azonban már szó sem lehetett róla, hogy e német színpadokon páratlan népszerűsége predesztinált darabban a magasabb primadonna-szólámat ne Sophie Löwe énekelje. Schodelné bécsi kibontakozásának távlatait ily körülmények között nem csak ő maga látta aggasztóan homályosnak. Egy kevésbé sikerült Pamina után a színházi lap 1833. január 29-i számának névtelen kritikusa megfogalmazta, hogyan vélekedtek helyzetéről a bennfentesek:

Schodelné asszony nem nyújtott tökéleteset Pamina szerepében; lankadatlan szorgalomra intjük e sok jó tulajdonsággal megáldott énekesnőt, mert Löwe k. a. személyében veszedelmes riválisa támadt, ki mellett régóta kedvelt énekesnőknek sincs könnyű dolguk.⁴⁹

Későn jött intés: az olasz repertoárban Schodelnének meg kellett elégednie a második szereppel. Igaz, Donizetti Boleyn Annájának Seymourja a Straniera Isolettájával ellentétben jelentékeny és aktív nőalak; módot kínált neki, hogy bontakozó drámai tehetségéből ízelítőt adjon. Ám a Boleyn Anna borongós hangulata nem vonzotta a közönséget; mindössze ötször adhatták, a Liebestrankhoz hasonlóan az ötből kétszer ennek is csak

⁴⁷ Uo., 566.

⁴⁸ Uo., 923.

⁴⁹ Uo., 26, (1833), 83.

első felvonása ment. A sikertelenség láttán Duport és Madame Ernst hamar megkezdték a Norma előkészítését; kérdéses, hogy Adalgisa szólamát Schodelnének szánták-e. Mindenesetre ő nem várt tovább. Helyzetét Bécsben annyira nem érezte megnyugtatónak, hogy a háttérben folyamatosan vendégjátékról tárgyalt más színházakkal. A célba vett színpadok között a jelentések szerint ott volt a pesti német színház is.⁵⁰ Szerencsés körülménynek tekinthetjük, hogy elmaradt a látogatás, melyről nem tudjuk, vajon csupán néhány alkalmi fellépést, vagy tartós vendégszereplést foglalt volna magába: Schodelné ekkor még nem érett meg a nagy drámai primadonna-figurákra, és ezt az érettséget Pesten nehezen szerezhette volna meg. Ha pedig már a német színpadon elburjánzanak körülötte az elkerülhetetlen intrikák, s már ekkor megszerzi a „megférhetetlenség” rosszhírét, a magyar színházi vállalkozás óvakodott volna szerződtetésétől. Akkor öt évvel később nem állott volna módjában megszöni azon cselszövényeket, melyekből a magyar opera többé meg nem szakadó szál összefonódott. Ám a pesti terv, mint oly sok más a németországi pályán, füstbe ment. Még hátra voltak a Boleyn Anna utolsó előadásai, midőn egy évvel az után, hogy a berlini utazás opcióját először meglebegettette, a Theaterzeitung immár definitív formában közölte a hírt: Mad. Schodel pár hónapra Berlinbe megy, hogy a Königstädtisches Theaterben vendégszerepek sorozatát énekelje.⁵¹ 1833 tavaszán előbb csak néhány hetes vendégjátékot teljesített a Spree partján, bizonyára próbaéneklés céljával. Bemutatkozása sikerrel járt. Rövid időre visszatért Bécsbe – neve júniusban két fellépés erejéig ismét feltűnt a színlapokon – majd elfoglalta új állomáshelyét a berlini Királyvárosi Színházban.⁵² Anyaszínházában legközelebb egy év múltán, 1834. október 10-én lépett fel újra, Donna Anna jelmezében.

Mielőtt követnénk Schodel Rozáliát a Bécstől Berlinig vezető 350 mérföldes utazáson, gazdagítsuk az eddig ismertetett adatok mozaikjából összeálló, önmagában is sokatmondó képet a bécsi fellépéseit kísérő bírálatok árnyalataival. Ezenközben nem szabad szem elől tévesztenünk, hogy a kritika relevanciája tárgyát illetően többszörösen feltételes és viszonylagos. Említettük már, hogy a 19. századi színi bírálatban összemosódott az értékítélet a piac befolyásolását célzó reklámmal. A rossz énekes megvásárolt bírálója – ismert figura a kor színházi publicisztikájában – nehéz helyzetben volt, hiszen nem egyedül ült a nézőtéren. Carl Golmick satirikusan ábrázolja, hogyan próbált kiutat

⁵⁰ Uo., 25 (1832. december 19.), 1011.

⁵¹ Uo., 26 (1833. március 14.), 216.

⁵² Németországba magával vitte bécsi Hofopernsängerin címét; amikor és ameddig csak lehetett, igyekezett megőrizni e hasonlíthatatlan kapcsolat dicsőfényét személye körül. 1834-es hamburgi szereplésekor csipősen meg is jegyezte a berlini Figaro: „Mad. Schodel, die bisher beim Königstädtisches Theater engagiert war und jetzt in Hamburg gastirt, nennt sich auf der Affiche: Mitglied des k. k. Hofopertheaters zu Wien. Warum nennt sie sich nicht: Mitglied des Königstädter Theaters? Schämt sie sich dieser Anstalt?” Idézi *Allgemeine Theaterzeitung*, 27 (1834), 658., „Der Figaro enthält Folgendes” bevezetéssel. A hamburgi színlap azonban nem állított valótlanságot: a berlini foglalkoztatás idejére bécsi szerződése nem szűnt meg, csak szünetelt. Az 1836. július 23-án a színházi lapban megjelent frankfurti híradás viszont már valóban jogosulatlanul írta: „Mad. Schodel, vom k. k. Hofopertheater in Wien, ist in Frankfurt a. M. als Fidelio, Donna Anna, Unbekannte, Rose, Vestalin etc. mit großem und allgemeinem Beifalle aufgetreten, und hat auch in Braunschweig, Mainz und Wiesbaden mit dem günstigsten Erfolg Gastrollen gegeben.” Uo., 29 (1836), 588.

találni dilemmájából a „pártatlan kritikus” a közvéleménnyel egyező lesújtó ítéletét a felismerhetetlenségig elhomályosítva, dicséretnek hangzó stílusfordulatokba burkolta.⁵³ Ám bírálatokat és referádákat még akkor sem fogadhatunk el feltétlenül hiteles tanúságtételnek, ha nem merül fel a korrupció gyanúja. Hatással van az értékelésre és fogalmazásmódra a kritikus érdek- és értékrendje, pedagógiai vagy művelődéspolitikai célkitűzése; befolyásolja vérmérséklete, tapintata, türelme, óvatossága vagy ellenkezőleg, agresszivitása, személyiségének rigiditása; meghatározza az ítélet artikulációját a megjelenés fórumának jellege, rangja. Más és más ítéletet sugall a kritikusnak a hely, melyet ő maga elfoglal, és a mezőny, melyen a bírált művészt látja és elhelyezi. Sophie Löwe nemcsak Bécsben, hanem Londonban is kétségtelenül jobb kritikákat kapott, mint Schodelné, de láttuk: midőn ott a legnagyobb olasz énekesek között lépett fel, volt mértékadó londoni kritikus, aki éppen nem egyenrangúságát ünnepelte amazokkal, hanem éneklésének technikai hiányosságaira mutatott rá, mint a maguk nagyságrendjében Schodelné és Clara Heinefetter képzettségének korlátaira. Rámutatott, méghozzá oly nyilvánvaló malíciával, amit aligha válthatott ki más, mint nemzeti féltékenység. Másfelől ha Bécs vásárlóereje nem is vetekedhetett Londonéval, az olasz énekművészetnek ezen első külföldi őrhelyén a bel canto nagyjait éppen elég jól ismerték ahhoz, hogy Löwe és a többi német származású „európai celebritás” énektechnikáját a maga valóságában értékeljék. Ha túlértékelték, azt nem kellő összehasonlítási alap hiányában, hanem helyi, nemzeti-kulturális elfogultságból tették. A nemzeti kulturális elfogultság talajából fakadtak a magyar kritika rajongó túlzásait Schodelné első pesti éveiben. Végezetül hangsúlyoznunk kell a hangszóbeli jellemzésének történetéből levonható általános tanulságot. A jó vagy rossz hangot nem csupán a bel canto korszakban írták le évtizedről évtizedre ugyanazokkal a jelzőkkel; a szókészlet évszázados távlatban is mereven állandó maradt, egészen napjainkig. Birgit H. Beile 20. századi német bírálatokból kinyert kategóriái lényegileg egyeznek a Mancini nyomán a német énekelméletben a 18. század végétől uralkodóvá vált formulákkal, melyek standard moduljait képezték a 19. századi operabírálatok szókincsének is.⁵⁴ Az évtizedeken át alig változó terminológia elkerülhetetlenül azt sugallja, hogy a régi hangok ugyanúgy szóltak, mint azok, melyeket ma azonos szavakkal jellemzünk. Ez biztosan nincs így: a gyakorlatban két-három évtizedenként lényegbevágóan átalakulnak a vokális eszmények és technikák – a 19. század vonatkozásában kiolvasható ez az előző fejezetben közölt historikus visszatekintésekből, az utóbbi százegynéhány évben pedig cáfolhatatlanul bizonyítékkal szolgálnak a hangfelvételek. Mégis, ha nincs is rá mód, hogy régi szövegek alapján reálisan felidézzük az egykori hangkaraktert, a személyes akusztikus tapasztalat megengedi, hogy adott orgánomot verbális lenyomata alapján viszonyítani tudjunk korabeli vokális környezetéhez. Lényegi fenntartások nélkül igaz a megállapítás a 19. század 30–40-es éveinek magas színvonalú német nyelvű kritikájára, mely teljességgel alkalmas volt arra, hogy tárgyait, az énekest és éneklést

⁵³ „Der partielose Kritiker. Eine Phantasie von Carl Gollmick”, *Neue Zeitschrift für Musik*, 17 (1842), 96a–97b, 101a–102b. Idézi Kirchmeyer, 307–12.

⁵⁴ Beile, passim. A 19. századi olasz énekiskolák szókincsének elemzését lásd Beghelli, *Contributo*, 187–223.

elhelyezze a kor énekművészetének hierarchiájában, melyet kontinentális méretekben egységesített az énekesek és operarajongók növekvő mobilitása, illetve a vokalitas szakirodalmának és sajtójának egész kontinensre kiterjedő érvénye és áttekintése. Igaz, a lokális kritika a saját operaszínpad hőseinek és hősnőinek általában nagyobb érdemeket tulajdonított, mint amekkorát azok az európai színpadon magukénak mondhattak volna. A helyi bírálók úgy érezték, tartoznak ezzel hűséges művészeknek, és városuknak is, melynek kulturális rangját felértékelték azzal, hogy színházát lelkesen dicsérték. Vendégjátékokról írt kritikák, külföldi látogatásokról küldött beszámolóik azután alkalmat adtak az operai szemlélni, hogy megmutassa, tisztában van a kontinentális operai értékrenddel. Az énekesek rendszeres művészi utazásai azon túl, hogy kiegészítették az éves jövedelmet, a lokális hírnév ellenőrzését és igazolását is szolgálták. (Persze az énekes érdeke azt kívánta, hogy a művészi utazás kritikái megerősítsék otthon élvezett művészi hitelét. Ennek érdekében áldozatoktól sem riadt vissza, melyek természetük szerint nem sorolhatók a művészi áldozatok közé.)

Színházi- és divatlapok a 19. század közepén rendszeresen regisztrálták és bírálták a helyi hangversenyek többségét és minden, valamiképp megkülönböztetett operaelőadást. Az események hierarchiájában Conradin Kreutzer szerzői hangversenye, illetve a Hofoper repríze a rutinszerűnél eleve nagyobb figyelmet érdemelt. Az operai debut-król a lapok általában lelkiismeretesen beszámoltak, részben az események művészeti (vagy inkább a sportra emlékeztető) izgalma miatt, részben a pártfogókra és tanárookra való tekintettel, illetve azok biztatására vagy rendelésére. Ráadásul Schodelné első színpadi fellépésének keretét Sabine Heinefetter vendégjátéka adta; az „európai celebritás” és az *Unschuld vom Lande* együttes megjelenése különleges csemegét kínált az értőknek és rajongóknak. Ez magyarázza, hogy Rozália első bécsi nyilvános hangversenyszerepléséről két kritika is megjelent, operai debut-jéről pedig négy folyóiratban találunk részletes referátumot. A bírálatokat egymásra kopírozva szinte holografikus élességgel véljük látni és hallani a fiatal énekesnő első lépéseit a nehéz, de ellenállhatatlanul vonzó énekesi pályán.

Június 9-én került sor Boieldieu „A felborult szekerek” című operájának reprízére. [...] a bevezetés hidegen hagyott, mindaddig, míg Forti úr (Dormeuil) sok játékkal kísért áriájának sikerült tüzes előadásával fellelkesítette a hallgatóságot, hangos sikert aratva. A szerep nevezett énekes egyik erőssége. Soroljuk fel társait az első jelenetben! Schodl assz., aki ebben az előadásban lépett föl első alkalommal, mint Elise – Klara Heinefetter k. a. mint Agathe, – Frontini assz. mint Eugenie, Cramolini úr mint Florville, Henkel úr mint Armand. Az együttesekben valamennyi szereplő célszerűen működött. Forti úr és Schodl asszony kettősét mindketten sikerülten adták elő; megmutatkozott benne a debütáns szép tiszta hangjának ereje és mozgékonyága. Az előadók hangos tetszést arattak. Hasonló szerencsével működött kettősében Klara Heinefetter k. a. és Frontini. assz. [...] Ezután Schodl assz. énekelt olasz nyelvű betétáriát, melyben a rokonszenvtől lelkes közönségnek bemutathatta szonórus hangjának nagy terjedelmét, tisztaságát és hajlékonyságát. Ének közben csinos előadását bravo kiáltások kísérték, a végén pedig hangos tet-

szés bátorította a bemutatkozó énekesnőt. [...] Magától értődik, hogy e betétária után a neves mesternő, [Sabine] Heinefetter k. a., ugyancsak olasz áriával lépett fel kórus kíséretével. Ebben fellépett mindig felszerszámozott diadalszekerére, hangos bravo-kiáltásoktól kísérve. [...] A Forti úr és Schodl assz. által csinosan előadott variációk is a sikeres számok közé tartoztak. [...] Boieldieu maga is örülhetett volna időnként igen száraz zenéje nagy sikerének. F. A. Kanne.⁵⁵

F. A. Kanne, az idős, tekintélyes zeneszerző-kritikus (néhány évvel később az alkoholizmus áldozataként halt meg) reprezentatív modorban, számról számra követi az estét, külön megemlítve a Schodelné betétáriáját kísérő bravó-kiáltásokat. Tónusából kihalljuk, ő is érzékeli, amit más kritikus ki is mond: e sportversenyre emlékeztető módszerrel a baráti kör – vagy a klakk – biztatja kintartásra a bemutatkozót, akinek a finisben minden erejét össze kell szednie, hogy tisztas eredményt érhesse el. Jóindulata jeleként tartózkodik a nyílt kifogásoktól; hogy a debütáns a kezdet nehézségeinek nem mindegyikét győzte le egyforma sikerrel, arra a már idézett avunkuláris parainézisből következtethetünk (Studium, Fleiß, Skala). A pedáns intelmek világossá teszik, ezen első fellépésen nem kész színpadi énekes mutatkozott be, a debütáns inkább a továbbképzésre való alkalmasságot eldöntő felvételi vizsgát tett az énekes képzés magasiskolájába, ahol a kézművesség hagyományainak megfelelően már a képzés közben részt kellett vállalnia a termékek előállításából, vagyis az operai szereplésből. Negatív, de egyértelműen utal a szerény tanonc-státusra a kritikus, midőn Sabine Heinefettert „hírneves mesternő” minősítéssel megkülönbözteti tőle. Két további szemle kendőzetlenebbül tárja az olvasó elé az első kísérlet gyengéit. A Sammler igazolja sejtelmünket, hogy az ária közben felhangzó biztatással azon „társasági körök” tagjai igyekeztek tartani a lelket a se eleven-se holt debütánsban, melyekre ugyanezen lap a májusi Kreutzer-hangverseny alkalmával utalt. Kiderül, hogy a „plastica”, vagyis színpadi mozgás terén addig végzett tanulmányok vajmi kevéssé vértették fel a lámpaláz ellen: első fellépésén Rozália se kezét, se lábát nem tudta kontrollálni. Tudjuk, hogy oly sok énekeshez hasonlóan kényszeres testmozgások később is zavarták színpadi megjelenésének hatását.

Schodel assz. látható elfogódottsággal küzdött, ezért nem sikerült teljes mértékben érvényre juttatnia szép hangját és jó iskolában képzett előadását. Ennek ellenére bátorításban részesült, különösen azoktól, akik korábban hallották már koncerteken énekelni, és így tisztában voltak azzal, hogy tehetségének teljes kibontásában csupán a lámpaláz akadályozza. Az opera ismétlésekor elfogódottsága valamelyest csökkent, és ha tovább növekszik az erőibe vetett bizodalom, remélhetőleg nagyobb figyelmet tud majd fordítani karjai mozgására és járására – erre mindkettőnek nagy szüksége van.⁵⁶

Fő vonásaiban egyezik előbbivel a Wanderer referációjának vonatkozó részlete: a lámpaláz következtében emlékezete is cserbenhagyta; meglehet, a társaság bravó-kiáltásai a

⁵⁵ *Allgemeine Theaterzeitung*, 24 (1831), 299.

⁵⁶ *Der Sammler*, 23 (1831), 304.

szólam előadásában mutatkozó kínos fennakadásokat hidalták át.⁵⁷ A Wiener Zeitschrift für Kunst, Theater und Mode, mely már a Kreutzer-hangverseny alkalmával is szembe-tűnő rokonszenvvel írt fellépéséről, az operai bemutatkozást a jelölt színpadi alkalmasságának feltétel nélküli bizonygatására használta fel. Az előadás egészének leírásával bizonyos mértékig menti is a fiatalasszony ügyetlenkedését. Rosszallóan kommentálja a betétszámok elburjánzását: ez a szegmentált, pasticcioszerű darab, melyben nemcsak az énekesek, hanem az egyes számok is különböző kultúrákból, helyekről, iskolákból, korokból érkeztek, nem volt tényleges operaelőadás, inkább álarcosbál, zenés színpadi konverzáció, melyben a résztvevők csak a legszükségesebb mértékben öltöztették privát személyüket színpadi personába. Boieldieu operácskája tárgya és szerkezete szerint önmagában véve is inkább társasjáték, mintsem dráma – és mint társalgási játék, nagyobb mértékben vagy legalábbis másképp épít az egyes énekes rutinjára és színpadi biztonságára, mint egy végigkomponált drámai mű. E stílusban a német énekesek közül csak kevesen excelláltak. Francia vígoperák német előadásainak töredezettségét fokozta, hogy a szellemes prózai dialógusokat még a Schodelnénál nagyobb színpadi gyakorlattal rendelkező szeriöz énekesek – kivált énekesnők – is érzéketlenül és érthetetlenül recitálták el, ha egyáltalán megtanulták őket; oldott és szellemes vígjátéki fellépést hiába várt tőlük a közönség. 1831 áprilisában a Wiener Zeitschrift für Kunst kritikásától megrovásban részesült még Sabine Heinefetter is, Auber Fiancée-jának főszerepében, mely hamarosan Schodelné reszortjának része lett.⁵⁸ Ilyen körülmények között a betétszámok szaporítása üdvös megoldásnak látszott a zenét eredetileg csak szűkösen tartalmazó darabban: énekes is, közönség is örömmel fogadta, hogy előbbieket a kínos dialogizálás helyett inkább azt csinálták, amihez értettek, és amit a közönség elvárt tőlük: énekeltek.⁵⁹

Boieldieu mindjárt ifjúkori, pétervári operájának bevezető négyesében kényes színpadi helyzetbe hozza a szerep kezdő megformálóját. Miközben Dormeuil újságot olvas, és álmélkodik, mi minden történik a messzi, fránya Párizsban, unokahúga, Elise a párizsi szeladonnal, Florville-jal kacérkodik, hogy bosszantsa jelenlévő szerelmesét, Armand-t. A szerep igényt tart ugyan némi játékkészségre, de különösebb vokális erőfeszítésre nem; a dallamosan társalgó szólam – mely a kvartettet in rilievo vezeti – alig-alig lép ki a pergő nyolcadmozgásból. Tessitúrája az ifjú-lírai szoprántól megszokott módon a g⁷ alatti oktávát öleli fel, csak könnyeden odavetett zárlati figurákban emelkedik b⁷-ig. Forti áriája viszont, melynél F. A. Kanne szerint az előadás 1831. június 9-én először vált érdekessé, a maga extravertált módján igazi operai bravúrszám. Dormeuil felsorolja, ki mindenkit vetettek már házába a megrendezett kocsi-balesetek. Nemrég egész zenekart látott vendégül – alkalom a zenekar szólistáinak virtuóz szólókra. Kényszerűen meglátogatta a nagy Talma is – Dormeuil látványosan ábrázolja énekével a színész játékának hatásos mozzanatait. Kiszámított késlekedéssel csak ezután lép fel Mme Melval. Kóruskísérettel előadott, ékítményes, ad libitum futamokkal teli parodisztikus-alakoskodó áriája, melyben férfi és női szerepet egyszerre imitál, két oktávnyi hangterjedelmet jár

⁵⁷ *Der Wanderer*, 22 (1831), 278.

⁵⁸ *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 16 (1831), 417.

⁵⁹ Uo., 610.

be: a dallam sokat tanyázik az alsó határhang fölött (b), a futamos-koloratúrás kóda viszont c^{'''}-ig emelkedik. Melval-Heinefetter belépője után sem a közönségnek, sem a debütánsnak nem támadhatott kétsége, ki is az est valódi primadonnája. A primadonna dominanciáján az sem enyhít, hogy az 1. fináléban távol van, és így a vezető női szólam Elise-nek jut: a fináléhoz illően magasan (a^{''}) oszcilláló dallama jószerivel mentes az ékítményektől, a letét elsősorban a hang átütőerejére számít. Színpadilag Elise legjelentősebb megnyilvánulása a Dormeuil-jel énekelt duett a 2. felvonás elején (no. 7). A kétrészes lassú-gyors tétel a szituációhoz illően ugyanolyan extrovertált-illuszratív zenei-szövegi ábrázolásmódot követ, mint Dormeuil áriája. Elise elhatározza (vagy úgy tesz, mintha elszánná magát), hogy férjhez megy Florville-hez, mire Dormeuil a párizsi nők életének dicsőítésébe kezd. A két szereplő szellemes opéra-comique stílusban adogatja egymásnak a motívum-töredékeket, a férfi mondásait Elise hitetlenkedve megismétli, a motívumok játékból szövődik ki a dallam, amely az ismétlések révén minduntalan ironizálja önmagát. A lelkesítő kilátások megemelik a lány hangját: a moderato grazioso szakasz végén egyszer h^{''}-ig felfut, az a^{''} sokszor érintett dallamhang. Elise a komikus férfiszólammal szemben a lírát képviseli: Dormeuil tizenhatodikban pergő parlandója fölött ő széles, hajlításos dallamokon szárnyal. Az Allegróban a párizsi nők irigylésre méltó élete ditirambikus lelkesedésre (ezzel együtt sűrű tizenhatod futamokra) ragadtatja a lányt. Színpadi bemutatkozásra igazán alkalmas, hálás jelenet: Dormeuil diadalt jósol Elisának, lába előtt fog heverni egész Párizs, ami tudvalévóleg annyit jelent: *tout le monde*. A Voitures zenéjének pasticcio-szerűségét aláhúzza Elise és Dormeuil második, G-dúr duettje: az opera második felvonásának elmaradhatatlan éneklecke-jelenetében felhangzó olasz variáció a zongorakivonat tanúsága szerint az opera autentikus alaprétégéhez tartozik. Ha a fináléban Mme Melval kétséget kizáróan meg is erősíti primadonna assoluta státusát, Elise-nek a kettős a^{''}-ig emelkedő, erősen koloratúrás, figuratív szólamában bőven kijut az igényes énekelnivalóból. A tétel nyolc ütemes tizenhatod-láncokkal, két oktávra terjedő hármashangzat-felbontásokkal, a terjedelem egyik végéből a másikba franciás könnyedséggel „odavetett” hangokkal teszi próbára. Persze nem olyan szélsőséges mértékben, mint az „igazi” olasz betétária a 2. felvonásban megrendezett itáliai kiránduláson. A jól informált bírálókat egyike Rossini, Bellini és Pacini operáinak részleteiként azonosítja a betéteket. A bécsi partitúrába szerző megjelölése nélkül két Elise-nek szánt olasz áriát iktattak be. Mind az Esz-dúr, mind a B-dúr ária megfelelő előadása valódi bravúrt feltételez, olyan iskolát, amivel Schodel vagy Elise más bécsi alakítója nem rendelkezett: az Esz-dúr ária lassú részének vége felé sűrűsödő nyaktörő figurációt a partitúrában határozott karnagyfi kéz ceruzával húzta.

Milyen benyomást tett Schodelné hangja és éneke az olasz bravúrszámmal kiegészített francia szólamban? Kanne kategóriáinak többsége önmagában, jelző nélkül minősít. Kraft, vagyis a hangerő, Mancinitól Beile felosztásáig a volumen legértékesebb tulajdonsága. Kanne osztályozásának második eleme, Gewandtheit, talán nem a hangra, hanem a személy „jártasságára” utal. Hiller óta a hang legkövetkezetesebben megkövetelt alap tulajdonsága a tisztaság, olyan fontos, hogy meglétét a kritika kétszer is hangsúlyozza (schöne reine Stimme, Reinheit). A terjedelem (Umfang) „schön” minősítést kap „groß” helyett, ami talán viszonylagos korlátoltságot érzékeltet. Nem maradhat említés nélkül

a hajlékonyság (*Bięsamkeit*) és a hang zengése (*sonore Stimme*). (A szonoritás német kritikákban a 18. századtól máig különös előszeretettel használt fogalom. A latin eredetű szó fonetikai szakkifejezésnek is tekinthető, ezáltal a szakszerűség benyomását kelti.)⁶⁰ Kanne tehát lényegében arra szorítkozik, hogy jelző nélkül, vagy egy-egy jelzővel formálisan kiegészítve jóindulatúan, ám kevésbé differenciáltan felsorolja az éneklélmélet jőszerivel valamennyi alapkategóriáját. Ha valóban a tényeket rögzíti, és nem semmire sem kötelező általánosságokkal keresi a debütáns pártfogóinak kegyét, akkor szavaiból következik, hogy Schodelné nem lenyűgöző, de meggyőző módon bizonyította alkalmasságát az énekesi pályára. A debütáns szűkebb ismeretségi köréhez láthatóan közelálló Sammler, illetve Wanderer kifinomultabban őrzi a tárgyilagosság látszatát. Egyfelől nem leplezi, hogy azt, amit Rozália a bemutatkozás estéjén a Hofoper színpadán művelt, csak nagy fenntartásokkal lehet hivatásos produkcióként értékelni, másfelől – mint Herr Bremse Gollmick fantáziájában – nyilvánvaló jóindulattal keresi a pozitívumokat, hogy a mérleg másik serpenyőjébe helyezhesse. Mindkét lap kritikusa refrénszerűen visszatér a hang szépségének és a módszer biztonságának dicséretére; ezen kívül a rokonszenvező vagy elkötelezett bírálók szokott módján nyomatékkal hivatkoznak saját maguk, illetve „mérvadó körök” korábbi jó tapasztalataira. Tény és való, a Sammler már a májusi koncertszereplés után hangsúlyozottan tárgyilagos tónusban tartott beszámolóval húzta fel Schodelné előtt a hivatásosok versenypályáját a laikusok sétaútjaitól elválasztó sorompót (Schodelt pedig az aprócska, de oly jelentőségteljes „v” betűvel egy füst alatt mindjárt a bárói cím kitüntetésében is részesítette).⁶¹ Feltétlen elismerésnek vehette az olvasó a Wiener Zeitschrift für Kunst beszámolóját is.⁶²

A koncertkritikák a hang tulajdonságainak listáját néhány további tétellel egészítik ki; ezek is a hang-karakterisztika évszázados szókincséből származnak. A volumen jellemzésében a Kraft szinonimájaként vagy párvaként a Stärke fogalom szerepel; a kettő közötti árnyalatnyi jelentésbeli különbséget a magyarban nem tudjuk visszaadni.⁶³ Hiller az erős (stark) és a telt (voll) jelzőt tekinti quasi szinonimának („eine starke oder volle Stimme”). A két tulajdonság Häsernél is közel van egymáshoz; a hang-test robusztuságának Mancini-féle követelményét („robustezza del corpo sonoro”) ő a „voll” jelzővel tolmácsolja. Mai német operakritikák olvasója is sűrűn találkozik a „Schmelz” fogalommal – „zománc” jelentésben elsősorban a tenor-hang fényét jellemző metaforájaként alkalmazzák (tenoraler Schmelz).⁶⁴ Az idegen eredetű magyar zománc főnévvel ellentétben a német utal a zománc előállításának módjára is, vagyis az olvasztásra (schmelzen); énektechnikai jellemzőként tehát azt a tulajdonságot is magába foglalja, amit a magyar az „olvadékonyság” jelzővel ír le. Häser a hangok összeolvasztásának művészetét – a legato, illetve portamento technikáját – jelöli a „Schmelz” derivátumával (Überschmelzen). A párizsi Metódus a „Bięsamkeit” és „Klangfülle” közé iktatja be a tökéletes éneklés

⁶⁰ Beile, 193.

⁶¹ „Notizen. Concert des Capellmeisters Conradin Kreuzer”, *Der Sammler*, 23 (1831), 240.

⁶² *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 16 (1831), 492.

⁶³ Beile, 181.

⁶⁴ Uo., 166.

előfeltételei között, talán a hang „folyékonyságára” utalva. A korabeli német kritikában olykor lágyság, olvadékonyság, folyékonyság” konnotációban találkozunk vele.⁶⁵ Más esetekben félreérthetetlenül a hang fényére utal.⁶⁶ Kérdéses, hogy „Stärke und Schmelz” szókapcsolat Schodelné hangjának jellemzésében ellentétpárként értendő-e (erő és olvadékonyság nehezen egyeztetethető), vagy a két kívánatos alaptulajdonság, a nagy volumen és a fényes-csillogó felület együttes meglétére utal. Mindenesetre az „erős”, a „telt” vagy „szonórus” jelzők arról kívánnak meggyőzni, hogy a debütáns hangja a művészi éneklésre tankönyvi értelemben alkalmas orgánumok közé sorolható – ellentétje, a könnyű, levegős, fátyolos hangkarakter értékét csak erős fenntartásokkal ismerték el. Későbbi idézendő jellemzések a korai leírások tárgyilagosságát némileg megkérdőjelezzik. Végezetül: ma a „lieblich” jelzőt érezzük a legkevésbé közhelyszerűnek a kritikai terminusok között, éppen sokértelműsége miatt; hangminőség jelzőjeként – csakúgy, mint bor jellemzőjeként – legtalálóbban „édesnek” fordíthatjuk.⁶⁷ Az „édes” hang illik az ingenue-szerepkörhöz, melynek jegyében Schodelné bécsi karrierje indult. A hang megfelelő kvalitása a művészi éneklés legfontosabb előfeltételét képi, de nem meríti azt ki. Kritikusaink nem mulasztják el, hogy a szép, telt, szonórus, hajlékony, erős, édes hang adottságát a „Fleiß és Studium” segítségével megszerzett tulajdonokkal párosítsák: jártasság, kiművelt előadás, derekasnak mutakozó technika, kifejezés és mozgékony, kifejezőerő – egyszóval mindaz, amit a jó iskola és a célravezető metódus az énekes teljesítményéhez hozzáadhat. Jó tulajdonságok „sowohl als auch” típusú egymáshoz fűzése óhatatlanul gyanakvást ébreszt: a kritikus nem a tényeket, hanem az igényeket sorolja. Szolid technikájára és megbízható metódusára utaló kitételeik még akkor is megalapozottnak érződnek, ha feltételezzük, a Sammler a „jó iskolában képzett előadás” dicséretével inkább a debütánst útjára bocsátó szakmai-énekpedagógiai háttér előtt kíván tisztelni, mintsem a fiatal énekesnő valós kvalitásait jellemezni. A Hofoper szerződési ajánlata mindenesetre a szkeptikusokat is meggyőzheti: Schodelné a felsorolt énekesi érényekkel legalább a szükséges mértékben rendelkezett.

Említettük, az életrajz állításával ellentétben Donna Anna Schodelnének már negyedik alakítása volt a Hofoperntheater színpadán, azonban a debut után ez volt a második, amelyet a sajtó is regisztrált. Francia vígoperai játszadozások után F. A. Kanne és más operai autoritások valójában ezt tekintették első igazi szerepének. Nemcsak fogadtatásának tónusán üt át a valósággal szakrális kivételezettség, amit a Don Juan a 19. század első felében a repertoárban élvezett; erre vall az is, hogy a Theaterzeitung a szokásos szemlézés után három nappal, vagyis egy számmal később a „Buntes aus der Theaterwelt” rovatban másodszor is visszatért az előadásra, mégpedig az első kritika elismerésével ellentétben mindkét debütánst megcsípkedve.

Nevezett énekesnő e nagy szereppel valóban merész vállalkozást hajtott végre meglehetősen sikerrel. Mint énekesnő, a szerepek szerepében már most kielégített

⁶⁵ *Nouvelle Méthode de Chant*, III.; *Allgemeine Theaterzeitung*, 22 (1829), 118.

⁶⁶ Vö. *Der Spiegel*, 1844. szeptember 11. (Sofia Schoberlechner dall’Oca pesti vendégjátékáról); *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6, 646. (Tichatschek orgánumaról).

⁶⁷ Vö. *Der Ungar*, 1842. április 9. (Éder Lujzáról); *uo.*, 1843. október 30. (Füredy Mihályról).

friss, kellemes, csengő hangjával és kerekded koloratúrájával. Meggyőződésünk, hogy további fellépések során felszabadultabban fogja kifejteni jelentős tartalékait. Az első recitativo és mindkét ária nagyon jól sikerült, és jóakarató fogadtatásra talált a publikumnál.⁶⁸

Mindketten becsülettel megállták helyüket, de az őszinteség jegyében hozzá kell fűznünk, hogy Leporello soha nem beszélhet helyi dialektusban, valamint, hogy a jó énekesnő legfőbb erénye sohasem a túl élesen megütött hangokban nyilvánul meg. Meggyőződésünk, hogy Staudigel úr művelt énekes létére jó németiséggel is tud beszélni, s hogy Schodel asszony hangja a la camera bájosan gyönyörködtetve, kerekdeden is képes megszólalni.⁶⁹

Ha megkíséreljük feltörni a zsargon kódját, és fordulataiból rekonstruálni az énekesnő státusát és tényleges teljesítményét, az első kritikából az alábbi következtetéseket vonhatjuk le: Schodelné kezdő, kipróbálatlan énekesnőnek minősült, kinek részéről „merészség” – sőt vakmerőség – volt belevágni a „nagy szerepbe”. Hübriszt az istennek nem torolták meg; énekesnőként – és csak énekesnőként – a fiatal nő „meglehetősen sikeresen” állta meg a próbát. Jelzők, mint friss, jól hangzó és kellemes, megerősítik az édes, fiatal hangról tavasszal kialakult benyomást. Rozália egyelőre csak növendék, a kellemes hanghoz méltó technikai képzettség birtokában, aki iskolai feladatát jelesen oldja meg – ezért „sehr gut” osztályzatot érdemel. Ám mint színpadi jelenség, gátlások rabja; egyelőre nem tud felnőni a „nagy szerephez”. Tehetségének fel kellene szabadulnia a kezdőt nyomasztó gátlások alól. A „kerekded (csiszolt?) koloratúra” kifejezés azt a tényrt rögzíti, hogy az F-dúr ária Allegrójának énekest próbáló figurációit az alany említésre méltó könnyedséggel győzte: a „kerekded” jelző a frazeálás és lélegzetvétel sima és önmagában zárt kivitelezését csakúgy magába foglalhatja, mint az egyes hangok „kerek”, vagyis gyöngyszerűen felfűzött megformálását.⁷⁰ A néhány nappal későbbi glosszát a szerkesztőség a *kritika kritikájának* szánta. Hirtelen úgy tűnik, mintha a hangból épp az „édesesség”, „báj”, „kerekdedség”, a szép éneknek azon előírásos jellemzői hiányoznának, melyekért az ifjú énekesnő korábban jóindulatú, ha nem is lelkendező elismerésben részesült. Anna drámai szólama arra csábította a fiatal énekesnőt, hogy „édes” hangját saját lehetőségein túl terhelje. Az eredmény: „rikító” hangindítások, feltételezhetően a magasban; éppen hogy azon csiszoltság, kamarai „kerekdedség” hiánya, amit a korábbi kritika jóváhagyólag regisztrált. Az olvasó beállítottságától függ, melyik diagnózist érzi megalapozottnak. Mindenesetre az, hogy az első nagy szerep két ellentétes előjelű bírálatot váltott ki (még hozzá egyazon lapban), jelzi, hogy Schodelné hangjának karaktere, sőt,

⁶⁸ *Allgemeine Theaterzeitung*, 24 (1831), 466.

⁶⁹ Uo., 472.

⁷⁰ A Rollendebüt alkalmával elhangzott Donna Anna mindkét áriája. Később előfordult, hogy Schodelné elhagyta az egyiket, mégpedig nem a betétszerűsége miatt sok előadásban mellőzött második felvonásbeli ún. függönyáriát, hanem az első felvonásban énekelt, s a cselekményt mozgásba lendítő bosszúáriát: „Mad. Schodel (Donna Anna) trug ihre ersten Szenen gut vor, ließ aber ihre erste Arie weg.” Uo., 26 (1833), 502. (A Don Juan 1833. június 18-i előadásáról.)

talán kvalitása sem volt egyértelmű.⁷¹ Donna Anna lírai és drámai extremitások között feszülő szólamának ismeretében úgy sejtjük, hogy a „gerundete Coloratur” és a „grell angeschlagene Töne” közötti ellentét a lírai hang és a drámai ambíciók ellenmondására vezethető vissza. Későbbi történések ezt a feltételezést megerősítik. Különleges rangja miatt Donna Anna Schodelné hofoperbeli éveinek legjobban dokumentált szerepe lett, bár önmagában véve a dokumentáció szerény: huszonnégy fellépéséből a Theaterzeitung négyet regisztrált; más lapban nem találtunk recenziót. Jóindulatú olvasó egy 1832-es bírálatban örömmel regisztrálja az alakítás belső harmóniájának lenyomatát – hogy a „művészi képzettségen” alapuló sikeres működés a Don Juan egészében nagyszerű előadásába illeszkedett, az persze fokozhatta a kritikus jóindulatát minden résztvevő irányában.⁷² Két évvel később, Berlinből való visszatérte után ugyancsak egy Donna Anna után kapta Schodelné udvari operai pályájának legrészletesebb, egyben leghatározottabban elutasító kritikáját. A berlini időszak mélyreható változást idézett elő előadói eszményeiben és gyakorlatában, úgyhogy a bécsi bíráló súlyos ítéletét nem vetíthetjük vissza az eredeti karakterre, az 1831–33-ban felmutatott adottságokra és művészi készségekre. De az átalakulás valószínűleg csak azt a dichotómiát élezte ki, mely kezdettől megvolt hangjában és előadásában.

Az 1831–32-es téli és tavaszi évad további szerepeit regisztráló híradásokból kevés konkrét információt kapunk Rozália hangjának jellegéről. Első tényleges premierjén, egyben első modern olasz szerepében, a Straniera második nőalakjaként (Isoletta) a „magas fekvésű” díszítmények sikerült előadásával megerősítette a benyomást hangjának megbízhatóságáról magas regiszterben; a szerep kifejezésbeli követelményeinek is „meglehetősen” eleget tett. Teljesítményét a korban a siker mércéjeként tekintett „kihívás” honorálta – mérce, melyet az énekes és támogatói épp oly magától értődően befolyásoltak, mint a sajtót.⁷³ Feltehetjük, hogy első Pamináinak egyikében rokonszenvre érdemes ösztönzést árult el, máskülönben Kanne nem emelte volna ki produkciójából éppen a csupa-kifejezés g-moll ária előadását.⁷⁴ A Duport által balett-estek kiegészítéseként a fundusból előhúzott régebbi francia repertoár-darabok halvaszületett felújításai vagy nem érdekelték a kritikusokat, úgyhogy nem is recenzeálták őket érdemben, vagy bosszantották őket, s csak azért írtak róluk, hogy rosszkedvüknek kifejezést adjanak – márpedig kritikusai rossz hangulatot gyenge szerepekben az akkori Schodelnénél sokkal érettebb énekesnő is nehezen tudott volna elosztatni. Így a Theaterzeitung mintha csak azért regisztrálta volna Catél egy eredetileg 1817-ben bemutatott játékának felújítását, hogy hangot adjon általános kedvetlenségének, melyet egyes komikus számok kielégítő előadása csak valamelyest tudott elosztatni. Schodelné örülhetett a maga három – az énekeszínészi teljesítmény értékelésére sajnos legkevésbé sem alkalmas – említésének;

⁷¹ Kezdők esetében alig lehetett egyértelműen meghatározni a hangkaraktert, különösen ha tekintetbe vesszük a dilettáns-debut ismert gyakorlatát. A későbbi európai csillag Sophie Löwe bemutatkozásakor például az elfogulatlan Wiener Zeitschrift für Kunst jóformán nyíltan kimondja, hogy a hang nem bír operaházi volumennel. *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 17 (1832), 790.

⁷² *Allgemeine Theaterzeitung*, 25 (1832), 887.

⁷³ Uo., 24 (1831), 586.

⁷⁴ Uo., 611.

annak kevésbé, hogy egyes énekszámok viszonylag jobban sikerült kivitelezésével is csak „részben” sikerült rávennie a közönséget tetszése kifejezésére.⁷⁵ Mindent összevéve, recenzióiból azt az általános tanulságot vonhatjuk le, hogy a lapok inkább csak az ígéretes tanuló, semmint a kész művész mércéjével mérték.⁷⁶ A képességeket (Anlage) elismerő vélemény olykor alig leplezte, hogy a kritikus hiányokat észlelt a készségek (Bildung) terén. Ezen Duport kizsákmányolói módszereit ismerve senki sem lepődhetett s nem is lepődött meg. Az operai nagyüzemben a kezdő úgy érezhette magát, mint munkásnő, kinek a vad tempóban száguldó futószalag mellett kell betanulnia a kívánt munkamozdulatokat. 1832 elején, alig, hogy elkészült Isolettával és Paminával, és bizonyára erejét megfeszítve tanulta a Portici néma Elviráját – első nagyoperai drámai primadonnaszerepét –, váratlanul be kellett tanulnia Auber La fiancée-jának női főszerepét is, melyet Sabine Heinefetter énekelt az előző év április 21-i bemutatón. A színházi lap szemléjéből kiolvassuk, a jelenvolt hívek – talán fizetett tapsoncok – a minden gyakorlat nélkül a szereposztás mélyvizébe dobott énekesnőt csak hangos biztatással tudták átsegíteni az első színi próbálkozásra emlékeztető kínos elfogultságon. Ilyen körülmények között a rokonszenvező kritikuskak nem maradt más hátra, mint az erkölcsi érdemek művészileg keveset mondó elismerése: értékelés helyett a „Fleiß” fogalom hangsúlyozásában keres menedéket.⁷⁷

Tíz hónapi erős igénybevétel után a Liebestrank Theresinéjeként Schodelné végre igazi premiert kapott: első szerepet énekelhetett a Hofoperben korábban nem játszott darabban. Ezen ünnepi alkalomból az irányában kezdettől kivételes figyelmet tanúsító Wiener Zeitschrift für Kunst mint a jövő „kiváló énekesét” méltatta.⁷⁸ A színházi lap az április 5-i első rövid híradásban a színpadon nemrégiben még elfogultsága miatt feltűnően ügyetlenkedő alakot „igen kedves jelenségnek” (eine sehr liebliche Erscheinung) titulálta.⁷⁹ A Wanderer ezzel egybehangzóan „kellemes jelenség”-nek ítélte, nem utolsó sorban azért, mert a korábbinál sokkal sikeresebben oldotta meg a francia opera két követelményét, melyek ez időben nehézségekkel leküzdhető akadályként tornyosultak a német énekesek elé: amellet, hogy hibátlanul és átélten énekelt, érhetően mondta a dialógust, és – a kritikus némi meglepetésére – kielégítőnek nevezhetően játszott.⁸⁰ „Meglehető célirányos játékról” írt a Sammler is.⁸¹ F. A. Kanne a Theaterzeitung következő számában számról számra haladva jellemezte a teljesítményt. Az első áriában a „jól sikerült, csinos előadást” dicsérte, a másodikban kiemelte a „hajlékony magasságot, tiszta intonációt”. A jelzők stílusértékét és hangulati tartalmát mérlegelve az efemer művészet történetírója az alakítás vokális és színpadi összetevőinek egyensúlyára, a fizikai adottságok meggyőző bemutatására, a fellépés kellemes harmóniájára következtethet; úgy ítélheti meg, hogy a hang terjedelmileg és technikailag a játékosabb,

⁷⁵ Uo., 630.

⁷⁶ Uo., 607.

⁷⁷ Uo., 25 (1832), 107.

⁷⁸ *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 16 (1831), 492.

⁷⁹ *Allgemeine Theaterzeitung*, 25 (1832), 273.

⁸⁰ *Der Wanderer*, 23 (1832), 172.

⁸¹ *Der Sammler*, 24 (1832), 180.

mozgékonyabb passzusokban is helytállt, és az extremitások – vagyis a figuratív dallamosság és a magas fekvés – nem okoztak az intonáció bizonytalanságát eredményező feszültséget. (Az ítéletet relativálja a Sammler, mely szerint Schodelné intonációja bizony olykor elvettette a „juste milieu”-t.) Wilhelm (Binder) és Theresine első duettjében Kanne szerint az énekhangok gördülékenyen és egymásra vonatkoztatva szólaltak meg; bekövetkezett két telt és képzett hang különleges akusztikai fúziója, amely a papíron vagy hangszeres előadásban banális zenei helyeket a hallgató számára ellenállhatatlan módon fölértékeli. A leírásból kiválóan lehet követni a darab hangulatának felfokozódását: a „barátságos” bevezetéstől a „zene pulzusának lüktetésével” jellemzett duetten át a finálé kóruskíséretes kánonjáig, ahol végre a hangszerelés is feltűnik a kritikus akusztikai vetítőlámpán. Szó sincs azonban elragadtatásról; az értékelés tónusát végző soron a „hübsch” jelző akaratlan háromszori ismétlése határozza meg; a darab és az előadás csak „csinos” volt. Az sem emeli a beszámoló hangulatértékét, hogy kétszer is visszatér a „betanuláshoz mutatott szorgalom” kifejezése.⁸² Az előadás zavartalan menetét konstatálja a Wanderer, ami „szorgalmas betanulásra” vall. A résztvevők a Sammler szerint a legdicséretesebb szorgalmat fordították a felkészülésre. Vagyis újra meg újra a közmondásos Studium und Fleiß – valljuk be: sziporkázó vígoperai előadásról szólva legkevésbé a betanuláshoz tanúsított szorgalom méltatását várná az olvasó. Kérdezhetjük, mennyire múltott Auberent, hogy a Philtre csendben megbukott, és behatárolta-e a szomorú eset Schodelné pályájának távlatait a Hofoperntheaterben? Az, hogy ráosztották a Zampa kulcsárnóját, valójában nem jelentett súlyos relegálást. Rittát gyengéd szálak fűzik Dandolo várnagyhoz, kellemetlen meglepetésként éri hát, mikor a várat elfoglaló kalózkodók között felfedezi rég eltűnt férjét, Danielt. Így hasonló fenyegetett helyzetbe kerül, mint a főhősnő, aki Zampa és öccse, Alphonse között őrlődik. Ám Ritta mint a nép lánya a szituációra nem tragikus tehetetlenséggel, hanem fúrfanggal reagál, és így régi vígjátéki szerkesztési elv szerint a főhősnő karakter- és életvitelbeli alternatíváját testesíti meg. A figura a darab komikus mellékcelegményében önálló színpadi életet él, számos jelenetben uralkodik a színpadon, és ez kárpótolhatja alakítóját azért, hogy csak együttesekben énekel, legalábbis a roppant népszerű vígopera ismert formájában. Tárnyilagos bíráló aligha referálhatott az előadásról anélkül, hogy Ritta megformálóját ne méltatta volna szóra. Ezt azonban nagyon különböző módokon tehette. Az énekesnő irányában kimondottan jóindulatú lapok módot találtak rá, hogy a „csengő hang” és a „jó metódus”, „szép hang” és „kiváló előadás” általános dicséretével figyelmeztessenek jelenlétére. Mikor Madame Ernst szívességből beállt a kulcsárnó szerepébe, tragika létére nem érezte magát jól jelmezében; annál inkább tekinthetjük őszintének a Schodelnének juttatott elismerést, holott a szubrett-figura létére sejtetően próbára tette az ő játékkészességét is.⁸³ Kevésbé jóindulatú megfigyelők egyetlen mondatban emlékeztek meg „nagyon érdemes” (sehr verdienstlich) közreműködéséről.⁸⁴

⁸² *Allgemeine Theaterzeitung*, 25 (1832), 283.

⁸³ *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 17 (1832), 366., 493.

⁸⁴ *Der Wanderer*, 23 (1832), 224.

Az Otto mesi in due ore Fedora grófnője nemcsak, hogy anyaszerep – ráadásul a vetélytárs-primadonna anyjának szerepe –, de minden dramaturgiai és érzelmi önállóságot is nélkülöz. Az operát – az 1827-es bemutatón *melodramma romantico*, az 1831-es milánói előadáson alcíme szerint *melodramma storico spettacolo* – Bécsben az ominózus Georg Ott átdolgozásában adták. Voltaképpen sujet-je a hős leány, Elisabetha képregénybe illő kalandjait követi Oroszország erdein és mezőin át; ezekből az anya természetesen kimarad. Panaszos szavaira pusztán a kiinduló helyzet, a szibériai száműzetésben senyedő lengyel arisztokrata család ábrázolásához van szükség; úgy-hogy csak csak az első felvonásban van színen. Tartós jelenlétéhez zenedrámái indokot az introdukcióba iktatott egyrészes ária (cavatina) szolgáltat, melynek emlékét utóbb totálisan elmossa a primadonna nagyszabású sortitája. Fedora ezután távozik, és csak a felvonás fináléjának első részében tűnik fel újra, hogy mit sem sejtve közreműködjék a kvartettben, mely a lány kalandos útnak indulását előzi meg. Jóindulatú szemlélők kiemelték, hogy a szűkös keretek között mindkét megmozdulás alkalmas volt előadói értékek felmutatására;⁸⁵ mások inkább sértő, mint elismerő módon megelégedtek Schodelné „célszerű” működésének pusztá regisztrálásával.⁸⁶ Az *Otto mesi*-ben elszenvedett megaláztatásra némi gyógyírt kínált, hogy 1832 szeptemberében átvehette a Zampa nő főszerepét. Beállításának estéjén a nagy Wild fellépése rendkívüli nézőtömeget vonzott a karinthei kapuhoz; ennek köszönhető, hogy az előadásról beszámolóok jelentek meg. Az Allgemeine Theaterzeitung szerint „főképpen a harmadik felvonásbeli zeneszámok sikeres, szép előadásáért” részesült a közönség tapsaiban. Ha e híradásba a kritikus negatívumot csomagolt, azokat a következőkben sejtethjük: a viszonylag nagy szereppel szembesülve csak a harmadik felvonásra tudta legalább a zenei előadásban leküzdeni elfogultságát, a színpadi játékban – beleértve a dialógusokat – még mindig erős gátlásai levontak alakítása értékéből.⁸⁷ A Wanderer pillanatképében az értőknek elégséges formában ugyancsak benne rejlik az est facitja: az előadás mindenekelőtt Wild nagy sikerét hozta, a többi szereplőnek egyetlen kihívásra valónyi sem jutott.⁸⁸ Schodelné Camilláját a Theaterzeitung ezután mindössze kétszer említette még, elismerőleg, de csak a penzum sikeres teljesítéseként: közel egy évvel a szerepben történt bemutatkozás után alakítását a „recht artig” szavakkal jellemezte.⁸⁹ Valljuk be: az, aki csak „recht artig”, vajmi kevés reményt táplálhat, hogy valaha elérje „großartig” nagyságrendjét. A berlini vendégjáték után adott nyolc bécsi Camilla egyikét a lap a „viel Fleiß” sokadszori és felfokozott kritikai tetszést aligha tükröző felemlítésével méltatta.⁹⁰

Említettük, hogy Schodelné első Camillájának estéjén Ritta másodrendű szerepét a drámai primadonna Madame Ernst vállalta. Előzékenységből: Hérolid operáját azon az

⁸⁵ *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 17 (1832), 790; *Allgemeine Theaterzeitung*, 25 (1832), 627.

⁸⁶ *Der Sammler*, 24 (1832), 396.

⁸⁷ *Allgemeine Theaterzeitung*, 25 (1832), 743.

⁸⁸ *Der Wanderer*, 23 (1832. szeptember 14.), lapszám nélkül.; uo., 27 (1836. március 3.), lapszám nélkül.

⁸⁹ *Allgemeine Theaterzeitung*, 25 (1832), 743.

⁹⁰ Uo., 28 (1835), 503.

estén a rendező-komikus Gottdank javára adták.⁹¹ Primadonnák – Pesten Schodelné is – Benefiz-Vorstellungokon néha kisebb szerepet is vállaltak, hogy így emeljék az előadás érdekességét s a jutalmazott hasznát. Az efféle baráti előzékenység javította a színházon belüli légkört. Úgy sejtjük, ezen az estén nem Mad. Ernst tett egyedül szívességet, és az előzékenység nemcsak Gottdanknak szólt. A népszerű rendező-komikus is szívességet tett Schodelnének, midőn megadta neki a profilírozódás lehetőségét a nagy szerepben; a maga részéről ő viszont számíthatott és nyilván számított is rá, hogy Schodelné jól szervezett baráti köre kivonul az előadásra, növelve közönséget és hasznót. A kölcsönös előzékenység és kölcsönös számítás szociometriai háromszögének harmadik oldalát Madame Ernst és Madame Schodel viszonya alkotta. Némi malíciával feltételezhetnénk: a primadonna ilyen esetben arra gondolhat, hogy elsőbbsége „rangrejtve”, a kezdő mellett még inkább kitűnik. Ha táplált is Marianne Ernst efféle reményeket, csalódnia kellett: a hozzá alkatilag kevésbé illő szerepben nem mutatta legkedvezőbb arcélét. De ha nem tételezünk fel róla rosszhiszeműséget – és semmi jel nem utal rá, hogy ezt kellene tennünk – a Schodelnének nyújtott támogatás Ernst számára mindenképp hasznosnak bizonyulhatott. A két énekesnő sokat, és úgy tűnik, békességben szerepelt együtt. Eleinte főleg Marianne Ernst alakította Donna Elvirát Schodelné Donna Annája mellett; ő birtokolta továbbá a Joconde, az Iphigenia és a Straniera női főszerepét. De nemcsak a múlt, a jövőre is gondolhatott Marianne Ernst a Zampa-beállítás estéjén. 1832 őszén bizonyára már készült rá, hogy az 1833. év két nagy premierjén bemutatkozzék a Bécs számára új olasz romantikus repertoár legnagyobb szabású drámai szerepeiben: a színház a Boleyn Anna és a Norma előadására készült. Ernstné bizonyára arra számított, hogy a jelentős seconda-donna szerepeket Schodelné kapja. Vagyis minden oka megvolt rá, hogy biztossítsa jóindulatát. Ki is volt hát a Dupont-korszak bécsi abszolút primadonnája? Marianne Ernst (leánynevéen Seidler) a zeneileg nagyon igényes Prágából szerződött Bécsbe.⁹² Itteni pályájának csúcsára 1831-1833-ban ért, a Korinthosz ostroma és a Straniera főszerepével. Ha a lexikonadatoknak hinni lehet, csak három évvel volt idősebb Schodelnénél, de már 1822 óta állt színpadon. Jelentékeny drámai énekesnőnek tartották; 1833 novemberében a berlini *Gesellschafter* bécsi levelezője ekképpen jellemezte:

A női személyzet tagjai közül megemlítem Ernstné asszony nevét – jó metódus birtokában van, hajja képzett, de nem túl erős, magasságai kissé élesek és hegyesek, középregiszterben nagyon jól hangzik. Drámai szerepekre igen alkalmas, kissé indifferens személyiség, játéka az előadás folyamán nem egyenletes.⁹³

1833-ban két nagy bemutatója közül különösen a másodikkal írt német operatörténetet. Normával oly hatalmas sikert aratott, hogy az első évben harmincöt alkalommal kellett elénekelnie.⁹⁴ Hangja és játékmódora a nagy olasz drámai szerepekben első modellje

⁹¹ Az előadás színlapja szerint „Mad. Ernst hat, aus Gefälligkeit für den Beneficianten, oben bemerkte Rolle übernommen.”

⁹² Seyfried, 320.

⁹³ *Der Gesellschafter*, 17 (1833), 939.

⁹⁴ Wallaschek, 110.

lehetett az ifjabb pályatársnak, különösen, hogy Bécs azokban az években nem szolgálhatott közvetlen mintákkal az olasz énekstílusban. A magasságok „éles” és „hegyes” hangzása Ernst esetében – csakúgy, mint nemsokára Schodelnénál – talán arról árulkodik, hogy a német-francia daljátékmodorra kiképzett, a középső „dalregiszterben” erőteljes és telt orgánium csak túlerőltetéssel és ideig-óráig volt képes megfelelni az olasz drámai szerepek terhelésének. 1833 februárjában mindenesetre a pozitívumok kerültek túlsúlyba produkciójában, és a kritikákból egyértelműen kivehető, hogy – talán Ciccimarra irányításának is köszönhetően, talán az érettebb pályatárs példáját követve – az Anna Bolena bemutatóján a vele együttműködő Schodelné is addigi pályájának zenitjére hágott. Seymour szerepében első ízben mutatta meg az alkatában rejlő drámai potenciált. Képes volt befogadni és visszasugározni a romantikus olasz drámai stílus vokális és színpadi pátoszát. Ha bécsi kibontakozását addig vontatottnak, amplitúdójában korlátozottnak érezte, most elégtétellel regisztrálhatta, hogy első nagy olasz szerepének minden részletét elismerés, a nagyjelenetet, az Anna–Seymour duettet pedig „viharos taps” jutalmazta. Meg kellett elégedni ennyivel: a kritikák szerepleírásaiból következtethetően nem énekelhette el Seymour nagyobb szabású áriáját a második felvonásban.⁹⁵ Ilyen siker után – ha még nem véglegesítette volna utazási terveit – nyilván a magáénak tekinthette Adalgisát is. A szerepet az ősbemutatón Giulia Grisi énekelte Pasta Normája mellett; távolról sem lett volna tehát alávaló kiindulás a jövőbeli nagy Norma számára. Kérdezhetjük, vajon Ciccimarra és Duport rábízták volna-e Adalgisát, és a kényes Bécs ugyanakkor elismeréssel fogadta volna-e ebben a szerepben, mint Giovannaként (vagy mint Adalgisáját Berlin)? Ami a hajlékonyságot, a magasságok lágy telítettségét illeti, felmerülhet a kétely, vajon a kényes bécsi ízlés megfelelőnek találta volna-e a hangot a szerephez: Bellini – éppen Grisi adottságait ismerve – az ifjú papnő számára talán kevésbé drámai, viszont jóval belkantisztikusabb szólamot írt, mint Donizetti a Seymourt éneklő, vokálisan kevésbé disztिंगvált Elisa Orlandi számára.

„...műutazásra engedelmet nyervén, Berlinbe ment”⁹⁶

Königstadlisches Theater 1833–1834

Időpontját tekintve előző fejezetünkben kiigazítottuk a Honművészen közölt életrajz különös pontatlanságát: Schodelnét nem 1833-ban, hanem 1831-ben szerződtette bécsi udvari opera; ottani működésének első szakasza nem egy, hanem két esztendeig tartott. Pályájának következő állomásával kapcsolatban korrigálnunk kell az életrajz céltudatosan megtévesztő közlését: berlini vendégjátékának nem a királyi színházak (Opern- és Schauspielhaus; mindkettőben játszottak zenés darabokat), hanem a König[s]stadtban, a későbbi Alexanderplatz környékén álló Königstädter vagy Königstädtisches Theater

⁹⁵ *Allgemeine Theaterzeitung*, 26 (1833), 171. A Wiener Zeitschrift für Kunst is úgy látta, hogy az előadás a két énekesnő együttműködésének köszönhetően a Boleyn–Seymour duettben érte el csúcspontját. *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 18 (1833), 272.

⁹⁶ *Honművész*, 6 (1838), 255.

adta keretét. (Ha a berlini Figaróhoz eljutott volna a Honművész, e közleményre a már idézethez hasonlóan reagált volna: „schämt sie sich dieser Anstalt?” Meglátjuk, volt-e oka a szégyenkezésre.) Mikor a hamburgi vendégjáték után Berlinbe visszatért, a királyi színházak valóban meghívták hat előadásra; ekkor lépett először deszkájukra. Valószínűtlen, hogy a királyi opera igazgatósága lett volna azon instancia, mely mesésen magas összegeket ajánlott fel, csakhogy örökös szerződésre bírja. Ha valaki ígéretet, az csak a Königstädter Theater igazgató-tulajdonosa lehetett. Nem is kell kétségbe vonnunk, hogy az ígéretek elhangzottak: ez az igazgató könnyen ígért. „Cerf ist ein unbedachter, leichtsinniger Mensch” – írta 1836 júniusában Minnának Königsbergbe Wagner, akit a berlini színházi vállalkozó hosszasan hitegetett a Liebesverbot bemutatásának ígéretével, meg azzal, hogy szabadságideje alatt helyettesítheti Gläser karnagyot. Sem bemutatóból, sem helyettesítésből nem lett semmi, mert az igazgató csődbe ment, és fel kellett oszlatnia operatársulatát. Legalábbis ezt hitette el Wagnerrel.⁹⁷ Friedrich Cerf (valódi nevén Hirsch) azonban minden, megalapozott várakozás ellenére nem ment csődbe – most sem, ahogy sem előbb, sem később. Bármily mélyen látszott is elmerülni az évenként egymásra követő válságokba, mindig kilábalta belőlük, és mintha mi sem történt volna, folytatta a működést. Rejtélyt sejtettek Cerf csodás menekülései, általában a Königstädter Theater léte és működése körül már a kortársak.

Az intézet igazgatója a Mózes-hitű Cerf úr, kivételesen szellem- és tehetségdús férfiú, kinek ellenében, mint nagy szellemekkel sokszor megesik, gyűlölet és irigység játssza kisdud játékait. Számtalan rossz tréfa kering róla – itt vicnek nevezik az ilyesmit, s a berliniek roppant erősek e műfajban. [...] szégyentelenségükben egyesek odáig mennek, hogy azt terjesztik, sem írni, sem olvasni nem tud, amiért is egyszer a vendéglőben a kompótok teljes listáját végigette, mert egyenként rámutatott mindegyikre, mondván: ezt a fogást kérem. [...] a gyűlölet azt is állítja, szégyen Németország számára, hogy egy ilyen ember jelentős művészeti intézmény korlátlan ura és parancsolója lehet. [...] Cerf úr azonban nem csak szelleműs férfi, de bölcs is, kineveti a bolondokat, s minthogy kimeríthetetlen forrásokkal és jól megérdemelt támogatókkal bír, ezt meg is teheti, anélkül, hogy hátrányt szenvedne. [...] A Königstädtisches Theater különös korcsszülemény, néha elsőrangú operával büszkélkedik, máskor Lessing-vígjátékot tűz műsorra, megint máskor francia vaudeville-k és Scribe-darabok állítólagos átdolgozásait, vagy Alexander Kosmar és más kontárok szomorú kotyvalékait, vagy Genée melodrámaát és Beckman bolond komédiáit. A publikum ennek megfelelő: egyszer a legmagasabb osztályok elegáns képviselői alkotják, máskor a középosztály, vagy az összes réteg tarka keveréke, vagy éppen a legalacsonyabbak gyülekezete.⁹⁸

Berlin színházi művelődését az 1820-as évekig a két udvari színház monopolizálta; Béccsel ellentétben privilégiumuk felfüggesztésétől vagy enyhítésétől az udvar „porosz szigorral”

⁹⁷ Richard Wagner Minnához, Berlin, 1836. június 22., in *RSWB* I, 309. Lásd még Wagner levelét Minnához, Berlin, 1836. május 21., uo. 264–65., továbbá visszatekintőleg Wagner, *Mein Leben*, 131–32.

⁹⁸ *Phoenix. Frühlings-Zeitung für Deutschland*, [1] (1835), 211–19.

elzárkózott. Nem tűnik lehetetlennek, hogy éppen a bécsi külvárosi színházak népies műfajokban elért sikerei láttán döntött úgy a porosz udvar 1824-ben, engedélyezi, sőt előmozdítja az első magánszínház felépítését. A koncessziót a színházi dolgokban teljesen járatlan Cerf kapta meg. Ő részvényes társaságot hozott létre, amely a Königstadtban felépítette, és 1824-től 1828-ig működtette a színházat. Színpadán váratlan gyorsasággal és sikerrel ki is virágzott a bécsi bohózat berlini mellékhajtása; Angely mester zenés Posséi hamarosan Bécsbe is eljutottak, és helyet kaptak a Hofoper vegyes műsorán.⁹⁹ Akárcsak a Theater an der Wien és jó korszakaiban a Theater in der Josefstadt, a Königstädter Theater is kezdettől kacérkodott az opera műfajával. Igazgatóságának kezét némileg megkötötte az udvari színházaknak biztosított előjog: csak olyan zenés darabokat játszhatott, melyeket utóbbi nem tartott műsoron, és nem is kívánt bemutatni. Így volt ez legalábbis az első időszakban, melyben a színházat részvényes társaság igazgatta. Az első évekre esett a Königstädter Theater történetének minden német operatörténeti monográfiában előírás-szerű „Legendenton”-ban traktált fénypontja. Nem sokkal a megnyitás után fellépett, és 1827-ig mesés sikereket aratott az ékítményes Rossini-szólamokban az ifjú Henriette Sontag. Távozása után a részvényesek csődbe mentek. Cerf élt elővételi jogával, magához kaparintotta, és közel két évtizedig egyedül igazgatta a színházat. Legalábbis látszat szerint egyedül. Tartotta magát a hír (kiolvashatjuk a Phönix ironikus célzásából is): a zsidó vállalkozó valójában az udvar strohmanjaként töltötte be az igazgatói állást, és a magas támogatásnak köszönhető csodálatos megmeneküléseit az évadról évadra fenyegető csődtől. Hogy ez több volt, mint híresztelés, azt 1840 táján olyan szerzőz forrás is megerősítette, mint az Allgemeines Theater-Lexikon, mely a Königstädter Theater jövőjével kapcsolatban fölvetette az udvari kezelésbe vétel kilátását.¹⁰⁰ A lexikon értesülése nem bizonyult valósnak; a Königstädter Theater továbbra is megmaradt „morganatikus” udvari színháznak. Érdemeit az operaművelés terén általánosan elismerték. Bellinit és Donizettit az 1830-as évek első felében kizárólag itt ismerhette meg a berlini közönség – egy évadon át Schodelné tevőleges közreműködésével. Míg a berlini udvari színházak kizárólag németül játszottak operát, 1841-től kezdve Cerf bécsi mintára évről évre olasz énekesek részvételével rendezett vendégévadokat.

Operai műsora megkívánta, hogy a Királyvárosi Színház tekintélyes zenei együtttest tartson fenn. 1833-ban a magyarországi születésű Franz Gläser zeneigazgató vezetésével 12 hegedűs, 3 brácsás, 5 gordonkás, 3 bőgős játszott, a fúvóskart 3-3 fuvola, oboa, klarinét, fagott, 4 kürt, 3 harsona, 2 trombita alkotta; 4 ütős és 1 hárfás egy híján 50 tagúra egészítette ki az orchestrumot.¹⁰¹ Igaz, hogy ez a szám alig haladta meg a berlini udvari opera zenekari létszámának kétharmadát,¹⁰² azt azonban két színházban foglalkoztatták. Cerf zenekarának nagysága elérte a legnagyobb német városi színházak zenekarainak

⁹⁹ Hadamowsky, *Wien Theater Geschichte*, 361.

¹⁰⁰ *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 1, 299. A Königstädter Theater történetéhez vö. Wahnrau, 334. sköv.; Weddingen, 181. sköv.; Rehm, 110. sköv., valamint Freydank, 222–35. Éles tekintettel figyelte meg a Königstädter Theaterben uralkodó állapotokat Albert Lortzing, aki egy évvel Schodelné távozását követően, 1835-ben szerepelt Cerf műintézetében. Vö. Lortzing, 66–68.

¹⁰¹ *Berliner Figaro*, 1834. január 6.

¹⁰² „Die Königliche [Oper] hat 71 Orchester-Mitglieder, mithin 21 mehr [...]” Uo.

méretét, és jóval felülmúlta az átlagot. (Összehasonlítás céljával az Almanach für Freunde der Schauspielkunst 1837-1841 közötti évfolyamainak közléseiből a Függelékben táblázatba foglaltuk néhány zenekar létszámát.) Gläser derekas zenekarvezetői ambíciójáról, együttese pedig teljesítőképeségéről az operaelőadásokon túl más, a vegyes műsor-szolgáltatást sajátos irányban bővítő formában is tanúságot tett. A színházban rendezett hangversenyeken 1833-34 fordulóján többször is eljátszották a Pastoral, az Eroica, valamint az 5. szimfóniát. (E zenekari produkciókat mindannyiszor Hérolde-Halévy Ludovicja előzte meg vagy követte egyazon műsorban, nyilvánvalóan rövidített formában; ez a Schodelné főszereplésével játszott darab viszonylagos sikertelenségére enged következtetni. Más párosítások is napirenden voltak: 1834. március 5-én Spohr hegedűversenye és két közreműködő hegedűs által játszott variációk előzték meg az operaprogramot.¹⁰³ Operaelőadásokon 13-13 férfi és női tagot számláló kórus alkotta az öt szerződötett szóló-énekes és hat énekesnő fellépésének hátterét. Utóbbiak között Amalie Hähnel örvendett a legnagyobb népszerűségnek; ha volt az 1830-as években egyáltalán primadonnája a Königstädter Theaternek, ő viselhette e címet mindaddig, amíg a berlini udvari operához nem szerződött.¹⁰⁴ Amennyire a hangfajok akkori átmeneti állapotában meghatározható, orgánuma inkább a régi, Rossini-féle kontraaltot, s nem a Pasta-típusú magas olasz mezzót képviselte. Hangjának jellegét tükrözi az Adler's Horst Rose szerepe, amit Gläser neki komponált. Szólama egyetlen alkalommal emelkedik a''-ig, egyébként g'' a felső határhangja, dallamai többnyire a d'-d'' oktávában mozognak, egy ízben asz-ig ereszkednek. Nem csodálható, hogy Hähnel Norma szólamának „lepontozására” kényszerült, amit a kritika ugyan észrevételezett, de a drámai előadás bővületében megbocsátott.¹⁰⁵ Schodelné Bellini három jelentékeny másodprimadonna-szerepét formálta meg Amalie Hähnel mint mezzo-primadonna mellett. Romeója társaságában énekelte első Giuliettáját, ő alakította Isolettát Hähnel Alaideja mellett a Stranierában; végezetül részese – ha nem is főhősnője – lehetett az 1830-as évek legnagyobb helyi operasikerének, a Norma bemutatójának, melyről a bécsi színházi lap levelezője minden bizonnyal hiteles elragadtatással referált.¹⁰⁶ Bár kritikai jellemzéseknél sosem vehetjük biztosra, hogy valóban az énekes teljesítményét írják-e le, vagy a bíráló saját (helyes vagy helytelen) elképzelését a szerepről (ami többnyire korábbi nagy benyomást keltő megformálások nyomán rögzült benne), két kulcsszó – „elegisch” és „edel” – oly magától értődő párosításban tolul az Allgemeine Musikalische Zeitung írójának tollára Hähnel Romeójának és Alaidejének jellemzésében, hogy okkal következtethetünk: érzékenyen reagált Bellini romantikus stílusára, és finom eszközökkel közvetítette azt.¹⁰⁷ Hähnel mellett az együttes általáno-

¹⁰³ Még gyakrabban társítottak színdarabot vagy bohózatot régi, kevésbé sikeres, vagy elsőrangú énekes nélkül előadott operákhoz. Adalékokkal a Königlich Privilegirte Berlinische Zeitung (Vossische Zeitung) műsorközlései szolgálnak.

¹⁰⁴ *Großes Sängerlexikon*, Bd. 2, 1466–67.

¹⁰⁵ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 36 (1834), 315.

¹⁰⁶ *Allgemeine Theaterzeitung*, 27 (1834), 273.

¹⁰⁷ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 35 (1833), 371.

san elismert erősségét Eduard Holzmilller lírai belcanto-tenorja képviselte.¹⁰⁸ Hét évvel később Hannoverben Holzmilller két évadon át újra Schodelné partnere lett.

Hösnőnk 1833 tavaszi fellépéssorozata előtt az Allgemeine Musikalische Zeitung levelezője így jellemezte a Königstädter Theater együttesének állapotát:

A Königstädter Theater együtteséből nagyon hiányzik az első szoprán-énekesnő. Gerwer kisasszony gyakran disztonál, színpadi megjelenése pedig kevésbé vonzó; Caroline Schechner jó adottságokkal rendelkezik, de még kezdő; a sokoldalúan használható Franchetti kisasszonyt ok nélkül bocsátották el.¹⁰⁹

Cerf pótlást keresett a szoprán-fachban, úgyhogy a „szerződötetés céljával” megrendezett vendégjátékok jószerivel folytonossá váltak. Többé-kevésbé kellemes külsejű „figurácskák” körtánca zajlott a színpadon, ami bizonyára vonzotta a közönség férfitagjait, s ha az intézmény ezáltal nem is nyert sokat, kérdéses, hogy Cerfnek vagy támogatóinak nem éppen ez volt-e elsődleges célja.¹¹⁰ A bemutatkozó jelöltek egyikeként Schodelné több mint kedvező visszhang fogadta; első Giuliattája után még a rosszakarók se tulajdoníthatták manipuláció eredményének sem az ismétlést követelő sikert, sem azt, hogy a sajtó elégedetten nyilvánította őt possibili jelöltnek az első szoprán státusára. Az persze valószínű, hogy a Vossische Zeitungban (hivatalosan Königlich Privilegirte Berlinische Zeitung) e tárgyban megjelentetett laudációt az „ismeretes férjecske” közreműködése nyomán vette át teljes terjedelmében a bécsi Theaterzeitung.

A második felvonás fináléja fellelkesítette a hallgatóságot, a nagyra becsült vendégnek s mindenki másnak da capot kiáltottak, úgyhogy a függöny újra felment, és a második felvonás másodszor is elhangzott. A Königstädti Operának nincs másra szüksége, csak jó szopránistára, hogy ismét kiváló együttest mondhasson magáénak, és a mai estén Schodelné mesterien betöltötte az utóbbi időben kifogásolhatóan betöltött helyet. A zeneszerető közönség bizonyosan egyetért azzal, hogy az operát hamarosan meg kell ismétetni, mivel az együttes is minden dicséretre méltó. Végül Schodelné és a kiváló Hähnel k. a. még egy kihívásnak örvendhetett.¹¹¹

Egyetértőleg nyilatkozott a Berliner Figaro is.¹¹² Csak Ludwig Rellstab fogalmazott meg ellenvéleményt; a tervek szempontjából rövid nyilatkozata talán nem fejtett ki túlzott romboló hatást, mivel ezt saját zenei folyóiratában, a bizonyára kevesek által olvasott Irisben és nem a nagytekintélyű, az egész német nyelvterületen ismert Vossische Zeitungban tette (e lapban nem tartozott kötelességei közé a Königstädter Theater előadásainak recenziálása). Schodelné érdemeinek elismerése után csipősen megjegyezte: arról azonban, hogy oly jelentékeny művésznő lenne, ahogy az újságok beállítják, nincsen

¹⁰⁸ *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 4, 257.

¹⁰⁹ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 35 (1833), 213.

¹¹⁰ *Berliner Figaro*, 1833. április 13.

¹¹¹ *Allgemeine Theaterzeitung*, 26 (1833), 336.

¹¹² *Berliner Figaro*, 1833. április 13.

szó.¹¹³ A sajtóban híre járt bécsi elkötelezettségének; ennek hangoztatásával talán Cerfre igyekeztek nyomást gyakorolni.¹¹⁴ Utóbb Rellstab is megenyhült, habár híradását a Capuletti folyamatos sikeréről nyilván nem saját tapasztalatra alapozta.¹¹⁵ A sikernek különös jelentőséget kölcsönzött, hogy a Montecchi e Capuletti premierje az új olasz stílus egyik első bemutatkozása volt Berlinben. Rozália tehát elégtételt vehetett magának a bécsi sérelemért, vagyis, hogy nem ő, hanem Sophie Löwe énekelhette Giuliettát az előző év december 1-i bemutatón. Minthogy Bécsben 1833. március 21-én még színpadra lépett, az utazásra és a próbákra csak húsz nap állott rendelkezésére. Ismerve Duport szokását, hogy az új darabokat a sztárok sakkban tartásának hátsó gondolatával igyekezett többszörös szereposztásban betaníttatni, feltételezhetjük, hogy Löwe mellett Ciccimarra Schodelné is felkészítette Giulietta szerepére. Ez is hozzásegíthette, hogy részese legyen a hatalmas sikernek, amit az egy hónap alatt teljesített hét Capuletti-előadás félreérthetetlenül igazolt. Nem téveszthetjük persze szem elől, hogy a Bellini-ciklus sikerén ebben a darabban osztoznia Amalie Hähnellel, a Stranierában pedig – ebben Isoletta egysíkú szerepét énekelte – papírforma szerint át is kellett neki engednie. Ha hihetünk a Vossische Zeitung beszámolójának, erre nem volt minden további nélkül hajlandó: szép, dalszerű, technikailag nem túl igényes áriájával „viharos tapsra ragadta a közönséget”.¹¹⁶ 1833 tavaszi vendégjátékának két további szerepében (Fra Diavolo: Zerlina; La fiancée: Henriette) vetélytársnő nélkül állhatott színpadra. A darabok egyike sem volt vadonatúj, sőt a kritika mindkettőt lejátszottnak minősítette. Nem állottak a helyzet magaslatán a partnerek sem; a vendégtenor bemutatkozása Fra Diavolo szerepében egyenesen botrányba fűlt.¹¹⁷ Az operának csak első előadása keltett bizonyos érdeklődést, ez drasztikusan csökkent, mihelyst a közönség megismerhette a fiatal énekesnő leplezetlen bájait a nevezetes strip tease-jelenetben (melybe izgalomban belerontott).¹¹⁸ Jóindulatú sajtó-beszámolók nem sokat segítettek; a két francia szerepben csak két-két alkalommal léphetett színre. Miután az előre leszerződött 12 előadáson túl egy ráadás-szereplést is teljesített, lezárta turnéját. (Szerepeit a függelékben táblázatban közöljük.)¹¹⁹

Sikere nyomán beért a talán már 1832 tavasza óta előkészített terv: noha a sajtó nem adta hírül, bizonyára perfektuálták az 1833-34-es évadra szóló szerződést. Elégedetten utazhatott vissza Bécsbe, nyilván nem csak a mindösszesen két júniusi fellépés kötelezettsége miatt – talán továbbutazott Kolozsvárra, gyermekei látogatására? A Königstädter Theater július közepéig jószerivel felfüggesztette operaprogramját. Július 18-án aztán megkezdődött a nyári szezon, immár Schodelnéval, mint a színház újonnan szerződett tagjával: 1833. július 26-án Giulietta szerepében debütált.¹²⁰ Pontosan egy évig

¹¹³ *Iris im Gebiete der Tonkunst*, 4 (1833), 64.

¹¹⁴ *Berliner Figaro*, 1833. április 17.

¹¹⁵ *Iris im Gebiete der Tonkunst*, 4 (1833), 72.

¹¹⁶ *Königlich Privilegirte Berlinische Zeitung*, 1833. április 20.

¹¹⁷ *Berliner Figaro*, 1833. április 17.

¹¹⁸ *Königlich Privilegirte Berlinische Zeitung*, 1833. április 17.

¹¹⁹ A dátumok és operacímek a Königlich Privilegirte Berlinische Zeitung közléseiből származnak; a Königstädtisches Theater színlapjait vagy évkönyveit nem sikerült fellelni.

¹²⁰ Uo., 1833. július 29.

maradt: utolsó fellépésére 1834. július 26-án került sor.¹²¹ Szerepeinek a Függelékben közölt listájából látjuk, a tizenkét hónap alatt mellőzésre igazán nem panaszkodhatott. Nyolcvanszor vagy talán valamivel többször állt színpadon – a fellépések számát azért nem tudjuk pontosan megadni, mert a sajtóban előzetesen publikált színházi műsor nem mindig adja meg az énekesek nevét, márpedig volt szerep, amin más énekesnővel osztozott. Rose szólamát Gläser Sasfészkeben a bemutatón és a sorozatos későbbi előadások többségén Hähnel énekelte, ezért a primadonna berlini jelenlétének időszakaiban az Adler's Horstnak csak azokat az előadásait számíthatjuk Schodelné fellépései közé, melyeknél a sajtó föltüntette a nevét. Tekintettel e bizonytalansági tényezőre, kijelenthetjük, hogy igénybevétele a Königstädter Theaterben lényegében megfelelt az általában megkövetelt heti két fellépésnek (ennyi volt a penzum Hannoverben és Pesten is). Hogy mely hónapban hány estén foglalkoztatták, azt néhány kiszámíthatatlan tényező is befolyásolta, így saját vagy szereplőtársainak gyengélkedése. Alig valamivel lehetett biztosabban előre látni, sikert arat-e a közreműködésével kitűzött új darab. Ha az új operát kedvezőtlenül fogadták, és gyorsan eltűnt a műsorról, kárbaveszett a betanulási idő – a fiaskó után beletelt némi időbe, amíg újabb darabot vihettek színre, s addig opera nélkül telt az idő. Nagymértékben kihatott a foglalkoztatásra a színháznál elfoglalt státusa. Berlinben sem volt másképp, mint Bécsben: mivel az opera sikere és ezáltal a színház bevétele nagyrészt, ha nem is kizárólag a vezető énekesek presztízsén múltott, a műsor összeállításánál messzemenően tekintetbe vették a primadonna és az első tenor szerep-kívánságait, illetve kedveltségüket egyik vagy másik szerepükben. Már az 1833 tavaszi vendégjáték megmutatta, Schodelnét ugyan „első szoprán szerepek” éneklésére, tehát primadonnának alkalmazták Berlinben, ám akár csak Bécsben, nem az „első repertoárban”: francia daljátékok és német vígoperák főszerepei súlyban és jelentőségben nem vetekedhettek a tragikus vagy víg olasz melodramák hősnőivel. Ugyanezt mondhatjuk az újabb olasz repertoár énektechnikailag igényes *seconda donna*-szerepeiről. Mivel Schodelné ezekben a szerepkörökben működött, semmi esetre sem tekinthette magát primadonna assolutának, vagyis a színház első énekesnőjének. Cerf kiszámíthatatlan színvonalú népszínházában az ő otléte idején ezt a címet Hähnel követelhetette magának. Mellette nagy vendégciklusokra is sor került, többnyire a primadonna távollétében, de olykor az ő közreműködésével: mivel Hähnel inkább a mezzoszoprán, mint a magas szoprán szólamokban ragyogott, előfordult, hogy hangfajához illő nagy szerepekben a tartósan ott működő vendég-primadonnával együtt lépett fel. Hähnel távollétében a Königstädter Theater 1833-as őszi évada a régi ismerős, Sabine Heinefetter négyhónapos vendégjátékával kezdődött. Amalie Berlinbe való visszatérése után szenzációs attrakcióként kettejük közreműködésével olasz nyelven bemutatták és sorozatosan adták Rossini Semiramisát; a vendég a címszerepet, a helyi csillag Arsace szerepét alakította. 1834. április végén Madame de Méric lépett fel a Königstädter Theaterben és végigénekelte a május hónapot. Nagyformátumú olasz primadonnaként ünnepelték többek között a Tolvaj szarka és a Semiramis főszerepében; Hähnel is a színpadon volt mindkettőben. Hähnel és Heinefetter, Hähnel és de Méric együttműködésének heteiben Schodelnének

¹²¹ Uo., 1934. július 25.

jóformán teljesen le kellett mondania „saját” operáiról, és ha egyáltalán énekelt, kizárólag második hölgy-szerepekhez jutott. 1834 májusában mindössze hatszor lépett fel, ebből háromszor Seymourt, kétszer Adalgisát alakította Méric, illetve Hähnel oldalán. Berliini fellépéseinek szinte pontosan felén – negyvenkét alkalommal – egyébként is az új olasz repertoár sikerdarabjaiban lépett fel mint ifjú-drámai második hősnő. Szerencséjére a Straniera lényegesen kevésbé vonzotta a közönséget és a primadonnákat, úgyhogy a jelentéktelen Isoletta csupán öt estén kötötte le, a kontingens nagyobb hányadát Júlia, Seymour és Adalgisa foglalta el Heinefetter vagy Hähnel Romeója, Heinefetter vagy Méric Anna Boleynje, Hähnel Normája mellett.

Berliini fogadtatásának tónusa repertoárja kettősségét tükrözve két árnyalatban játszott. Hogy a kritikák tanúsága szerint a tragikus olasz *melodramma* másodprimadonna-szerepeiben látványosabban és lelkesebb hangon ünnepelte a közönség, azt részben bizonyosan szerepformálása drámai erejének köszönhet, ám joggal feltételezhetjük, hogy működésbe lépett a siker hatványozó ereje: az egész előadás szenzációjának légkörében a közönség mindig kész nagyobb elismeréssel adózni az egyéni teljesítményeknek. Debütáns létére ekkor még óvakodott megkérdőjelezni az abszolút primadonnák elsőbbségét. Első szerződéses fellépésén Giuliettaként a legnagyobb harmóniában működött együtt Sabine Heinefetterrel, két évvel korábbi bécsi bemutatkozásának tanújával; úgy tűnik, mintha meglegedett volna annyival, amennyi reá hullott az est vezércsillagának fényéből. Alkalmazkodásáért a közönség bőségesen megjutalmazta.¹²² Egy hónappal később, az Anna Bolena előadásán valamivel kevesebb fény vetült személyére. Igaz, hogy a Stranierához hasonlóan ezt a tragikus operát sem fogadták egyértelmű lelkesedéssel (mint ahogy Bécsben sem); másrészt Giuliettának csak Romeóval, Seymournak azonban az assoluta mellett a Percyt éneklő tenorral is versengenie kell a közönség kegyeiért. Márpedig Eduard Holzmillert a közönség értékítélete láthatóan Schodelné elé helyezte.¹²³ De a rendkívüli esemény aurája rá is kisugárzott – ha másutt nem, a búcsúzó és a jövőző királynők duettjében.¹²⁴ Végül a harmadik tragikus olasz opera, a Norma bemutatóján a Königstädter Theater közönsége – mint majd a pesti három és fél év múlva – úgy érezte, mintha a külvárosi együttes valami csodálatos opera-álomban a világszínpadra ragadta volna. Lelkes hangok, mint a következők, a tárgyilagos Vossische Zeitung lapjain egyébként szinte soha nem izzottak fel, ahogy a nézőtér se lehetett érezni ilyen elragadtatott hangulatot Henriette Sontag legendás napjai óta. Hähnel és Schodelné viharos tetszést aratott: a művészet, tűz és kitartás versenyében mindketten győzelmet arattak – írta a Vossische Zeitung -; nem hiába a kor a legszebb, legmegindítóbb és legvirtuózabb zenéi közé tartoznak a két művésznő duettjei.¹²⁵ A bécsi színházi lap levelezője még élénkebb színekkel festette a mindent felülmúló sikert, s persze nem mulasztotta el kiemelni, mekkora részt írhattak abból saját számlájukra a bécsi vendégek; azzal persze szükségtelenül tódított, hogy a Normát a színház első tragikus bemutatójának hirdette Straniera,

¹²² Uo., 1833. július 29.

¹²³ Holzmillert „leénekelte” Schodelné a Gyrowetz-felújításon is. Uo., 1834. március 3. Beilage.

¹²⁴ Uo., 1833. augusztus 28.

¹²⁵ Uo., 1834. március 29.

Montecchi e Capuletti és Anna Bolena után.¹²⁶ Hűséges maradt a lázas siker a további előadásokhoz is. Április közepén jelentette a *Neue Zeitschrift für Musik*: „Bellini Norma továbbra is zsúfolt házakkal megy, s a hölgyeket (Hähnel és Schodel), valamint Holzmilller urat viharos sikerrel jutalmazza.”¹²⁷ Norma két és fél hónap alatt 11 előadást ért meg, s hogy nem többet, az csak Méric vendégszereplésén és Hähnel háromhetes áprilisi szabadságán múltott.¹²⁸

Cerf és a színház műsorát összeállító tanácsadók bizonyára nem tápláltak illúziókat, hogy Bellini operáinak frenetikus sikeréhez mérhető lázat váltanak ki a Schodelnél foglalkoztató „második repertoárral”, az opera daljátéki-vígjátéki múltjának fel-, és jelenének megidézésével. Duport bécsi műsora, a pesti német színház, majd a magyar színház repertoárja a berlinihez hasonlóan arról tanúskodik, hogy az igazgatók műsorpolitikája és a közönség preferenciái ebben a kérdésben nem találkoztak. A színházak az új olasz irány bővületében sem mondtak le az opéra-comique újabb fejleményeinek nyomon követéséről. Egyrészt azért, mert Auber, Hérolde, Adam és mások vígoperai sorozat-termésében olykor-olykor rátaláltak egy-egy aranyrögre, mint a *Fra Diavolo*, a *Zampa* és a *Lonjumeau-i postakocsi*, de jóstehetséggel kellett bírnia annak, aki előre meg akarta mondani, az arany mikor, mely műben ragyog fel. Varázspálca híján a színház igazgatók egymás példáját követték, és rendre bemutatták a francia újdonságokat, bár többségük erejéből csak néhány előadásra futotta. De ezt az üzemet kevésbé sínylette meg; a színházak daljátéka kalibrált házi együttese az újdonságokat gyorsan betanulta, s hamar napirendre tért afölött, ha a bemutató visszhangtalan maradt. Ugyanilyen könnyen vettek elő és temettek el régi operákat, olyan évtizedekkel korábbi repertoárdarabokat, melyek többsége fölött bizony eljárt az idő. Egy Schröder-Devrient páratlan színpadi sugárzása kellett ahhoz, hogy a modern közönségben egy-egy estére feltámadjon az egykori rajongás példának okáért Weigl Helvétiai családjáért, a már nem egész fiatal énekes-színésznővel Emmeline naiva-szerepében. Ha a közönség részleges távollétével tüntetett (olykor már a bemutaton, vagy az első reprízen), a régi darabokat megrövidítették, és vegyes színművekkel párosítva játszották néhány további estén. Említettük már Cerf és Gläser különleges műsoraikat: a *Pastoral*, az *Eroica* és az 5. szimfónia, vagyis Beethoven legegységesebb cselekményes szimfóniáival oltották a közönség drámaszomját, amit a velük egy estén játszott régi vagy új daljátékok kielégítetlenül hagytak.

Schodelné francia repertoárjának darabjait hamar utolérte a „Lückenbüsser”-sors, ha eleve nem kísérte őket, mint a már tavasszal játszott Auber-darabot, a *Menyasszonyt*. Mindössze háromszor tüzték ki Heinefetter vendégjátékának lélegzetvételnyi szüneteiben. Feltételezhetően Gläser karnagy érdekei kívánták, hogy a távollévő Hähnel helyettesítésére beálljon az Adlers Horst női főszerepébe. Első valódi bemutatójához – pontosabban felújításához – november 14-én jutott. Nem volt benne köszönet; Grétry *Kékszakállúját* már a második előadáson egyfelvonásos „Possé”-val együtt adták. Gyrowetz *Agnes*

¹²⁶ *Allgemeine Theaterzeitung*, 27 (1834), 273.

¹²⁷ *Neue Zeitschrift für Musik*, 1 (1834), 16.

¹²⁸ „Dienstag den 20^{sten} Mai: Norma. Dlle Hähnel wird, von ihrer Urlaubsreise zurückgekehrt, hierin wieder auftreten.” *Königlich Privilegirte Berlinische Zeitung*, 1834. május 17.

Soreljét ugyancsak a színházi kelléktárból vették elő és porolták le. A darab a premiért követő mindösszesen három estén háromféle társbérletbe kényszerült: március 5-én az Eichhorn fivérek virtuóz hegedűprodukcióját követően játszották annak a pár embernek, aki még a nézőtéren maradt, 13-án egyfelvonásos vígjáték előzte meg (Der Hofmeister in tausend Ängsten), 16-án pedig Ludwig Angely kedvelt komédiája után következett: Das Fest der Handwerker. A Vossische Zeitung beszámolója Grétry Raouljának felújításáról, mint operai művelődéstörténeti adalék egyértelműen dokumentálja, hogy az 1830-as évek közönsége nem volt hajlandó követni a színház váratlan visszalépését (visszaugrását vagy zuhanását) a nagyoperai ízlés- és műfaj elsöprő győzelme előtti állapotba. A szakma ítélete bizonytalanságot árult el, vajon helyeselje-e, vagy kifogásolja a retrospekciót – az ugrást hátrafelé, Rossinitől Grétryhez -, mindenesetre afelől nem lehet kétség, hogy a korizléstől oly nyilvánvalóan idegen régi darabok előadása nem szolgálja a színház anyagi érdekét.¹²⁹ Grétry után Gyrowetz – Agnes Sorel még fel-feltűnedezett a harmincas évek német színpadain, ám épp a „nagykorú” darabbal való újratalálkozás döbbsentette rá a közönséget és kritikát, hogy Rossinival és követőivel valójában egy új, a régi „operától” lényegesen eltérő műfaj, a melodráma foglalta el a színpadokat. Gyrowetz fogadtatását legfeljebb rokonszenvezőnek lehet nevezni, zajosan sikeresnek semmi esetre.¹³⁰ Előadóit „többszöri taps” és „hálás kihívás” fogadta – nem pedig össze „örjögő tetszésnyilvánítás” és „viharos kihívások”. A régi, divatjamúlt operákkal együtt sápadtak el az előadók személyes érdemei. Schodelné berlini évadának további három bemutatója énekes-szociometriai tekintetben más típushoz tartozott. Mindössze két előadást ért meg Joseph Rastrelli drezdai egyházi karnagy és operakomponista két felvonásos eklektikus vígoperája, Salvator Rosa, oder Zwei Nächte in Rom (a Vossische Zeitung szerint zenéje francia és olasz mintákról árulkodik); ebben Schodelnének „mindössze egy ária jut, melyben művészi képzettségét megmutathatja; ezt megtenni nem is mulasztotta el”.¹³¹ Rastrelli premierje egyike lehetett a német színházi karnagyok tipikus csereügyleteinek: én bemutatom a te operádat, te bemutadod az enyémet. Viszont a *Ludovic* és a *Szerelmi bájital* két nemzetközileg elismert, divatos szerző francia, illetve olasz színpadon feltűnést keltett újdonságához juttatta Cerf intézetét, melyekben ráadásul vetélytárs nélkül ragyoghatott volna az ingenue-primadonna, vagyis Schodelné. Az első bemutatót a karácsonyi időszakra, a téli főszezonra időzítették; eszerint az évad középfajú modern operaslágerének szánták a Korzikai Ludovicról szóló szerencsés kimenetelű semiseriát, melyre kétszeresen kíváncsivá tette a közönséget keletkezésének különös körülményei. Hérold szerény partitúráját a zeneszerző hirtelen halála után Halévy egészítette ki.¹³² A bemutató tisztos sikere alapján a Vossische Zeitung azt jósolta, hogy a darab tartósan színpadon marad; tíz előadással valóban a legtöbbre vitte a Schodelné főszereplésével adott operák közt. Ez volt az egyetlen darab, melyben vetélytársnő nélküli primadonna-szerepben léphetett fel a potsdami Királyi Színházban. A Vossische Zeitung

¹²⁹ *Allgemeine Theaterzeitung*, 27 (1834), 2.

¹³⁰ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 36 (1834), 315.

¹³¹ *Königlich Privilegirte Berlinische Zeitung*, 1833. augusztus 5. Beilage.

¹³² Uo., 1833. december 14.

műsorközlésének tanúsága szerint előző nap Giuliettát adta ugyanott. Habár nem erre a szereplésre utal a Honművész homályos mondata („Útra volt már készülendő, midőn a királyi ház tagjainak kívánatára még egyszer, s ez alkalommal három hét alatt 8-szor kelle Bellini „Montecchi e Capuletti” című daljátékában Júlia szerepét játszania.”), annyi tény, hogy valóban módjában állott az udvar előtt bemutatkozni, mégpedig a potsdami látogatások informális légkörében, amelyben a színészek patriarchális közelségbe kerülhettek az uralkodóhoz, a királyi család tagjaihoz és egymáshoz is.¹³³ Könnyen lehet, hogy a potsdami látogatás alkalmával sikerült Schodelnének az 1834-es nyár végére szerződést kieszközölnie a királyi színházakhoz. Másik új operáját, a Donizetti-féle Liebestrankot 1834. június 26-án vitték színre, nyilván búcsúszerepnek az utolsó hónapra, ami még szerződéséből hátra volt, s aminek második hetében Hähnel távollétében amúgy is az ő vállain nyugodott a Königstädter Theater egész operaprogramja. Ha valaha sor került az érzelmes jelenetekre, melyek során a berlini színház igazgatója megkísérelte maradásra bírni, biztos, hogy nem ekkor, szereplésének utolsó heteiben, hiszen már május végén ismertté vált, hogy visszatér Bécsbe.¹³⁴ Kétséges, hogy Cerf hallotta-e egyáltalán az utolsó produkcióit: hosszabb itáliai utazásáról hazatérőben július utolsó napjaiban Bécsben tartózkodott.¹³⁵ Itáliában és Bécsben állítólag új énekes személyzet toborozása végett járt.¹³⁶ Ha hozzátesszük, hogy a tavaszon Hähnel távozását is emlegették, és emlékezetünkbe idézzük, hogy két évvel később Cerf ismét az operaegyüttes feloszlását jelentette be (legalább is Wagner szerint), gyaníthatjuk, rosszhiszemű rutinnal ezen a nyáron is eljátszotta a csőd s az együttes felszámolásának komédiáját, talán, hogy a következő évadra kedvezőbb feltételeket csikarjon ki addigi énekeseitől, vagy épp másoktól.¹³⁷

A berlini vendégjáték bírálati sok egyéb tanulság mellett további adalékokkal szolgálnak a korabeli kritikai ipar működésének átvilágításához. Megállapíthattuk, hogy az énekhang- és éneklés jellemzésének szó- és metaforakincse kétszáz év alatt alig változott. Ha a kifejezésmód a kronológiában ennyire állandónak bizonyul, valószínűtlennek kell tartanunk, hogy a topográfia döntő különbségeket idézne elő. De ha nem a kifejezésmódbeli különbségek, mi magyarázhatja, hogy Schodelné berlini kritikáinak tónusa alkalmanként szignifikánsan eltér a bécsitől? Kétségtelenül befolyásolja a hang percepcióját az akusztikai tér és környezet milyensége, melyben megszólal: nagy teremben elvész a kis hang, kicsiben zavaróan erősnek érződik a nagy. Midőn bemutatkozása alkalmával a Berliner Figaro túlságosan erősnek (kräftig) találta Rozália énekét, ezt látszólagos jóindulattal először azzal magyarázta, hogy a hangerőt a megszokott auditóriumhoz, a Hofoperéhez állította be, mely nagyobb, mint a berlini. A folytatásban azonban „metsző” (schneidend) magasságot és „erőlködést” (Anstrengen) emleget; ez pedig nem a nagy volumen, hanem hibás éneklésmód kérdése: erős hang birtokosa nem szorul rá, hogy

¹³³ Bauer, *Erinnerungen*, 133.

¹³⁴ *Allgemeine Theaterzeitung*, 27 (1834), 476.

¹³⁵ Uo., 27 (1834), 610. A híradás a július 31-i számban jelent meg.

¹³⁶ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 36 (1834), 562, 645.

¹³⁷ *RWSB*, Bd. 1, 309.

forszírozzon.¹³⁸ Vélhetnénk, a magasságok túlfeszítését premierdrukk váltotta ki; erre enged következtetni, hogy a Figaro a második Giuletta-alakításon kevesebb nyomát látta az erőlködésnek, ami a „jóhangzásnak” javára vált.¹³⁹ Tényleges további javulást tükrözhet, hogy a következő bemutató (Die Unbekannte) Isoletta szerepéről szólva a kritikus jóformán visszavonja az első, előnytelen értékelést, „telt, szép” hangot hall, és megdicséri az énekesnőt, amiért lemond a forszírozásról: Schodelné magabiztosabban érezte magát a Bécsben betanult és színpadon is begyakorolt szólamban, mely amúgy is mélyebben jár, és jóval kevésbé megerőltető Giulettaénál.¹⁴⁰ Ám bizonyos későbbi fejlemények azt sejtetik, hogy nem csak az énekesnő hangjának kisimulása hallatán vált a recenzens tónusa hízelgőbbé. A berlini akklimatizáció egyik első lépéseként Schodelék biztosan igyekeztek a szép éneknél is kézzelfoghatóbb eszközökkel rokonszenvre hangolni a Figaro kritikusat, és elnézőbbé tenni a túl éles hangok iránt. További jóindulatú bírálatok következtek; írójuk azonban mindig ügyelt rá, hogy az örömben némi ürömet is cseppentsen, és ezáltal őrizze a tárgyilagosság látszatát. A korrupt kritika módszereire „Dr. H.” írásai bármely szatíránál élesebb fényt vetnek. Olvassuk az Agnes Sorel bemutatójáról írottakat! Félmondatnyi, nagy lélegzetű dicsérettel kezd, és hasonló magasztos hangon fejezi be. Ám a „követel” oldalon csak általánosságokkal operál („elbűvölt énekével, nagyszerű benyomás, csodálatraméltó énekművészet”); a „tartozás” rovatban viszont pontosan megnevezi a technikai hiányosságot (gyenge oldalai közé tartozik a koloratúra). Annak, aki tud olvasni, ilyen módon egyértelműen tudomására hozza: a csodálatraméltó énekművészetből éppen a művészet hiányzik.¹⁴¹ A berlini szerződés lejártával az apanázs nyilván elapadt, s ezt az obligón kívül került „Dr. H.” a legközönségesebb modorban torolta meg, mit sem törődve azzal, hogy az énekesnő presztízsén kívül saját szavahihe-tőségét is bemocskolja. „Sokszor hallottuk a hölgyet, de kevés gyönyörűségünket leltük benne – írta 1834 júliusában elbocsátó szép üzenetében; mikor pedig arról értesült, hogy Schodelné hat fellépésre angazsáltak a királyi operában, csípősen megkérdezte: három nem lenne elég?¹⁴² A berlini búcsúszorozatról referálva azután semmiképp sem rokonszenvező, de érezhetően tárgyilagossá jellemezést adott a hangról. Szavaiból kitetszik: a Bécsben még a „lieblich” jelzőt kiérdemlő hang tükrét immár forszírozott éles magasságok és elmosódott középhangok foltjai homályosították el.¹⁴³ Berlini megjelenésekor más fórumokon a Figaróval egyetértésben nyilatkoztak Schodelné hangjáról. Szopránja eléggé vékony (etwas dünn) – regisztrálta az Allgemeine Musikalische Zeitung levelezője –, az f, fisz, g váltóhangok táján [bizonyosan a kétvonalas oktávában] rendkívül éles (ungemein scharf), azonban elég erős ahhoz, hogy kellő mérséklettel és további képzéssel színházban jól használható legyen. Az, hogy a kritikus abszolút hangnévvel azonosítja az orgánum kényes hangjait, hitelesíti a beszámolót: ilyen konkrétumot hallomásból

¹³⁸ *Berliner Figaro*, 1833. április 13.

¹³⁹ Uo., 1833. április 17.

¹⁴⁰ Uo., 1833. április 20.

¹⁴¹ Uo., 1834. március 5.

¹⁴² Uo., 1834. augusztus 27.

¹⁴³ Uo., 1834. augusztus 29. Camilla-alakításáról uo., 1834. szeptember 4.

nem, csak személyes hallás alapján lehet regisztrálni.¹⁴⁴ A lap később bővítette a hangról adott jellemzését, de a lényegen nem változtatott; legfeljebb új magyarázatot – többnyire mentő körülményeket – keresett nem mindig hízelgő észrevételeihez.¹⁴⁵

Ha – mint valószínű – a bécsi színházi újság olvasói nem emlékeztek részleteiben a Boleyn Anna másfél hónappal korábban zajlott bemutatójáról szóló beszámolókra és nem figyeltek fel azokban a Madame Schodel szenvedélyes Giovanna Seymourjáról írottakra, a lap 1833. április 24-i számában erősen meglephtették őket a Vossische Zeitungból átvett, alább idézendő sorok. Figyelmes színházlátogatók azonban már előző februárban regisztrálhatták, hogy a találkozás az olasz romantikával addig nem látott alakítói szenvedélyt ébresztett Schodelnéban, s azt is, hogy e találkozás veszélyeket rejt magában. Igaz, a bemutatón viharos siker koronázta, hogy Seymour és Anna kettősében az énekesnők egymást igyekeztek túlszárnyalni, de gyaníthatjuk, hogy az igyekezet mindkét részről olyan vokális és színpadi erőfeszítéssel járt, amit nyugalmasabb estéken a bécsi kritika sem helyeselt volna. Berlinbe érkezve, az ifjú második hölgy minden erejével bizonyítani akarta azt, amit Bécs megtagadott tőle: rátermettségét az első hölgy státusára. Ehhez a vélt legalkalmasabb eszközöket vette igénybe. Ki akart tűnni szenvedélyes játékaival és az altista Hähnel árnyékba borító erős-fényes magasságaival, és túl akart szárnyalni bizonyos távollevőket is, talán éppen azzal, hogy utánozni kezdte őket. Schodelné orgánumát, kiváltképp magasságait Berlinben ugyanazokkal a nem épp hízelgő jelzőkkel illették, melyekkel Chorley Sophie Löwe orgánumát jellemezte. A drámai-heroikus hatás elérését célzó erőltetésre, az „édes” ingenue-hang korlátainak áttörésére az orgánum az éneklélméleti irodalomban leírt módon reagált – kontrollálatlanná vált mind színben, mind hangerőben, mind intonációban.¹⁴⁶ Más bírálatok kedvezőbb képet mutatnak. Legnagyobb sikerét a Norma bemutatóján aratta, de a szenzációszámba menő produkció túlradó fogadtatása megnehezíti az egyéni teljesítmény tárgyilagos értékelését. Adalgisa pályája a Normával énekelt kettősökben ér zenitjére; bennük az Anna-Seymour dialógustól eltérően nem a drámaian végigélt párbeszéd jelenti a non plus ultrát, hanem hangszínének tökéletes összeolvadása a lassú szakaszokban, és a dallamvonalak és ékítmények ideális összefonódása a cabalettákban. Valamelyest megfelelő előadásnál a hangok, a zene bűbája ellenállhatatlanul hatalmukba kerítik még a hivatásos hallgatót is. A Vossische Zeitung korábban idézett beszámolóját olvasva nem tudjuk (nem is kell) eldöntenünk, vajon a zene eszményi vagy valóságos előadását írja-e le. Sem ez, sem a lipcsei zenelap referátuma nem tér ki a releváns kérdésre, milyen adaptációban énekelte a duetteket Norma és Adalgisa abban a konfigurációban, amikor is a primadonna-szerepet altista, a seconda donnát magas szoprán adta (olvassuk: nem mentesen néhány túlélezetten kiemelt magas hangtól). Vajon nagyobb szabású átalakításra volt szükség, avagy Hähnel és Schodelné egyszerűen szólámot cserélt (a kettősökben Adalgisa szólama tercelve követi Normáét)? Biztosra vehetjük, hogy Hähnel

¹⁴⁴ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 35 (1833), 371.

¹⁴⁵ Uo. (1833. augusztus 28.), 584; uo. (1833. szeptember 25.), 650.

¹⁴⁶ A *Königlich Privilegirte Berlinische Zeitung* kritikáját újra közölte az *Allgemeine Theaterzeitung*, 26 (1833), 336.

legalább annyira győzte a Pasta fenomenális hangjára szabott főszerepet, „amennyire német énekestől ez egyáltalán elvárható” (Allgemeine Musikalische Zeitung); de vajon valóban együtt szárnyalt-e vele Schodelné, akinek „a koloratúra nem volt erős oldala”? Annyit elhíhetünk a Vossische Zeitungnak, hogy közreműködése nem zavarta meg az együttesek eszményi harmóniáját; nem maradhatott volna szó nélkül, ha méltatlannak mutatkozott volna – már csak a primadonna érdemeinek méltó elismerése miatt sem. A diadalról széles körben olvasott lapok közöltek ezúttal vitathatatlanul hiteles beszámolókat; Schodelné, aki a sajtón keresztül már a vendégjáték kezdetén kinyilvánította, hogy vissza szándékozik térni Bécsbe, okkal bizakodhatott, hogy ilyen kiváló ajánlások megerősítheti megrendült helyzetét az anyaszínházban.

Seconda donnaként tehát kitűnt, primadonnai szerepléseinek viszont a két birodalom nyilvánossága legfeljebb csak hírét vette. Hérolid-Halevy Ludovicjében nyújtott teljesítményéről az Allgemeine Musikalische Zeitung lakonikusan nyilatkozott (gute Ausführung der Mad. Schodel), szereplését a Blaubartban meg sem említette.¹⁴⁷ A helyi kritika a daljáték-szerepekről szólva alig-alig bocsátkozik énektechnikai részletekbe – vagy ha igen, kétértelmű modorban. Abból, hogy Adina szólamát a Liebestrank bemutatóján „technikailag kiválóan, sőt helyenként szépen énekelté”, a maliciózus olvasó levonhatta a következtetést: általában *nem* énekelt szépen, vagyis a hang minősége kívánnivalót hagyott maga után.¹⁴⁸ Színpadi működéséről valamivel megbízhatóbb híradásokat kapunk. Anekdota árulkodik arról, hogy hősnőnknek kétéves szakadatlan színpadi szereplés után sem sikerült még tökéletesen leküzdenie a premierek lámpalázát. Jellemző módon nem a tragikus, hanem a játékosabb szerepekben vált könnyen áldozatává a dolgok alattomoságának: az 1833-as tavaszi Fra Diavolo-előadáson Zerlina strip-tease jelenetében a rakoncátlankodó fűző elvonta figyelmét az éneklésről és rontott. A prózát zenével keverő műfajban s a kedélyes zenében nem érezte magát biztonságban; a fiatalság bája csak részben kárpótolt a valódi kedély, vidámság hiányáért (Berliner Figaro). E helyütt nem egészen világos, vajon ékítményekre vagy dinamikai- és hangszínárnyalatokra, netán az azokban megmutakozó vokális karakterábrázolásra utal a Vossische Zeitung kitétele: „énekét kedves és hatásos árnyalatokkal gazdagította”. Segít az elemzésben a Fiancée pár nappal későbbi előadásáról megjelent beszámoló: a lélekkel teli, ügyes árnyalás, a mély átérés a „Vortrag”-ra, jelen esetben az éneklés érzelmi oldalára vonatkozik, míg a technikát az „odaillő virtuozitás” kitétel méltatja. A bemutatkozásról kialakított vélemény hitelesnek hangzik, hiszen Rozália a vendég-szerepben korábbi alapos bécsi betanulásra, rendezői útmutatásra és színpadi otthonosságra támaszkodhatott, és játékkészségének is jobban megfelelt a szentimentális karakter és zene, amelyet a felújítás alkalmából a Vossische Zeitung kritikusa igen érzékenyen jellemezett.¹⁴⁹ Auber két nőfigurája közül, kiket 1833 tavaszán Cerf színházának közönsége elé vitt, jobban érezte magát a Menyasszony Henriette-jének jelmezében, és nagyobb sikert is aratott. Kedvéért a nyáron megkezdett éves szerződés elején ismét elővették a darabot. Zerlinát viszont – talán

¹⁴⁷ Allgemeine Musikalische Zeitung, 35 (1833), 869.

¹⁴⁸ Königlich Privilegirte Berlinische Zeitung, 1834. június 28.

¹⁴⁹ Uo., 1833. május 2. Beilage.

éppen a túlságosan „fizikai” vetkőzési jelenet miatt – nem kedvelte, és sejtetően nem is adta jól; 1834 nyarán, szerződésének utolsó heteiben csak azért lépett fel benne még egyszer, mert utolsó bemutatója, a Szerelmi bájital megbukott. (Zerlinát Pesten is csak kényszerűségből fogja elvállalni, és hamar visszaadja.) Két súlyosabb daljáték-szerepéről csak egy-egy mondat tájékoztat: kevés, de releváns információ az irányról, melybe az ifjú primadonna pályáját mindenáron irányítani akarta. Hérol-Halévy ponyva-operájában nem tudott, nem akart ellenállni az extrém pátosznak – nem derül ki, csak játékban-e, vagy vokálisan sem.¹⁵⁰ Grétry Blaubartját pedig sejtetően kimondottan a primadonna számára kínáló extrém játéklehetőségek miatt vették elő a színházi fundusból. Senki sem állíthatta, hogy Schodelné nem élt a lehetőséggel – egyesek szerint vissza is élt vele. A „legnagyobb félelem pillanatait” Barbe-bleu utolsó felesége a híres pantomimban éli át: a férfi magával vonzolja a kabinetbe, hogy az elősző asszonyokhoz hasonlóan végezzen vele. Wilhelmine Schröder-Devrient Németország-szerte hatalmas szenzációt keltett e jelenetben: a közönség lélegzete elakadt, midőn kibontott, dús szőke hajánál fogva vonzoltatta magát a kivégző kamrába.¹⁵¹ Schodelné térden csúszása bizonyára a „große Mimin” korábbi berlini vendégszereplésekről ismert játékára kísérelt meg ráduplázni, talán a helyi operarendező közvetítése nyomán. Említettük, hogy 1834 április-júniusban Schröder-Devrient három hónapon át vendégszerepelt a berlini királyi színházakon, így Rozáliának arra is módja nyílott, hogy közvetlen tapasztalásból alkothasson képet alakításairól, ha nem is Marie-járól.¹⁵²

Nem sokkal azután, hogy Schröder-Devrient elhagyta Berlint, elutazott Schodelné is. Honművészeti életrajza állításának megfelelően Hamburgba ment, hogy 1834. július 31. és augusztus 18. között hét előadást énekeljen a városi színházban. Kizárólag a francia-német repertoárban lépett fel; a Bécsben (Camilla, Donna Anna) és Berlinben begyakorolt szerepekhez (Rose, Agnes, Marie) hozzávette a német opera paradigmátikus ifjú-drámai hősnőszerepét, a Freischütz Agathéját, amit Pozsony óta nem alakított.¹⁵³ Augusztus vége ismét Berlinben találta. A Vossische Zeitung adata szerint az előzetes bejelentéssel szemben hat helyett csak öt fellépést teljesített a vágyva vágyott kitüntetett pódiumon, a királyi színházakban. Egy fellépést a Gendarmenmarkt álló Schauspielhausban abszolválta, a többit a királyi Opera fogadta be.¹⁵⁴ A hamburgi Agatha után itt még egy „fehér” nőalakot idézett fel régebbi repertoárjából, Paminát. Fellépése a királyi színházakon új nyilvánosságot teremtett számára, melyben tekintélyes kritikusok a korábnál szakszerűbben és részletesebben bírálták meg teljesítményét. Ludwig Rellstab, aki nem recenziálta a Königsstädter Theater operaelőadásait, ezért korábban nem írt Schodelnéról, kimerítően elemezte két 1834 őszi szereplését az udvari színházakban. Rellstab

¹⁵⁰ Uo., 1833. december 14.

¹⁵¹ Wolzogen, 85–87.

¹⁵² *Königlich Privilegirte Berlinische Zeitung*, 1833. november 16. Beilage.

¹⁵³ „Repertoire des Stadt-Theaters zu Hamburg”, in *Tagebuch der deutschen Bühnen*, 1835 (No. 3, März), 59–63.

¹⁵⁴ 1834. augusztus 27., Opernhaus: Die Zauberflöte (Pamina); szeptember 2., Schauspielhaus: Zampa (Camilla); szeptember 5., Opernhaus: Die Familien Capuleti und Montecchi (Romeo); szeptember 9., Opernhaus: Don Juan (Donna Anna); szeptember 11., Opernhaus: Zampa (Camilla)

nagyszerű bírálati annyira tárgyilagosak és részletezőn szakszerűek, hogy elemzésük egyenlő lenne megisméltésükkel. Véleménye a belőle áradó feltűnő jóindulat mellett is megvesztegethetetlennek érződik. Nem fukarkodik a technikai részletekkel; ő tanúskodik először egyértelműen Schodelné hangterjedelmének sejthető határhangjáról, a biztonságos cisz”-ről, az énekesnő megbízható teljesítményéről a vokális oktatásban külön műfajként kezelt énekmódokban: recitativo, „melódia”, vagyis szélesívű ének, ária, és passzázs, vagyis ékítményes ének, koloratúra. Mint más jelentős teoretikus-kritikusnál is, némi kétség ébredhet az olvasóban afelől, vajon szerepleírásai mennyiben tükrözik az előadó tényleges alakítását, és mennyire saját elemzését az irodalom olyan kiismerhetetlenül gazdag és nagyformátumú személyiségéről, mint Donna Anna. Leírása alapján mégis bizonyosra vehetjük, hogy Schodelné ebben a páratlan nimbuszú szerepben tudatos, részletekben gazdag, zeneileg gondosan felépített, analitikus szerepformálást nyújtott. Rellstab nem fél konkrétan megjelölni azt is, kinek Donna Annáját utánozta ő és egész nemzedéke: világosan kivehető az elemzésből, hogy nem csupán egyes pillanatokot, mint az ária előtti recitativo drámai szándékú elnyújtása, de az egész szerepformálást is a nagy Mimin ihlette; erre utal a célzás E. T. A. Hofmann Donna Anna-értelmezésére, melyből Schröder-Devrient sokat elemzett alakítása is kiindult. Persze Rellstab, Schröder-Devrient művészetének rajongója, dokumentátora és értelmezője, soha nem vallotta volna be, hogy a példaképnek is felróhatta volna, amit a követőnek többször is szemére vetett: „sie trägt zu viel vor”. Mintha tudattalanja Schröder-Devrient árnyékának szerepét osztotta volna Schodelnéra – nála „túl soknak” találta, ami a mintaképnél zseniálisan „éppen elégnek” minősített. Persze azt nem vonhatjuk kétségbe, hogy az alakítását akkor és ott még részmozzanatokból felépítő Schodelné nem érhetett nyomába Schröder-Devrient integratív művészetének.¹⁵⁵

Zampa-kritikáját Rellstab éles kifakadásra használja fel a direkciónak ellen. Az itt leírtak alapján malícia nélkül feltehetjük, Schodelné nem fő attrakcióként, inkább „Lückenbüsser”-ként jutott a királyi színpadra.¹⁵⁶ Elképzelhető, hogy kényszerhelyzetben vállalkozott a vakmerőségre is: Romeóként debütálni azon a színpadon, melyen tavasszal Schröder-Devrient ébresztett elragadtatást e nadrágszerepben. (Rellstab erről az alakításáról sokatmondóan hallgatott.) Vele egy időben vendégeskedett Berlinben két ifjú prágai énekes, a majdani bécsi koloratúrcsillag Jenny Lutzer, és a tenor-bariton Pöck. A szabadságolási időben elárvult színház valószínűleg nem tudott saját Romeót állítani Lutzer Giuliettája mellé, és hús előadás után a Königstädter Theaterben, Schodelné bizonyára kívülről tudta Romeo szólamát. Szerepformálásához mintát pedig bizonyára ugyanannál keresett és talált, mint Donna Annájához. Két évvel később boroszlói Romeója után bizonyára nem minden célzatosság nélkül írta a *Neue Schlesische Blätter für Unterhaltung, Kunst und Literatur*: „Mad. Schodel múlt vasárnap Romeo szerepében diadalt aratott, à la Schröder-Devrient”.¹⁵⁷ 1837. június 20-i pesti fellépése után pedig a bécsi Theaterzeitung pesti levelezője (aki Schodelné irányában kevés jóindulatot tanúsított) Romeóját „a

¹⁵⁵ *Königlich Privilegirte Berlinische Zeitung*, 1834. szeptember 11.

¹⁵⁶ Uo., 1834. szeptember 4.

¹⁵⁷ *Neue Schlesische Blätter für Unterhaltung, Kunst und Literatur*, 2 (1836), 536.

Schröder-Devrient hű kópiájának” nevezte.¹⁵⁸ Schröder-Devrient 1834-es műsorának egy része – jelesen a késői Spontini és Weber, valamint a vegyes, sőt rossz kritikákat kapott Desdemona – az 1830-as években már avulóban lévő repertoár-réteghez tartozott; e szerepeket csak személyes varázsa fogadtatta el. Ugyanakkor valószínűsíthetjük, hogy a Vesztaszűz iránti olthatatlan rajongás az ő alakítása láttán lángolt fel Schodelnében – nem véletlen, hogy Bécsbe visszatérve Júliát kérte az újra-bemutakozás vehiculumául. Fűzzük hozzá: 1836-os németországi vándoréve kezdetén első dolga lesz repertoárjába venni a Fidelio Leonóráját, s hogy Pesten Romeo mellett ezt választja második bemutatkozó szerepnek. Mindezek alapján arra következtethetünk, hogy Schröder-Devrient elemi erejű művészetének élménye feltámasztotta, vagy legalább felfokozta Schodelnében a türelmetlenséget: kitörni a korlátozott kifejező-igényű francia naiva és olasz *seconda donna* szerepek köréből, és minél előbb meghódítani a súlyosabb, drámaibb, nagyobb alakító-erőt követelő, „előadásra” nagyobb lehetőséget kínáló primadonna-figurákat. E művészi vállalkozás kivitelezése tölti ki pályájának Berlin és Pest közötti szakaszát. A tempót, mellyel „német primadonnává” kívánt előrelépni, okkal ítéljük aggályosan gyorsnak. Berlini kritikái meglehetősen egyértelműséggel tanúsítják, a szerepkör bővítéséhez még hiányzott a kellő vokális háttér. Metódusának ápolásához és érleléséhez a Königsstadt bizonyosan nem kínált alkalmas környezetet. Ha bizonytalanságban is vagyunk, vajon milyen mértékben és irányban foglalkozott vele és szerepeivel Bécsben az olasz mester Ciccimarra, a karnagy Conradin Kreutzer, a rendező Gottdank, valamint Forti, az állítólagos atyai pártfogó – a Duport intézetéről, az ott folyó műhelymunkáról szóló kortársi híradások biztosítanak, hogy a Hofoperben a legjobb kezekben volt. Igaz, hogy az énekesi környezet egyáltalán nem volt alávaló Cerf magánszínházában sem. Amalie Hähnel Rossini-stílusban edzett altja, az általánosan elismert lírai tenor Eduard Holzmilller, a vendégek között Sabine Heinefetter nemrég még Párizsban és Itáliában is versenyképes iskolája és a Londonban sikereket aratott Madame de Méric igazán megütötték azon évek bécsi mércéjét. Nem tudjuk viszont, vajon részesültek-e a házi énekesek rendszeres oktatásban a szerepek betanításán túl, amit a karnagy – a honfitárs Franz Gläser – kötelességszerűen végzett a „szobapróbákon”. Nem zárhatjuk ki, hogy a pálya ezen érzékeny formatív időszakában Schodelné énekmester nélkül maradt, és mivel sejtetően szabadjára volt engedve a színpadi játékban is, elkerülhetetlenül ahhoz a segédeszközhöz folyamodott, amihez a *par excellence* német drámai primadonna is menekült egyes énekszólamok számára teljesíthetetlennek bizonyuló igényei elől – a játék és előadás patetikus túlélezéséhez. Cerf színházában saját bőrén kellett megtapasztalnia a városi színházak hangromboló műsorpolitikáját, melyet, mint az előző fejezetben láttuk, a német éneklés-elmélet évtizedek óta újra meg újra felpanaszolt. A Königsstadt gárdájának tagjai annál inkább rákényszerültek, hogy a hangsúlyt az éneklésről az alakításra helyezték át, mivel rendszeresen kellett énekelniük hangterjedelmükön túllépő, vagy abban kényelmetlenül elhelyezkedő szerepeket – vagy ha nem is kellett, megengedték, hogy személyes ambíciójuk a határokon túli kalandozásra ragadja őket. Bár a transzpozíció és le- vagy fölpontozás minden időben a megengedett eszközök közé tartozott, e szükségmegoldások aligha mehettek oly messzire, hogy az

¹⁵⁸ *Allgemeine Theaterzeitung*, 30 (1837), 532.

énekes a nem neki való szólamban ne kényszerüljön terjedelme szélső, érzékeny hangjait túlterhelni. Szoprán szerepeket éneklő mezzoszopránok, altszerepeket éneklő magas szopránok a hang idő előtti rombolásához vezető útra lépnek. Terjedelem és karakter tekintetében idegen szerepek könnyelmű vállalása az orgánum veszélyeztetésén túl általában véve az énekesi professzionizmus háttérbe szorulásáról tanúskodik, különösen, ha az eredeti ámbitus semmibevétele a szólám jellemző énektechnikai sajátosságainak – jelesül ékítményeinek – nagyvonalúan engedékeny kezelésével vagy éppen kiiktatásával párosul. Ám Schodelné fittyet hányt mindezen veszélyekre. Miért is ne tette volna? Hiszen az életrajz kasszariportja szerint a berlini tartózkodás bőséges finánciális eredménnyel zárult. Sokat nyomott a latban művészi hírnevének gyarapodása is – híre-neve a lipcsei Allgemeine Musikalische Zeitung, a lipcsei Theaterchronik, a széles körben olvasott berlini napilapok (Vossische Zeitung, Berliner Figaro) berlini bemutatókról megjelent kritikái és híradásai nyomán a német nyelvterület egészére kiterjedt. Mindennél fontosabb: a berlini év tapasztalatai és tanulságai új magaslatok távlatát nyitották meg előtte, és felébresztettek a hitet: képes lesz e magaslatokat meghódítani.

„...megjárván német országnak minden nevezetesebb városát”¹⁵⁹

Béctől Breslauig

Schodelné megnövekedett öntudattal tért vissza a birodalmi fővárosba. Ő maga bizonyára úgy értékelte, hogy előadó művészete formátumot váltott az első két bécsi évben mutatotthoz képest. Ennek megfelelően – mint a Spiegel bécsi levelezője írta – primadonnaként viselkedett (korábban tehát nem viselkedett úgy, vagy nem tekintették annak).¹⁶⁰ Ám új előadói személyiségének prezentálásához a Hofoper színpada nem kínált megfelelő környezetet. Igaz, az operaénekesektől Bécsben is megkövetelték a drámai kifejezőerőt – erre szinte minden operakritikában találunk bizonyítékot. Az általános színházi lexikon már idézett cikke éppenséggel a bécsi iskola sajátosságaként azonosítja és bélyegzi meg a túlzó kifejezést, a „rikító koloritot”, a hatásvadászatot, a külsőséges-séget.¹⁶¹ Wolzogen viszont az 1830-as évek bécsi operai ízlését konzervatívnak írja le: ott a hangszépségre és énektechnikára sokkal többet adtak, mint a színpadi-színészi kifejezésre; épp ezért váltottak ki meghökkenést 1835-ben Schröder-Devrient szélsőséges manírjai.¹⁶² Ami a patetikus stílus térhódítását illeti, Wolzogen kronológiája részben téves: Pasta már 1829-ben elragadta a bécsi operaközönséget, és a Barbaja-bérlet végén a karinthy kapu melletti színpadon Bellini Kalózával megjelent a romantikus olasz opera is. A Duport-korszakban azonban megszakadt az együttműködés Milánóval. Pasta, Ronzi de Begnis, Méric-Lalande épp legnagyobb korszakukban távol maradtak, s a Bellini- és Donizetti-újdoncságok nem a leghitelesebb előadók közreműködésével ke-

¹⁵⁹ Lásd 96. jegyzet.

¹⁶⁰ *Der Spiegel*, 1835. július 29.

¹⁶¹ *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 5, 153.

¹⁶² Wolzogen, 117–18.

rültek színre. Úgyhogy amikor Schröder-Devrient (a Bécsben csak hírből ismert Malibran epigonjaként) 1835. december 7-én visszatért egykori énekesi bemutatkozásának színhelyére, a Kärntnertor Theater színpadára, teátrális stílusa valóban felkészületlenül találta a helyi közönséget, mely a játék kedvéért nem volt hajlandó elnézni a vokális hiányokat.¹⁶³ Képzeltető, mily szigorral fogadta egy évvel korábban, 1834 októberében a Berlinből visszatért Schodelné lelkes és túlzó schröderiadiát az a bécsi kritika, amely a nagy mintaképpel akkor még egyáltalán nem találkozott! Ráadásul új előadói személyiségét a legklasszikusabb, mondhatni: szakrálisan védett szerepben, Donna Anna jelmezében kísérelte meg elfogadtatni. Ha az alább idézett véleményből kibontjuk az alakítás kontúrjait, és összevetjük négy évvel korábbi Donna Annájáról írott bírálattal, érzékeljük, hogy a kritikus – akárcsak Rellstab néhány héttel korábban – az egykori halvány kezdő-teljesítménnyel ellentétben most erőteljesen, sőt szélsőségesen karakteres, aprólékosan kitervelt és részletezve megvalósított produkciót látott, hallott, és utasított el szenvedélyesen; olyan színpadi kártyajátékot, amely mindent az adott pillanat egyetlen lapjára tesz fel, és vállalja az egyensúlyvesztés veszélyét nemcsak a szó esztétikai értelmében, hanem a konkrét zenei kivitelezésben is. A kritikus „feltűnő énekes kokettálást” észlelt, „fény és árnyék riktó váltakozását” az előadásban, és „elakadt tőle a szava”. Mozart nem gondolhatott ilyesmire – jelentette ki, véleményükben megállapodott vagy megrögzött írók nem ismeretlen szokása szerint.¹⁶⁴

Bécsi szerződésének második periódusa 1834 októberétől 1836 „télutó hó utoljáig”, pontosan február 16-ig tartott.¹⁶⁵ Nincs mit szépítgetni: e másfél évben a karrier kritikus fázisba lépett. Eredetileg a Vestalin Júlia-szerepében, a Schröder-Devrient repertoár egyik ékkövében akart újra bemutatkozni Bécsben; az *Allgemeine Theaterzeitung* 1834. szeptember 30-án hirdette meg comebackját.¹⁶⁶ Ám az első bejelentés után közel egy évet kellett várnia szerepálma teljesülésére a nagy klasszicista operadramában, amit itt először, s aztán mindenütt színpadra vitt, ahol erre alkalma és hatalma volt. Alakítását középszerűnek bélyegezte az egyetlen bírálat, amit az akkor harminc éves mű nyári felújításáról felleltünk.¹⁶⁷ Bemutatón egy éven át egyáltalán nem szerepelt. Magától értődően nem ő, hanem Sophie Löwe kapta meg a primadonna-szerepeket a francia nagyopera diadalmas triptichonjában, melyet Dupont 1833 és 1835 között évadonként színre vitt: *Robert le diable* 1833, *Bal masqué* 1834, *La juive* 1835. Az 1835 októberében bemutatott *Emma*, Auber korai daljátéka a helyi operatörténet egyik reménytelen bukásaként egyetlen előadást ért meg, amiért Schodelné nem érhetett vád, mivel Sophie Löwe mellett csak mellékszerepet játszott – alakítását a kritikák meg sem említették. (Működését táblázatban foglaljuk össze a Függelékben.) Minthogy premieren nem jutott szóhoz, neve alig tűnt fel a sajtóban. Alkalomszerűen megemlégték, ha a partner, valamelyik népszerű tenor (Wild, Breiting

¹⁶³ Uo.

¹⁶⁴ *Allgemeine Theaterzeitung*, 27 (1834), 816.

¹⁶⁵ Schodelné és Dupont megállapodása az 1832-ben kötött tartós szerződés 1836. február 16-i felbontásáról, *Fond 4*, 177.

¹⁶⁶ *Allgemeine Theaterzeitung*, 27 (1834), 782.

¹⁶⁷ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 37 (1835), 770.

vagy Binder) fellépéséről jelent meg híradás. Ilyenkor legfeljebb a „Fleiß” méltatására számíthatott, akár csak kezdő korában.¹⁶⁸ Fiaskóként kellett elkönyvelnie, hogy Giulietta szerepében csak két kísérletet tehetett, majd le kellett adnia, így nem részesült abban a szerencsében, hogy Júliaként a Bécsben vendégeskedő Schröder-Devrient Romeójának partnere lehessen (Giuliettát Dem. Ehnes alakította). Az olasz repertoárban a továbbiakban nem foglalkoztatták, egy 1835-ös Seymour kivételével *seconda donna* szerepet sem bíztak rá – nem adták neki például Adalgisát Marianne Ernst Normája mellett. Viszonylag rendszeresen énekelt Donna Annát és régi francia primadonnaszerepeit, ám ezek nem voltak alkalmasak arra, hogy bennük a legcsekélyebb fel tünést is keltse. Fizetett hirdetésnek tűnik a visszatérés után Binder Masaniellója mellett énekelt első Elvirájának értékelése a *Theaterzeitung* 1834. december 13-i számában; megalázásként érthette, hogy cavatináját a negyedik felvonásban húzták.¹⁶⁹ Más alkalommal a bíráló ingerült hangja elárulja, e szerepben Schodelné semmi esetre sem szorította ki az operai habitúék preferenciarendjében Sophie Löwét.¹⁷⁰ Duport ugyan nem zavartatta magát az ingerült bírálattól, és a hátralévő hónapokban még jó néhány Elvirát énekeltetett vele, azonban az 1831-32-es sűrű foglalkoztatottság visszatérésében nem reménykedhetett. Szereplései között beugrások is akadtak, ami ugyancsak nem emelte renoméját. A tenor-matador Wild oldalán Bruckner kisasszony helyett kielégítően (de nem lelkesítően) elénekelt a *Fra Diavolo* Zerlináját 1834 decemberében.¹⁷¹ 1835 júliusában Donna Anna szerepében a vendégként beharangozott pesti primadonnát, Minknét helyettesítette, kinek fellépése zavaros körülmények között elmaradt – beugrása „érdemes” minősítést kapott.¹⁷² Mikor Breiting oldalán végre bemutatkozhatott Alice-ként az Ördög Róbertben, alakítását a kritika szerint „csinos pillanatok” ékesítették, de ezek az egész szerep halvány megformálását nem ellensúlyozták.¹⁷³ A második – ugyancsak „szorgalommal” énekelt – Alice az ötéves alkalmazás utolsó fellépésén, hatyúdalaként hangzott el a Hofoper falai között; Duport jóvoltából jutalomjátékként, Breiting és Staudigel közreműködésével.¹⁷⁴ Tárgyilagosan hozzá kell tennünk: csak részben következett személyének kegyvesztéséből, hogy az 1831-32-es nyolcvannal szemben a Hofoperben eltöltött utolsó másfél évben szereplések száma csak huszonötre rúgott. Ugyanis a német operatársulat foglalkoztatottsága egészében véve is visszaesett. Louis Duport igazgatóságának kezdete óta 1835 tavaszán engedett első ízben a bérlők nyomásának, és rendezett kéthónapos olasz évadot; ezen idő alatt a német együttest szabadságolta. Kérdezzük, hogyan szánta rá magát, hogy legendás takarékoságának sérelmére elsőrangú olasz csillagokat szerepeltessen? Állítólagos közepes színvonalú énekes-személyzete és egysíkú repertoárja miatt már 1833-ben vehemens sajtótámadásoknak volt kitéve.¹⁷⁵ I. Ferenc halálát követően 1835

¹⁶⁸ *Allgemeine Theaterzeitung*, 28 (1835), 503. A Zampa június 22-i előadásáról.

¹⁶⁹ Uo., 27 (1834), 902.

¹⁷⁰ Uo., 28 (1835), 143. A február 17-i előadásról.

¹⁷¹ Uo., 27 (1834), 972.

¹⁷² Uo., 28 (1835), 532.

¹⁷³ Uo., 630.

¹⁷⁴ Uo., 29 (1836), 115.

¹⁷⁵ Hadamowsky, *Wien Theater Geschichte*, 349.

márciusában V. Ferdinánd, lépett a trónra. Kívánságára a Hofmeisteramt nyomban tárgyalásokat kezdett Duport-tal a bérleti szerződés felbontásáról. A francia szépen akart búcsúzni, ezért rendezte meg első és utolsó olasz szezonját. Júliusban megállapodott a bérlet felbontásáról, és 1836 márciusában visszavonult.¹⁷⁶ Tragikus fordulat az együttes legnagyobb hányada számára: egyes kimagasló énekesek – Clara Heinefetter, Sophie Löwe és Josef Staudigl – kivételével Balochino és Merelli impresája nem vette át Duport énekes társulatát. Szerződés nélkül maradt a drámai primadonna Marianne Ernst; Schodelnének is mennie kellett.¹⁷⁷ De hova?

Láttuk, az életrajz a várható eufémizmussal írja le a sorsdöntő lépést: „kitelvén szerződési ideje, a józsefvárosi színházban énekelt 12 vendégszerepet”. A dezavualás szándékával kapja fel a mondatot az Athenaeum az operaháború egyik kiáltványában:

Figyeljete csak: annak is van egy kis jelentése, hogy Schodelné Bécsben a karinthiai kapu melletti színházban kezdé szerepeit és a józsefvárosiban végzé.¹⁷⁸

1836 tavaszán az inszINUációt nehéz lett volna hitelrontásnak minősíteni. Közismertek voltak a Józsefvárosi Színházban uralkodó vígasztalan állapotok; olyannyira, hogy a kritikusok nem is részletezték mibenlétüket, viszont egységesen szükségesnek látták, hogy a tavasszal Schodelné közreműködésével improvizált operaelőadások gyengéit e nehézségekre való utalásokkal mentegessék.¹⁷⁹ Sajnálatos válságának köszönhető a külvárosi intézet azt is, hogy operájának újra megnyitását több mint kielégítő publicitás, a közönség érdeklődése, és a tényleges érdemeket olykor felülmúló rokonszenv kísérte.¹⁸⁰ Sajtóbeszámolók hangsúlyozták, hogy a fellépéseket Schodelné mint vendég teljesíti, és a Zampa előadásáról szóló kritikájában a *Wanderer* már március 3-án meg is szelöltette küszöbön álló északnémet körútjának tervét.¹⁸¹ Mégis terjedtek olyan álhírek, hogy tartós kapcsolatot készül létesíteni a Josefstädter Theaterrel; a sajtó a jó iskolával rendelkező volt Hofopernsängerin szerződtetését nyereségként könyvelte el a színház számára.¹⁸² A híreszteléseket március 19-én sietve kiadott kommuniké cáfolta; hírnevére nézve láthatóan maga is sérelmesnek érezte, hogy az eszme egyáltalán felmerülhetett. Hogy is ne: még csak az hiányoznék, hogy a józsefvárosi illetőség kétes dicsősége elhomályosítsa a „Hofopernsängerin” nimbuszát, egyik fő aduját a jövő tervezésekor. Változnak az idők: néhány évvel korábban Schodelné talán kevésbé hevesen határolódott

¹⁷⁶ Uo., 350.

¹⁷⁷ Haus und Hofarchiv Wien, Hoftheater SR 55/II, Merelli-Balochino bérleti szerződéshez tartozó akták. 1022, Balochino an Hohes K K Oberstkammerer Amt. „Madame Ernst, Madame Schodl, Herr Hasenhut [sind] von der Administration nicht engagirt worden [...]. Wien am 6. April 1836.” Schodelnéhoz hasonlóan Hasenhut balettmester is Pesten folytatta pályáját.

¹⁷⁸ „Hírlapi ellenőr. Színházi jeremiádok”, *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 718.

¹⁷⁹ *Allgemeine Theaterzeitung*, 29 (1836), 183. Hasonló célzást két héttel később is megengedett magának a színházi lap, uo., 29 (1836), 222.

¹⁸⁰ *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 21 (1836), 224.; *Der Wanderer*, 27 (1836. március 17.), oldalszám nélkül.

¹⁸¹ *Der Wanderer*, 27 (1836. március 3), oldalszám nélkül.

¹⁸² *Beilage zur Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 1836. március 15.

volna el a külvárosi színháztól. Bár az eredetileg 1788-ban megnyílt intézet 1822-ben Beethoven *Weihe des Hauses*-nyitányával felavatott új épületének kicsiny színpada nem volt operaelőadások céljára a legalkalmasabb, a színház ugyanúgy nem tudott ellenállni a 19. század első fele nagy divatjának, az operának, mint a Theater an der Wien. A harmincas évek elején a Józsefváros szempontjából kimondottan előnyösnek mutatkozott a bécsi színházi klíma, amennyiben a Theater an der Wien 1831-ben felfüggesztette az opera művelését.¹⁸³ Így csak egy vetélytárral, a Hofoperrel kellett versengenie az operai közönség kegyeiért, s ezt nem is eredménytelenül tette. Sikereit részben Duport takarékosági stratégiájának köszönhette; az elégedetlenek (nyilván taktikai túlzással) azt állították, a Josefstadt a maga szerény anyagi eszközei ellenére időnként közel jutott ahhoz, hogy megelőzze az udvari operát.¹⁸⁴ Zenekar és kórus tekintetében persze szó sem lehetett versengésről. A Josefstadt a maga harminckét muzsikusával éppen hogy elérte az operai minimumot;¹⁸⁵ ennél valamivel nagyobb létszámú zenekart foglalkoztatott már első teljes évében a pesti magyar színház is. Emelte viszont a színház zenei ázsióját, hogy 1833-ban Granadai éji szállást, terjedelmes operai életműve legnagyobb sikert elért darabját (1834). Kreutzer három éves működése, ott bemutatott főművének egész Németországra szóló tartós sikere nem méltatlanul szerzett jó hírnevet az intézetnek. Kreutzer megnyerése, általában az operai fénykor Johann August Stöger; Schodelné pozsonyi felfedezője nevéhez fűződik: 1832–34-ben 21 hónapig bérelte a Josefstädter Theatert. Ez idő alatt harminc operabemutatót tartott, és 352 operaelőadást produkált, úgyhogy a játérend kétharmadát az opera tette ki. Schlögl szerint Stöger idejében a színház a „Probieranstalt” szerepét töltötte be a Hofoper mellett.¹⁸⁶ Nem sokáig: a vállalkozó tőkéjét nem egészen két év alatt felemésztette az operaszünet. Hogy igazgatása nem zárult csőddel, azt nem az operának, hanem Raimund fellépésének és hallatlan sikerének köszönhette.¹⁸⁷ De az opera kényszere erősebben hatott, mint az előd bukásának intő példája. Stöger utódja, Ignaz Sebastian Scheiner nem kívánta elődjénél alább adni a műfaj ápolásában. Előadásain „kiváló vendég-énekesek” működtek közre, így Pohl-Beisteiner és Fischer-Achten. Korábban mindkét primadonna az udvari operában működött; nevük jól csengett a városban, úgyhogy a bérlő okkal remélhette, átsábítják a közönséget a külvárosi színházba, ahol a jegyárak jóval alacsonyabbak voltak. Am számítása nem vált be; 1836 elején Ignaz Scheiner csődbe ment, és a felelősségre vonás elől megszökött a városból. A vészhelyzetbe került intézmény igazgatását bátyja, Johann Nepomuk Scheiner vette át, azzal a céllal, hogy fenntartsa a működés folyamatosságát, és ezzel betevő falathoz juttassa a személyzetet.¹⁸⁸ Reorganizációs igyekezetének jegyében fogant az 1836 márciusában kezdeményezett ad hoc operaprogram. Búcsúajándékképpen Conradin Kreutzer vállalta az első előadások betanítását és vezénylését: Merelli és Ba-

¹⁸³ Lampl.

¹⁸⁴ Hadamowsky, *Wien Theater Geschichte*, 349.

¹⁸⁵ Schimscha.

¹⁸⁶ Schlögl, 78. Lampl szerint a külvárosi színház politikai megfontolások következtében vált a francia nagyopera úttörő importőrévé Bécsben.

¹⁸⁷ Bauer, *Josefstadt*, 65

¹⁸⁸ Uo.

locchino hívására ugyanis március 1-től visszaszerződött a Kärntnerterhoz. Karnagyi és zeneszerzői kezének nyoma jótékonyan érződött a második produkció, a Beatrice di Tenda bemutatójának számos mozzanatán.¹⁸⁹ Közbevetőleg megjegyezzük, nem az interim-igazgatás hirtelen támadt mentő ötlete volt, hogy Bellini Bécsben még nem ismert utolsó itáliai operáját bemutassa a Josefstadtnban. A Zensurbehörde 1835. szeptember 23-i dátummal üttette rá engedélyező pecsétjét a benyújtott librettó-példányra.¹⁹⁰ Ez nem az eredeti szöveg hűséges német fordítását tartalmazza, hanem a helyi kóruskarnagy, Georg Ott átdolgozását, Castell von Ursino címmel. Mivel Ottnak az adaptációhoz bizonyosan hosszabb időre volt szüksége, és a cenzúrahivatal sem adta engedélyét egyik napról a másikra, okkal feltételezhetjük, hogy még Stöger, de ha nem ő, akkor Ignaz Scheiner dolgoztatta át a tragikus operát, melyet 1833. március 16-án mutatott be a Teatro La Fenice. NB. a darabban az átdolgozás során nemcsak egyes szereplők neve változott, Ott *lieto finére* változtatta a tragikus kimenetelt. Ehhez a zene tésztaját is „újra kellett gyúrni” (impasticciare); magától értődött, hogy a munkát Conradin Kreutzer végezze, aki az előkészületek idején még a józsefvárosi színház karnagyi állását töltötte be – a betétszámok az ő kezétől származtak.

Könnyen lehet, hogy Schodelné szerződését az iránta régóta jóindulattal viseltető Kreutzer közvetítette. Akár ő járt közben, akár más az énekesnő Honművész-emlegette „hatalmas pártfogói” közül, a józsefvárosi fellépések a lehető legjobb pillanatban, minden idővesztés nélkül kedvező feltételeket teremtettek a pálya energikus újrakezdéséhez. 1836. február 7-én lépett fel utoljára a karinthe kapunál, és három héttel később, március 1-én már ismét bécsi színpadon énekelt. A józsefvárosi operaelőadások sora március 1-én a Zampával vette kezdetét, ekkor mutatkozott be Camilla szerepében. A szerepválasztást mind a színház, mind az énekesnő szerencsésnek mondhatta. Az előző évek nagy Zampa-lázában a Józsefváros a Hofoperrel versengve adta a darabot, tehát a szcenikai és zenekari produkció valamelyes rutinra támaszkodhatott. Az újdonsült primadonna pedig sorozatosan és nem sikertelenül alakította a női főszerepet az udvari színpadon, ezért biztonságban érezhette magát az ad hoc együttesben. Előnyére szolgált, hogy a szerepben körülöngte az udvari énekesnői múlt nimbusza. E dicsfényt a sajtónak sem állott érdekében megtépní; most az addigi játéktéren szerzett érdemek elismerésének ideje jött el:

Schodelné asszony felkészülten és sikerrel játszotta és énekelte Camilla szerepét, és megerősítette a megtisztelő értékelést, melyet tehetsége és szorgalma révén korábbi állásában oly sok sikeres teljesítménnyel megalapozott. Csak gratulálhatunk az igazgatóságnak, ha sikerül e képzett énekesnőt tartósan az intézményhez kötnie.¹⁹¹

Február utolsó napján (szökőév lévén: 29-én) a színházi lap jelentette, tíz vagy tizenkét nap múlva következő produkcióként bemutatják a Beatrice di Tendát, Schodelnéval a női

¹⁸⁹ *Allgemeine Theaterzeitung*, 29 (1836), 222. Előzetes híradás szerint Kreutzer csak a bemutatón állt a zenekar élén. *Uo.*, 212.

¹⁹⁰ Mayer–Troja–Hadamowsky (Beatrice di Tenda címszónál).

¹⁹¹ *Allgemeine Theaterzeitung*, 29 (1836), 183.

főszerepben (az átdolgozásban: Isabella).¹⁹² Alakítását Kreutzer irányításával bizonyára minuciózusan előkészítette; a szorgalom, stúdium és az új környezet együttthatása hirtelen-váratlan új, nagyformátumú énekes- és színész-személyiséget mutatott be a zsúfolt nézőtérnek. Tanúságul teljes terjedelemben idézzük a bírálatok rá vonatkozó szakaszait. A bemutatóról a színházi lap csak röviden emlékezett meg: a kiváló énekesnő művészi, kontúros alakításáról írt, melyben meglepő erő megragadó gyengédséggel társult.¹⁹³ A harmadik, március 18-i előadás után részletesebb bírálat jelent meg az „újonnan felfedezett” primadonna ünnepléséről:

Aki Schodelnéet korábban az Udvari Színházban hallotta, most pedig itt találkozik vele, mélyen meglepődhet eleven játéka és művészi képzettségének. Mintha csak most találta volna meg művészi önbizalmát, és azzal együtt éneklésének biztosságát is. Izabella szerepét játékban és énekben egyformán mesterien kivitelezte. Kellemes, érdekes, ifjú megjelenése, bájos, szívhez szóló, s ha kell, erőteljes hangja, művészi előadása, a találóan árnyalt játék – mindez rendkívül kedvező benyomást tett szemre és fülre egyaránt.¹⁹⁴

A *Wanderer* egyazon oldalon két írást szentelt az előadásnak, és egyikben sem fogott ki Schodelné dicséretéből.

Kiemelkedően jó teljesítményt nyújtott Schodelné asszony a hercegnő szerepében. Tiszta, dúsan csengő hangja ezen az estén rendelkezett a győzelemhez szükséges erővel. Izzás és szenvedély lelkesítette át énekét és játékát, anélkül, hogy egyetlen pillanatra túlzásokba esett volna, és megzavarta volna a művészi nyugalom szép harmóniáját. A közönség lelkesen követte teljesítményét. A színház számára szerencsésen megnyert művésznő többszöri kihívás diadalában részesült egyes jelenetek és a felvonások végén. Schodelné asszony, ezen újdonság fő erőssége, őszinte elismerést érdemel számos, nem jelentéktelen zenei nehézség sikeres megoldásáért, a tiszta intonációért, a magas hangok biztonságáért, az emelkedett énekmodorért.¹⁹⁵

Személyes diadala a külvárosi színház bemutatójáról megjelent harmadik részletes bírálatból is messze kihangzik:

Schodelné asszony alakítása a legkellemesebb meglepetésben részesített. Nagyszerű diszpozícióban volt, tüzzel, energiával és árnyalatokban gazdagon énekelt. Teljesítményét legjobbjai egyikének értékeljük, és meggyőződésünk, hogy sok

¹⁹² „Ungefähr in zehn bis zwölf Tagen später wird Beatrice di Tenda, Musik von Bellini, in die Scene gehen. Beatrice: Mad. Schodel, Agnese, Dem Walter, Herzog: Hr. Mellinger, Orombello Hr. Jäger [...].” Uo., 29 (1836), 172.

¹⁹³ Uo., 222.

¹⁹⁴ Uo., 231. A harmadik előadás iránt az új Orombello, Erl, a pesti színház tenoristájának bemutatkozása keltett figyelmet.

¹⁹⁵ *Der Wanderer*, 27 (1836. március 17.), oldalszám nélkül.

részletben kevesen múlhatnak felül. Zajos tetszés és többszöri kihívás volt igyekezetének méltó jutalma.¹⁹⁶

A Wanderer kritikájából százhetven év távlatából is pontosan kiérezni, amit minden nagy operaelőadáson ma is megtapasztalhatunk: hogy a drámai összhatás, sőt az egyes énekesek – jelen esetben Schodelné – kisugárzása számottevő mértékben a nagyszabású karmesteri interpretáció tükröződéseként születik meg. Schodelné nem tündökölt volna Beatriceként, ha alakítását Kreutzer „teremtő szelleme” nem emeli a nagy drámai művészet síkjára. A Wiener Zeitschrift beszámolója is a rivaldához szólítja az est másik hőst, Conradin Kreutzert, a bemutatót szívességből vezénylő nagy operakarmestert. Minden túlzás nélkül kimondhatjuk: a jelentékeny szerepben – az utolsóban, melyet Bellini Pastának írt – Rozália átütő sikert aratott Bécsben. Beatricéje ugyanúgy fejezetet írt – ha szerényet is – a lokális operatörténetben, mint Giuliettája és Adalgisája Berlinben. Alakítását még hónapokkal később is etalonként emlegették.¹⁹⁷ Hírnevét az egész német nyelvterületen olvasott színházi és zenei lapok öregbítették – a józsefvárosi opera újra megnyitásáról az Allgemeine Musikalische Zeitung is hírt adott.¹⁹⁸ A Hofopernek az utolsó időben számára nyilván nyomasztó légköréből kiszabadulva, néhány előadás alatt megteremtette új művész-personáját – a bécsi nyilvánosság előtt végre elnyerte az annyira áhított olasz romantikus primadonna-státust. Ezen túlmenően, a Josefstädter Theaterben némi túlzással szólva ugyanazt a *coup*-ot hajtotta végre, amit két év múlva majd végrehajt Pesten: megalapította (szerényebben: újraalapította) az opera intézményét. (Mintha az Athenaeum ráérzett volna a párhuzamra – azért igyekezett felhasználni hitelének rontására a józsefvárosi alászállást a karinthy kapu parnasszusáról. Mert hát: bizonyosan a Pesti Magyar Színház javára dőlt volna el az összehasonlítás a Bécs-külvárosi intézettel?)

1836 február végén közhírré tett operai tervei között a Josefstädter Theater a Beatrice di Tenda után a Capuleti e Montecchit is megemlítette, Schodelnéval Giulietta szerepében. Erre a föllépésre nem került sor. Józsefvárosi kiruccanása elsődlegesen a reklám célját szolgálta, mintegy próbaéneklésre adott alkalmat a pálya következő fázisához, melyet valószínűleg már hónapok óta előkészített. Március közepén nyilvánosságra is hozta a németországi útiterveket: „Braunschweig, Hamburg, Bremen, Frankfurt etc.” városa áll a büszke címlistán.¹⁹⁹ Megkezdődött a vándorlás a német operavilág göröngyös útjain. Fellépésre helyet találni nem volt éppen nehéz. Színházi évkönyvek listáiból, folyóiratok híradásaiból kiolvassuk, hogy a német színházak énekes személyzete erősen fluktuált. Városi színházban az énekes, ha akart volna, se lehetett hűséges: nem volt kihez. A bérlők még normális viszonyok közepette is sűrűn cserélődtek, de a viszonyok ritkán voltak

¹⁹⁶ Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, 21 (1836), 279.

¹⁹⁷ Allgemeine Theaterzeitung, 29 (1836), 511.

¹⁹⁸ Allgemeine Musikalische Zeitung, 38 (1836), 428. Bauer, *Josefstadt* nem említi Theodor Müller bukaresti német vállalkozó szerepét a jobb sorsra érdemes színház megmentésében. Tény, hogy az új együttes egyik tagja, Herz tenorista korábban a bukaresti operánál működött.

¹⁹⁹ Allgemeine Theaterzeitung, 29 (1836), 227.

normálisak – rendszeresen ismétlődtek a csődök, a csődbe jutott igazgatók megszöktek, a szerződések egyik napról a másikra semmissé váltak. Az udvari színházak rezsimjének állandósága kedvezett színház és énekes (valamint a karnagy) tartós kapcsolatának. Szerencsés művészek életrajzából élethosszig tartó, nyugdíjas szerződésről értesülünk a német udvarok színházaival; udvari operai karnagynak pedig legalábbis a forradalmi barikádra kellett felkapaszkodnia ahhoz, hogy élethosszig tartó szerződését elveszítse. Azért persze énekesek udvari állásokat is fel-feladtak – például ha másik udvari színházhoz csábították őket, nagyobb fizetéssel. Különösen két korszakban hajlott, illetve kényszerült az énekes vándorlásra. A pálya kezdetén a quasi-céhes képzés hagyománya követelte meg a mozgékonyt. Ahogy Schodelné esete mutatja, a „jó helyen” megkapott első szerződés a folytatását és nem végcélját képezte az énekes-nevelésnek. Bécsben, Drezdában, Münchenben eltöltött kezdő-évek után a tanonc tovább lépett. Ebből a gyakorlatból hasznot húztak a provincia városai, így Pest is. Mint színházi város, a magyar főváros német színháza nagyjából egyenrangúnak mondhatta magát Grazzal és Brünnel; még csak a német kultúrterület határállomásának sem lehetett bélyegezni abban az időben, mikor német színház működött Pétervárott, Odesszában, Bukarestben, Temesvárott és Zágrábban (Nagyszebenről nem is beszélve). Nagy színházának bemutatóiról rendszeresen beszámoltak a bécsi és lipcsei színházi és zenei lapok, és a városon kívül is olvasott Der Spiegel. Ha a kezdő el akarta hagyni nevelődésének színterét (vagy rákényszerült erre, mint Schodelné 1834-ben és 1836-ban Bécsben, és talán Agnes Schebest 1832-ben Drezdában),²⁰⁰ nem kellett szégyenkeznie, ha Pestre került, és a gázsit tekintve sem járt rosszul: Schebest emlékezete szerint az 1830-as évek elején Grimm, a pesti igazgató nem ajánlott rosszabb kezdő fizetést, mint más városi színházak igazgatói. Így aztán jobb időkben számos tehetséges ifjú énekes szívesen elszegődött a királyi városi színházhoz, ha az itteni szerződést nem is tekintették vágyaik beteljesülésének. Agnese Schebest 1832-ben Drezdából érkezett a Duna mellé, felnőtt karrierje első állomására; drámai szoprán és mezzo-primadonna szerepeiben négy évig gyönyörködtette a pesti közönséget, amely rajongott érte. Vele egy időben Minkné működött itt a *soprano d'agilità* szerepkörében; ugyancsak viszonylag fiatal énekesnő, ha nem is éppen pályakezdő. Utóbb a bajor székvárosba szerződött, majd néhány évi udvari operai tündöklés után újra a pesti deszkákra lépett. Második periódusa vegyes visszhangot keltett: vokális tőkéje fogyatkozóban volt.²⁰¹ Hajnal vagy alkonyat: az énekesek másik része azért kényszerült vándorbotot ragadni, mert a pálya előrehaladtával bezárultak előtte a nagyobb városi és udvari színházak. Marianne Ernst, a Hofoperből Schodelnéval egy időben elbocsátott drámai primadonna a harmincas évek második felében ámokfutóként keresett magának korábbi állomásához méltó működési teret. Nem csupán a bérlőváltásnak esett áldozatul, legalább olyan mértékben hangja fáradásának. Ennek egyik oka a színészcsaládokban megszokott gyermekmunka: a Theater-Lexikon adata szerint 1808-ban született, 1822-ben, tizennégy évesen Trierben már a „jugendliche Sängerin” és „Schauspielsoubrette”

²⁰⁰ Schebest, 53.

²⁰¹ Binal, 186.

fachban foglalkoztatták.²⁰² A másik romboló tényező az új, heroiko-tragikus repertoár előadásmódja volt, melybe Ernst a Hofoperben szenvedélyesen és sikeresen vetette bele magát. Mindemiatt 1836-ra már „kiénekelte” hangját.²⁰³ Bécsi működése után Pozsonyban szerepelt, majd Pestre szerződött. Innen vendéggjáték ürügyén Frankfurtba utazott, de nem tért vissza; utóbb szerződést szegve távozott a Majna mellől is.²⁰⁴ 1837-ben Wagner várta érkezését a távoli Rigában – hiába.²⁰⁵

A mobilitás kevésbé traumatikus formáját képezte a Kunstreise, ill. Gastspiel intézménye, mely a német színházi világ kiterjedtségéről, szervezettségéről, viszonyai állandóságáról tanúskodott. Ugyanis az, hogy a színész rendszeresen vendégszereplésre utazhat, társintézetek hálózatát feltételezi, másrésről a vendég fogalma csak stabil személyzettel bíró fogadó színházak megléte mellett értelmezhető. Szerződésben lévő énekesek és színészek, ha módjuk volt rá (vagyis ha hívták őket, vagy kapcsolataik révén sikerült maguknak fellépést biztosítani) évi szabadságidejük alatt vándorútra keltek: hosszabb-rövidebb művészi utazást tettek német városokban. Tartós szerződéssel nem rendelkezők pedig, mint Schodelné 1836–37-ben, majd 1841–43-ban, azért utaztak, hogy igényeiknek megfelelő állandó helyhez jussanak – hacsak nem tekintették a vendégszereplést állandó működési formának, mint Sabine Heinefetter. Vendégszerződéseit illetően fiatal énekes nem sokat válogatott, annál kevésbé, minthogy kisebb színpadokon zajlott jól sikerült vendéggjáték hírért (gyakran saját fogalmazásában) a lapok az egész német területen terjesztették. Berlinben a Königstädter, Bécsben a Josefstädter Theater kínált fórumot fiatal énekeseknek, akik félszemmel a helyi udvari operaházra sandítottak. Számításuk esetenként bevált. Erl, a kellemes hangú pályakezdő tenor 1836 tavaszán még mint a pesti színház tagja volt Schodelné egyik-tenor partnere a józsefvárosi előadásokon. Bizonyára az akkor keltett jó benyomásnak köszönhető, hogy tagjai közé hívta a Hofoper, és az 1840-41-es vendégszereplések idején már mint a nevezetes intézet vezető tenoristája lehetett Schodelné partnere, mint Artúr az Idegen nőben, Olaf (Gustav) a Báljében, Viscardo az Esküben (Mercadante) és Eleazár a Zsidónőben. Pestről jövet Agnese Schebest 1835-ben ugyancsak bemutatkozott a Józsefvárosban, de a körülmények áldozatául esett; a Hofoper nem érdeklődött iránta, átengedte Münchennek.²⁰⁶ Minkné sem járt jobban: bemutatkozását a karinthi kapu mellett 1835-ben ismeretlen, talán botrányos körülmények akadályozták meg; ha addig élt benne, ez meghiúsította reményét, hogy elnyeri a császári és királyi udvari énekesnő státusát.²⁰⁷

Hogy a vendégnek volt-e állandó állomáshelye, vagy a vándormadár kategóriába tartozott, azt hitelt érdemlően csak az anyaszínházként feltüntetett intézet személyzeti listája alapján lehetne eldönteni; a vendéggjáték színhelyén ugyanis mindenki akként hirdette magát, aminek sikerült magát elhíttatnia. Sabine Heinefetter Bécsben 1830-31-ben

²⁰² *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 7, 266.

²⁰³ *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 1, 345.

²⁰⁴ *Der Spiegel*, 1838. május 12.

²⁰⁵ Wagner Louis Schindelmeisserhez, Riga, 1837. szeptember 17. *RWSB*, Bd. 1, 334–35.

²⁰⁶ *Der Spiegel*, 1835. május 23.

²⁰⁷ *Allgemeine Theaterzeitung*, 28 (1835), 532. Minkné később Schebest riválisaként Münchenben énekel.

a párizsi olasz opera csillagaként szerepelt, Schodelné 1837-ben Pesten a k. k. Hofopernsängerin megtisztelő titulussal ékesen lépett fel, mindketten alaptalanul. Henriette Carl spanyol udvari énekesnői címéről is többet tudtak Németország kisebb-nagyobb városaiban, mint Madridban. A Gastspiel szokása a német színházak műsorszolgáltatásának nem elhanyagolható hányadát érintette. 1837-ben a pesti színházban körülbelül 40 estén énekelt egy vagy több vendég, ez az operaelőadások mintegy harmadát tette ki. A vendégjáték a kor színházának tündökléséhez és nyomorához egyformán hozzájárult. Pest anyagi erejében és renoméjában nem versenyezhetett az igazán jelentős udvari vagy városi színházakkal. Egy Clara Heinefettert vagy Joseph Wurdát fénykorukban nem, legfeljebb kezdőként vagy pályájuk alkonyán köthetett volna tartósan magához. Vendégként viszont a színház közönsége akár évadonként gyönyörködhetett produkciójukban. Énekesek művészi utazásaik közben magától értődően legjobb szerepeikben kívántak bemutatkozni az idegen közönség előtt. Sok énekes hitte magát kiválónak kevés szerepben; a vendégjátékok fokozták a műsor redundanciáját. Az 1837-es pesti színházi műsor tökéletesen igazolja Liszt ironikus megfigyelését, mely szerint Schröder-Devrient valamennyi epigonja okvetlenül fel akarja öltetni vendégjátékán Romeo nadrágkosztümjét – a közönség az év hat Capuleti e Montecchi előadásának mindegyikén vendéget látott a *musico*-szerepben. Vendég énekelt a címszerepet a Zsidónő mind az öt előadásán is. Másfelől a vendégjáték gyarapította és színesítette is a repertoárt. A Gast vagy Gastin kedvéért nem ritkán vettek elő régen játszott operát; néha klasszikusokat, mint 1837-ben a Don Juant és Rossini Semiramidéját Henriette Carl, a Fideliót Schodelné, a Veszta-szüzet Wurda kedvéért. Más alkalmakkor viszonylag új keletű, de korábban megbukott darabokat ástak elő a vendég beneficiumára: Bellini Piratáját 1837-ben hét évi némaság után adták elő egy ízben, Wurdával a címszerepben. Feltételezhetjük, hogy az alkalmi felújításokat nem készítették elő valami alaposan. Ám a rögtönzésért jó esetben kárpótolt a jelentős énekes nyújtotta élmény. Nem tartozott a rendkívüli események közé, hogy a vendégjáték új darab bemutatását tette szükségessé vagy engedte meg. Ez is hasznára vált a repertoárnak: az újdonságot a házi együttessel néha tovább játszották.

Schodelnének a Beatrice di Tenda – Bécsben: Castell von Ursino – március 18-i harmadik előadását követően meglehetősen hamar el kellett utaznia Bécsből, ha időben Braunschweigbe akart érni. Áprilisban valóban fel is lépett e tekintélyes német udvari színházban; Frankfurtban pedig májusban kezdődött szereplési sorozata. Az 1836-os nyár egyes állomásairól a bécsi színházi lapban megjelentetett beszámolóknak legalább az eseményszerűség tekintetében hitelt adhatunk: Braunschweig és Frankfurt után Mainz, Wiesbaden és Lipcse szerepelt a személyes útikönyvben. Nem vehetjük viszont készpénznek a lapban újra meg újra meghirdetett, olykor meglehetősen kalandos egyéb terveket. Feltűnően sok közöttük a tartós szerződéseket ígérő híradás; feltesszük, ezekkel a tudósításokkal a beküldő énekesnő és férje vagy a habozó helyi direktóra akartak nyomást gyakorolni, vagy távolabbiaknak a szerződtetéshez kedvet csinálni. Április 23-án a Theaterzeitung küszöbönálló szerződtetéséről értesített a braunschweigi udvari színházhoz;²⁰⁸ május 11-i kelettel Frankfurtból jelentették, hogy valószínűleg szerződte-

²⁰⁸ Uo., 29 (1836), 328.

tik.²⁰⁹ Frankfurtban jelek szerint valóban komolyan szó volt alkalmazásáról; mint később, most is túlzott finánciális követelésein múltott, hogy a kontraktus végül nem jött létre.²¹⁰ Úgy látszik, az ismételt bejelentések ellenére sem jutott el Hamburgba azon a nyáron.²¹¹ Augusztus végére kifulladás a nagynémet operaszínpadok meghódítására indított első roham; a 29-i híradás patthelyzetre vall. Egyfelől „fürdőkúrát” emleget Dobberanban (Schodelnénál a „Flucht in die Krankheit” jellemzően a pálya impasse-ait takarja), bizonytalan fellépési szándékokkal egybekapcsolva a helyi udvari színházban, másfelől az ellenőrizhetetlen, csillogó távot hozza szóba, a szentpétervári német operát, ahol „Schodelnét hosszabb időre meg kívánják nyerni”.²¹² Pálya-mélylélektani analízist igényel annak a kérdésnek megválaszolása, vajon miért nem számolt be egyik augusztusi híradás sem a nyár végének legjelentősebb vendégjátékáról, a sikeres fellépéssorozatról Boroszlóban (Breslau), holott ez alapozta meg egyetlen tényleges, tartós szerződését Bécs és Pest között.²¹³ Szeptember közepén váratlanul újra a Josefstädter Theater előzetes programján bukkan fel a neve.²¹⁴ Donizetti vígoperája, a Borgomastro di Saardam szeptember 16-i premierjéről egyetlen bírálat jelent meg; írója, a Theaterzeitung nem épp Schodelné iránti jóindulatáról ismert Dxr- szignójú kritikusa maliciózus tapintattal elhallgatta a Mariettát megszemélyesítő énekesnő nevét, kinek teljesítményéről megsemmisítő véleményt formált.²¹⁵ De szeptemberi józsefvárosi közreműködését kizárja, hogy 20-án bizonyíthatóan Kolozsvárott tartózkodott: e napon a kolera áldozatainak árvái javára jótékonycélú hangversenyen működött közre.²¹⁶ Tehát nem személyes emlékeken, hanem csak a bécsi kottapiac kínálatán múltott, hogy három évvel később a császárvárosban tett látogatásáról e korai, a harmincas évek második felében már divatjamúltnak számító Donizetti-daljátékot is magával hozta Pestre, és be is mutatta.

1836. október közepe ismét Boroszlóban találta. Négyszeri vendégfellépés következett; sikerük nyomán jelenthette az 1837. január 1-i dátummal megjelent Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1836:²¹⁷ „neu engagirt [...] Mad. Schodel.” Breslau nem volt Residenzstadt, és nem volt Frankfurthoz vagy Hamburghoz hasonlítható kereskedőváros sem. August Kahlert, az ott élő kiemelkedő muzsikusi-író e hiányban látta a városi műveltség sajátos töredezettségének okát.²¹⁸ A város sajátos decentralizált műveltségi és társadalmi karaktere talán a nagy tekintélyű egyetem évszázados jelen-

²⁰⁹ Uo., 29 (1836), 404.

²¹⁰ *Der Spiegel*, 1836. augusztus 6.

²¹¹ Az *Allgemeine Theaterzeitung* az idézett márciusi hír után augusztus 22-én és 29-én is irt a hamburgi tervekről.

²¹² *Allgemeine Theaterzeitung*, 29 (1836), 692.

²¹³ Hirt ad róla a *Neue Schlesische Blätter für Unterhaltung, Kunst und Literatur* (Breslau), 2 (1836. szeptember 3.), 439–40.

²¹⁴ *Allgemeine Theaterzeitung*, 29 (1836), 744.

²¹⁵ Uo., 29 (1836), 751. A számról számra haladó leírás jellemzően ironikus kezdősora: „Nach einer Sortira der Primadonna - die ich wie die Schlußcavatine nach der diesmaligen Ausführung zu beurtheilen völlig außer Stand bin [...]” Más forrásból tudhatóan bizonyos Dem. Eder adta Mariettát.

²¹⁶ *Honművész*, 4 (1836), 639.

²¹⁷ *Almanach für die Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1836*, 205.

²¹⁸ *Caecilia*, 16 (1834), 207. Kahlert tevékenységéhez vö. Musiol.

létéből következett. Goethe lipcei diákkorának elbeszéléséből megtudhatjuk, ha nem tudnánk az ifjúkori élményeit ugyancsak Lipcsében gyűjtött Schumann-nak a filiszteusok ellen írott zenei perbeszédeiből, hogy a magát értelmiséginek tekintő diákság kulturálisan és ideológiailag mennyire nem húzott egy kötelet a helyi polgársággal. A Vormärz Burschenschaftokba tömörült egyetemi hallgatóit egyébként sem lehetett a legmagasabb fokú intellektualitás megtestesülésének tekinteni. A *Radau*, az egyetemisták garázdasága olykor terrorisztikus formákat öltött a színházi és koncert-nyilvánosságban. Néhány hónappal Schodelné odaérkezése előtt saját bőrén kellett ezt megtapasztalnia a nagy Schröder-Devrientnek is.²¹⁹ Másfelől magának August Kahlertnak breslaui egyetemi magántanári működése tanúsítja, mily mértékben köszönhette a város a színházi, zenei és irodalmi gondolkodás és ízlés magas színvonalát az egyetemnek – ha a gondolatgazdag műveltségi publicisztikát az általánosan magas ízlésszínvonal jelének fogadjuk el, ami persze kérdéses. Előfordul, és Kahlert esetében is így lehetett, hogy az, amit a kései olvasó az általánosan magas műveltségi színvonal bizonyítékának értelmez, valójában csupán „egyres tiszteletre méltó erők” önemésztő fellángolásából táplálkozik.²²⁰ Mégis: Kahlert zenei levelei és esztétikai tanulmányai a Cäcilia és a Neue Zeitschrift für Musik lapjain nem teljesen magányosan teremtettek termékeny légkört a boroszlói színházi-zenei publicisztikában. 1835-ben – a Schodelné szerződése előtti évben – indult meg a Neue Schlesische Blätter für Unterhaltung, Kunst und Literatur. Lapjain a szerzők általában imponáló részletezettséggel és megalapozottsággal fejtették ki színház és irodalom-kritikai álláspontjukat. Igaz, a véleményeket nem mindig tekinthetjük teljesen tárgyilagosnak. A színház és egyes színészek-énekesek értékelésében feltűnő hirtelenséggel mutatkoznak szélsőséges változások, s ez arra enged következtetni, hogy korrumpálhatóság terén ez a szerkesztőség sem állott minden kétség fölött. Így hát betyáros vallomásként is olvashatjuk az 1836. évi folyam 43. számában Carlo szatírját: „Jelenet*** énekesnő otthonában”. A névtelen énekesnőt felkeresi a szerkesztő, majd csatlakozik hozzájuk a rendező. Az énekesnő – hogy is lehetne másként! – betegsége hivatkozva le akarja mondani az esti előadást, mire a rendező megfenyegeti, helyette Frl. ***-t lépteti fel. Az énekesnő persze azonnal visszakozik, majd fácán-lakomára hívja a szerkesztőt, és a lap további 20 példányára jelenti be előfizetési szándékát. „Hirtelenségben lehetetlen – válaszolja amaz zavartan – összesen 40 példányt húzatok le belőle.”²²¹

Breslau színháztörténete legfrissebb eseményeinek nagy teret szentel a Blum-Herloßsohn-Marggraff-féle Allgemeines Theater-Lexikon 1846-os új kiadása. Kitér belőle,

²¹⁹ Schröder-Devrient 1835-ben és 1836-ban is vendégeskedett Boroszlóban. 1836 tavaszán három Romeót énekelt az összesen hét fellépés során; vendégjátékát megszakította az utolsó fellépésén kitört nézőtéri botrány miatt; a körülmények erősen emlékeztettek az 1840. decemberi pesti incidensre, mely Schodelné távozásra kényszerítette. Wolzogen, 253–54.

²²⁰ August Kahlert 1807-ben született Boroszlóban (Breslau). Berlinben szerzett jogi doktorátust, művészi hajlamai azonban a zenéhez vonzották. Schilling szerint - aki nagy rokonszenvvel ír róla – az Universal-Lexicon negyedik kötetének szerkesztése idején „Privatdozent” volt a boroszlói egyetemen; ezen állásában hivatásszerűen foglalkozott „a zene esztétikai oldalával”. *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 4, 28.

²²¹ *Neue Schlesische Blätter für Unterhaltung, Kunst und Literatur*, 2 (1836), 522–23.

hogy a várost a német színház egyik erősségének tekintették. Ármányok és szerelmek szokásos sorozatának akkor épp utolsó fordulata nyomán a Stadttheatert 1834-ben a színész Haacke bérelte ki. Derekasán képzett állandó zenekarral és énekkarral vette át az intézetet, sőt nemcsak átvette, de gyarapította is.²²² 1836-os híradás szerint harminc kóristát és harmincegy tagú zenekart foglalkoztatott, utóbbit nagyoperákhoz kiegészítették.²²³ Ám úgy látszik, a zenei együttesek kezdeti fejlesztése nem azon irány előjelének bizonyult, amit a boroszlói entuziaszták az opera-korszak csúcspontján elvártak, s az igazgató a tevékeny karnagy operai jártasságát sem aknáztta ki kellőképpen. Haacke azzal nyitotta meg a megszámlálhatatlan európai fronton dúló operaháború egyik helyi jelentőségű csetepatéját, hogy színész és derekas rendező létére vissza kívánta hozni a színpadra a „klasszikus drámát”, és elhanyagolta a „költséges operát”. Első két évének sikertelensége azután meggyőzte, opera nélkül nem lehet a színházba csábítani a közönséget (a hátralévő kettő viszont azt tanúsította, operát nem lehet magántőkéből rentábilisan működtetni – rezsimje 1838-ban belebukott az operába).²²⁴ Szándékának híre, hogy felkarolja a kezdetben elhanyagolt operát, 1836 nyarán nyilvános és magán-csatornákon át terjedt a német színházi világban, és riadóztatta a szerződés nélkül tengődő énekeseket és zenészeket. Richard Wagner, aki Berlinben hiába várta, hogy Cerf beváltsa ígéretét, és karnagyként alkalmazza, a lehetőségről értesülve már júniusban felkapta a fejét: készséggel elszerződött volna a Haacke által alapítandó „új és rendkívül jó” operához. Aligha csodálkozhatunk, hogy nyomasztó helyzetében Wagner a helyi karnagy érdemeinek becsméréssel teremtett magának erkölcsi alapot az ajánlkozáshoz.²²⁵ Nem tudjuk, Schodelné honnan jutott az értékes információhoz, és ki közvetítette a szerződését célzó első vendégjátékot. A sajtóhirdetések bevett fórumán kívül számos személyes kapcsolattal rendelkezett a német színházi és zenész-társadalom viszonylag zárt, ugyanakkor nagyon mozgékony köreiben. Énekesi pályája első öt évét Bécsben és Berlinben futotta be, prominens színpadokon működött, úgyhogy bizonyos túlzással kimondhatjuk: potenciálisan nem volt olyan Németországban működő énekes és karnagy, akivel ne ismerkedhetett volna meg. Példának okáért 1835 nyarán találkozhatott Bécsben az ott időző Richard Wagner magdeburgi karnaggal is, aki hallhatta őt a Hofoperben. Biztosan közelebbi ismeretséget kötött Bécsben Heinrich Maria Schmidttel. A lübecki születésű tenorista-énektanár 1829-ben azért utazott oda húszévesen, hogy Ciccimarránál képezze magát. Két évig tanult, s jó előmenetelét látva Duport 1830-ban szerződést is ajánlott neki. Énekesi karrierjét mégsem a Hofoperben, hanem Braunschweigben kezdte, majd 1834-től Casselben folytatta Spohr irányítása alatt. 1836-ban a Haacke-féle operareform őt is Breslauba csábította; oszlopos tagja lett az új „ehrenwertes Ensemble”-nek. Ki is tartott ott az igazgató 1838-as csődjéig, azután Lipszékbe szerződött. A színházi lexikon kiváló drámai énekesként tartja számon, ki deklamatorikus és színpadi tehetségét rendezőként is kamatoztatta. Viszont sajna nélkülözte az olasz stílushoz (Rossini)

²²² *Caecilia*, 16 (1834), 207.

²²³ *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1837*.

²²⁴ *Allgemeines Theater-Lexikon* (1846), Bd. 2, 31–32.

²²⁵ Wagner levele Minnához, Berlin, 1836. június 22. *RWSB*, Bd. 1, 311.

szükséges „jelentékeny gégekeszséget”.²²⁶ Boroszlóban ugyanígy jellemezték Schodelné énekművészetének erőnyeit és hiányosságait is – vajon két növendékének egybevágó karakterizálása arra vallana, hogy a Rossini-tenor Ciccimarra sokat dicsért iskolája jobban felszabadította a drámai előadásra irányuló hajlamot, mint amekkora gondot fordított a technika csiszolására?

Schmidt és Schodelné 1836 októberének közepén szerződötési céllal két estén is együtt vendégszerepelt a boroszlói színpadon: a baritonális német tenor a Vesztauszben Liciniust énekelte Schodelné Júliája mellett, majd a Varázsfuvolában a Tamino és Pamina párt alakították. Az Allgemeine Theater-Chronik és a Neue Schlesische Blätter szerint Schodelné szerződési ideje alatt egyik operában sem lépett fel újra – Haacke nem azért állította fel a primadonna gázsi-igényét ismerve bizonyára valóban „nagy költséggel” létrehozott operáját, hogy régi repertoárdarabokat vegyen elő, hanem hogy a helyi közönséget lehetőség szerint a legújabb francia nagyopera és tragikus olasz opera divatos repertoárjából részeltesse. Alig hogy a közönség értesült Schmidt szerződötéséről, alig, hogy a Neue Schlesische Blätter kinyomtatta a sikeres primadonnaválasztást ünneplő obligát versikét,²²⁷ August Kahlert máris tájékoztathatta a Neue Zeitschrift für Musik olvasóközönségét a boroszlói zenei tél első nagy eseményéről. A színház „különös tiszteletre méltó” operaegyüttese bemutatta Halévynak az író véleménye szerint jóval kevésbé tiszteletre méltó operáját, a Zsidónőt.²²⁸ A sajtó és közönség alig tudott betelni a fényes kiállításal (amit kisvárosi szokás szerint magasabbra becsültek a nagy színházakénál) és a kivételes szólista együttesel.²²⁹ A november 1-i bemutató után egy egész hónap a Zsidónő szenzációjának jegyében telt el; az öt kerek órán át tartó operát tizenegy alkalommal tűzték ki, ebből november 3-án, 4-én és 5-én három egymást követő este! December elején, amint a Zsidónő hulláma lecsengett, az együttes nekilátott a Boleyn Anna betanulásának. A darabválasztásban valószínűleg még inkább tekintettel voltak Schodelné kívánságára, mint a Zsidónő esetében. Január 9-én meg is tartották a bemutatót, de a közönség érdeklődéséből mindössze három előadásra futotta.²³⁰ Úgy látszik, az operarajongás általában véve is hamar alábbhagyott; az újévben a *Neue Schlesische Blätter* csak szórványosan közölt operai beszámolókat, és a Jessonda február 14-i bemutatójáról – Schodelné harmadik, egyben utolsó premierjéről – írott kritikájában arról panaszkodott, a túlságosan nagy operaegyüttest nem foglalkoztatják érdeméhez méltón.²³¹ Az Allgemeine Theater-Chronik közlése szerint november eleje és március vége között harmincszor játszottak operát, vagyis némileg elmaradtak a vegyes műsorú színházakban szokásos heti két előadástól. Az előadások listája a korabeli német műsor jó keresztmetszetét mutatja; csupa olyan operát, melyeknek női főszerepét pályája folyamán Schodelné is énekelte. Mivel a színházi tudósítások nem referáltak minden

²²⁶ *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 6, 279–80.

²²⁷ *Neue Schlesische Blätter für Unterhaltung, Kunst und Literatur*, 2 (1836), 536.

²²⁸ *Neue Zeitschrift für Musik*, 5 (1836), 193.

²²⁹ *Neue Schlesische Blätter für Unterhaltung, Kunst und Literatur*, 2 (1836), 548.

²³⁰ Uo., 3 (1837), 48.

²³¹ Uo., 95–96.

előadásról, bizonytalanságban vagyunk szereplistájáról. Tudjuk, hogy nem ő volt az egyetlen „első énekes szerepekre” kalibrált énekesnő az együttesben. Az Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1836 (szokás szerint a következő év januárjában jelent meg) mellette első énekesnőként említi Madame Meiert is. 1837. január 16-án, a Figaro lakodalma felújításán pedig sem egyikük, sem másikuk, hanem az ifjú Caroline Schechner énekelte a grófnőt, Schodelné későbbi szerepét Londonban és Hannoverben. Rozália már korábban énekelte a Báljé Amáliáját, egy évvel később pedig Frankfurtban a Templomos és Zsidónő Rebecáját; e két opera előadására Boroszlóban is sor került ott tartózkodása alatt, színlap és recenzió híján is valószínűsíthetjük, hogy ő öltötte fel a két szorongatott hölgy kosztümjét. Méltatta viszont Jessonda-alakítását a Neue Schlesische Blätter. Tudomásunk szerint ezt a szerepet csak itt, egyetlen előadáson énekelte, s a nagyszerű alakítás visszhangtalansága nem kis mértékben hozzájárulhatott, hogy elmenjen a kedve a boroszlói működéstől. Ha ugyan hozzájárult bármi konkrét ok, csalódás vagy visszhangtalanság ahhoz, hogy primadonnai szereplése a sziléziai egyetemi városban mindössze négy és fél hónap után megszakadt. Gyaníthatóan tőle magától származik az a közlés, mely szerint eredetileg 1837. június közepéig szólóan kötötte le magát (lásd lentebb); tény azonban, hogy már 1836 decemberében, közvetlenül a Zsidónő nagyszerű szériája után hírért keltette távozási szándékának.²³² E *rumor* talán még nem volt több, mint a későbbről ismert „steigerolás” jobb gáziért, és revolverezés az egyeduralomért.

Igen: harc a hegemoniáért. Ha a helyi együttesben nem is kellett riválistól tartania, bizonyára nem vette jó néven, hogy decemberben egyáltalán nem jutott szóhoz: a próbaszobából kellett túrnie, hogy az operai kontingenst teljes egészében kitöltötte Henriette Carl vendégeskedése. Hogy nehezen tűrte, arra utal a Neue Schlesische Blätter cikke, mely élvezkedő részletességgel taglalja Carl hangjának és énektechnikájának makuláit; a kor és a jellem egyáltalán nem zárja ki, hogy íróját a vetélytárs bérelte fel.²³³ Ám hiába: midőn januárban újra színpadra lépett a Boleyn Annában, jószerivel észre sem vették; egyetlen, utólagos dezavualó mondaton kívül a lap meg sem emlékezett a bemutatóról. Január 14. (az utolsó Donna Anna) és február 14. (Jessonda) közötti foglalkoztatottságát illetően bizonytalanságban maradunk, amíg nem tudjuk, vajon ő énekelt-e az időközben lezajlott Auber és Marschner felújításokban. Végképp elkedvetleníthette, hogy a Jessondát levették a műsorról, és napokon belül meghozta a döntést a kilépésről. Március 5-i dátummal az Allgemeine Theater-Chronik breslauer levelezője már jelentette is távozási szándékát.²³⁴ Néhány fordulatában szó szerint egyezik ezzel a Neue Zeitschrift für Musik híradása, mely konkrétan ki is fejt, mi volt Schodelné „művészi egyéniségének” azon vonása, mely megosztotta és részben elidegenítette a közönséget – megfogalmazza a túlzás, az alakítás szélsőségeségének vádját, nem először és nem utoljára a pályán:

²³² *Neue Zeitschrift für Musik*, 5 (1836), 193.

²³³ *Neue Schlesische Blätter für Unterhaltung, Kunst und Literatur*, 2 (1836), 632-3. A következő számban ellenvélemény jelent meg, de ez csak a kritikaszeri elfogultságot utasítja vissza, és nem utal vetélytársi machinációra a háttérben: Carl „wird als eine seltene Gesangskünstlerin anerkannt bleiben, auch wenn gewisse Kritiker fortfahren sollten, ihr »Veto« zu schreien.” Uo., 3 (1837), 24.

²³⁴ *Allgemeine Theater-Chronik*, 6 (1837), 20.

Legújabb színházi hír Schodelné asszony távozása, ki itt minden összevéve kicsiny rokonszenvre talált. Eszközei és modora alkalmas a tragikus affektus elérésére, ám hiányzott a szerepek nyugodt és művészi előadása; másutt, hol modorához jobban hozzászoktak, szerencsésebb volt, mint itt.²³⁵

Mindkét híradás utal az énekesnő korábban szerzett „hírnevére”; ebből kivehetjük, hogy a boroszlói kötést és oldást Schodelék a később Pesten, Bécsben és Londonban kiadandókhöz hasonló legendás tartalmú kommunikékkal kísérték. Akárhogy is: 1837. március 15-én – de lehet, hogy csak március végén – lezárult a boroszlói közjáték, mégpedig láthatóan anélkül, hogy kilátás lett volna hamari újabb alkalmazásra. A Theaterzeitung március 11-i számában megjelentetett híradás a közeli berlini szerződésről valószínűleg inkább a lehetőségeket kívánta megszondázni, mint amennyire tényleges távlatokat tükrözött.²³⁶ A német színházi almanach, mely az egyes német színpadok 1837-es műsora és személyzeti névsora mellett felsorolja a vendégjátékokat is, Boroszló után csak egyetlen vendégjátékát jegyezte fel. Színlapok és review-k tanúsága szerint május elején két estén énekelt a hannoveri királyi színházban, ahol a zenekart 1831 óta Heinrich Marschner vezette. E sikeres megjelenés nagy hozammal járt, de csak a távolabbi jövőben: a pesti interregnum alatt, 1841-ben és a következő évben másfél téli évadon át fog majd ott működni. Hannoverrel egyelőre kimerültek az északi német színpadok kínálta szereplési lehetőségek. Schodelné útja délre kanyarodott, a kiindulópont közelébe; június elején Brünben énekelte Júliát a Capuleti e Montecchiben. A bécsi színházi lap július 4-i számában megjelent tudósítás nagy sikerről számolt be.²³⁷ Még ha a híradás az ő köréből származott is, a tájékoztatás hitelét megerősítik a későbbi fejlemények: 1840-ben újra meghívták Brünbe, és Lucrezia Borgia alakítását a pályafutás egyik legértőbb, szerepelemzésnek is beillő kritikájában méltatták (lásd lentebb). De 1837-ben még a jövő sűrű fátyla fedte a második brünni vendégszereplést. Több-kevesebb biztonsággal csak annyi állapítható meg a Boroszló utáni hónapokról: a nagyobb német színházak egyike sem kínálta meg tartós szerződéssel, és vendégjátékainak száma is kritikusan csökkent. Úgy látszik, a nélkül bontotta fel szerződését, hogy jövője legalább valamelyest biztosítva lett volna. Későbbi fejlemények ismeretében nem csodálnánk, ha valóban így történt volna, hiszen még két ízben megismétlődik ugyanez: várákozásaiban csalatkozva hirtelen elszánja magát, hogy megszakítson lukratív szerződéseket, és kilépjen a látszólag teljes egzisztenciális bizonytalanságba. Így engedte a dolgokat a szakításig fajulni Pesten 1840 végén, 1842 végén pedig hasonlóan szakadt el Hannovertől. Nem sokkal utóbb mindkét helyzet oly simán megoldódott, hogy feltolakszik a kérdés: lehetséges-e, hogy a szakítások kockázatát csak azért merete vállalni, mert már a következő etapra készült – 1841-ben a bécsi, londoni és hannoveri szereplésekre, 1842-ben pesti visszatérésére. Tudjuk, 1836 őszén Erdélyben járt családjánál. Ott valószínűleg értesült a magyar színház építéséről

²³⁵ *Neue Zeitschrift für Musik*, 6 (1837), 134.

²³⁶ *Allgemeine Theaterzeitung*, 30 (1837), 204. Március 19-én a Zsidónő, március 30-án a Templomos és zsidónő volt műsoron, lehetséges, hogy ezeken az előadásokon Schodelné még közreműködött.

²³⁷ *Uo.*, 30 (1837), 535.

és közeli megnyitásáról Pesten. Vajon nem határozta-e el már akkor, amit a színészeti választmány csak egy évvel később, éppen az ő fellépése nyomán döntött el: hogy lesz magyar opera, és annak ő lesz körülrajongott primadonnája? A bécsi színházi lap tudomásával ellentétben 1837. június közepén talán nem is „egész váratlanul” jelent meg Pesten, hogy bemutatkozzék a város közönségének. Két vendégszerepet adott a Stadttheaterben.²³⁸ Megérkezése után hamarosan rá kellett jönnie, a vármegyei bizottság egyelőre nem tervezi nagy opera felállítását. Nem követte el azt a taktikai hibát, hogy nagydobra verje elérhetőségét; ellenkezőleg, a Honművész szerkesztőjének halaszthatatlan prágai és drezdai kötelezettségekre utalt.²³⁹ E tervek nem valósultak meg, és elmaradtak a pesti német színpadon július végére ígért további fellépések is. Kolozsvárra utazott, családi okból, de talán azért is, hogy ott bemutatkozhasson magyar énekesnőként. Ha volt is ilyen szándéka, félő, hogy a kolozsvári színháznál nem talált hírnevének növelésére alkalmas körülményeket. A várakozási időt ezért nagyszebeni fellépéssorozatra használta fel, s a Theodor Müller társulatánál elért sikerről nem mulasztotta el értesíteni sem a német, sem a magyar színházi nyilvánosságot. Utóbbi híradás már a pesti szerződésért indított kampány kezdetét jelölte.²⁴⁰

Nagyszebenben ért tehát véget Schodelné első vándoréve német színpadokon. Állomásainak felsorolása leleplezi a Honművész reklám-életrajzának tóditását: habár egy éven át rendszeresen énekelt jó színházaknál, nyilvánvalóan nem járta meg „német országnak minden nevezetesebb városát”. A királyi udvari színházak közül csak Hannoverbe kapott meghívást, nem fogadta Berlin, München, Drezda vagy Stuttgart; a nagyobb városi színházak közül megfordult Frankfurtban és Lipcsében, de az 1834-es vendégszereplést követően egyelőre nem hívták meg újra Hamburgba vagy a berlini Königstädter Theaterbe. Kisebb, de a német operai művelődés múltjában és jelenében nem elhanyagolható jelentőségű székvárosok között felléptette a nagy színházi hagyományú Braunschweig, de nem jutott el Casselbe, Louis Spohr együttesébe. Tudtunkkal nem hívták Weimarba, ahol ekkor még Hummel rezideált, sem Darmstadtba. Boroszlói szerződésbontásának körülményei is jócskán csökkentik Mátray Gábor lelkes beszámolójának hitelét, aki a német turnét egyetlen megszakítatlan diadalmenetnek állította be. Ám ha osztatlan tetszést nem is aratott Németországban, és pályájának további menete sem látszott biztosítottnak, művészileg számottevő haszonnal zárult a vándorév. A bécsi és berlini tanulókorszak után a Josefstadtól Breslauig vezető út formálta ki önálló művészegyeniségét, s ez nagy teljesítmény még akkor is, ha az egyeniség nem mindenütt találkozott osztatlan tetszéssel. Magától értődően csak viszonylagos önállóságról beszélhetünk: alkalmazkodni kényszerült a meglátogatott színházak potenciáljához, másfelől nem csak kényszer, hanem a tetszésvágy is ösztönözte, hogy az operadivatokat kövesse, és a nagy mintaképeket

²³⁸ Uo., 30 (1837), 532. Ez az idézet, számos másik hellyel együtt azt mutatja, hogy a bécsi lapok már 1837-ben magától értődő módon „ungarisches Nationaltheater”-ként említették a Pesti Magyar Színházat, amely hivatalosan csak az országos kezelésbe vétel után, 1840 augusztusától használta a címet. A bécsiek az elnevezést a pesti levelezőktől vették át.

²³⁹ *Honművész*, 5 (1837), 423–24.

²⁴⁰ *Allgemeine Theaterzeitung*, 30 (1837. augusztus 29.), 668.; *Honművész*, 5 (1837), 479–80.

imitálja szerepválasztásaiban. Mindenestre már a művészi utazás életformájában is szabadabban élhette ki előadói vágyait, mint akár bécsi, akár berlini szerződése idején. Ami az állandó szerződésekben még nem értődött magától, az a vándorlás során természetes volt: vendégként túlnyomólag a kontinens színpadain népszerű nagy drámai primadonna-szerepeket alakíthatta, és csak kivételesen, a fogadó színházra való tekintettel öltötte föl szerényebb, lírai figurák kosztümjét. Frankfurtban, Boroszlóban és Hannoverben beteljesíthette régi vágyát, és elénekelhette Alaidét, az ismeretlen nőt, azon új olasz opera abszolút hősnőjét, amelyben korábban csak a kevésbé jelentős *seconda donna* szerepben léphetett fel. Énekelt néhány Romeót, de *Giuliettát* is repertoárján tartotta. Mint egész évadra szerződött első énekesnő, Boroszlóban első ízben gyakorolhatott befolyást a színház bemutató-tervére. Lehetőségével bizonyosan élt is; kiharcolta a *Boleyn Anna* premierjét, hogy kiváló *Seymourja* után megformálhassa a címszerepet is, első tragikus *Donizetti*-primadonnaszerepét. Nem vitte sikerre, de ezt nem tekintette személyes bukásnak; máskülönben nem forszirozta volna a *Boleyn Anna* bemutatását Pesten két ízben is. Különös módon a vándorév nem kínált lehetőséget a címszerep eléneklésére a harmadik operában, melynek jelentős *seconda donnáját* ugyancsak sikerrel alakította Berlinben: a jelek arra mutatnak, hogy minden romantikus olasz operahősnők kvintesszenciáját, *Normát* nem valamely német színpadon énekelte első ízben, hanem Pesten, 1837. október 30-án, a magyar opera megalapításának nevezetes estéjén. A frenetikus siker tehát egyszerre háromszoros álom beteljesülését hozta meg: a magyar opera születését, a magyar primadonna születését, és a romantikus nőszerep megszületését a magyar színpadon. Frankfurt és Breslau módot adott rá, hogy a modern olasz repertoár mellett két további, a harmincas évtized német operaszínpadán nélkülözhetetlen szereptípust is kidolgozzon. Kárpótolhatta magát azért, hogy az utolsó bécsi években alig volt módja fellépni új francia nagyoperában. Megformálhatta *Auber Álarcosbáljának Ameliáját*, és elénekelhette a *Zsidónő* főszerepét. Később mindkét szerep színpadilag és vokálisan is nagy alakításává érett – ha nem is orgánumához, de énektechnikájához jól illettek a kevésbé agilis szólamú, de hallatlanul intenzív érzelemvilágú francia szerepek. Bécsi és berlini kezdetek után a vándorlás idején tette meg a döntő lépéseket a német opera hősnőinek meghódítására. *Donna Annát* és a német operának számító *Vesztaszűz Júliáját* is ideszámítva, a Frankfurtban elénekelte első *Leonorával*, valamint a Breslauban megformált *Rebecával* és *Jessondával* 1837 elejére fő elemeiben magáévá tette az 1830-40-es évtized német énekesnői által kultivált eklektikus primadonna-szerepkört. Repertoárján kizárólagosan uralkodtak a heroikus-tragikus figurák. A bécsi és berlini tevékenység fő területére, a francia *opéra-comique-ra* csak szórványosan énekelt *Camillák* erejéig tért vissza (*Zampa*). Hiányzott műsoráról az olasz operakomédia is – ezt a műfajt csak pesti all-round primadonna státuszában kezdte kedvvel kultiválni. Minderről függelékben közölt fellépés-listánk ad számot. Az adatok központi forrásokból származnak, ezért nem teljeseek. Helyi sajtóforrások feldolgozására csak kivételes esetekben volt módunk.

„...nagyformátumú drámai művésznő”²⁴¹

Hofoper 1840–1841

1838 januárjában aláírt pesti vendégszerződésében Schodelné évi két hónapi rendes szabadságot kötött ki, hogy „vendég szerepek adatása végett külső országokba utazhasson”. Miért is akarta volna akadályozni a színházi választmány az énekesnőt részben már bizonyára lekötött, részben reménybeli külföldi vendégszerepléseinek teljesítésében? Nagyvonalúsága nem került pénzébe, mivel a szerződés meghatározott számú fellépésre szolt. Nem merültek fel nemzeti aggályok sem. Nem vették rossz néven, hogy a primadonna magyar énekesnő létére német színpadokon működik, sőt a németországi vendégszereplések hallgatólagos érvként szolgálhattak a magyar színház egyenrangúságának bizonyítására. Külföldi utazásai szépségflastromkén elfedhették a kínos tényt, hogy a régi magyar operaegyüttes tagjaira a külföld nem volt kíváncsi, miközben a városi színház énekesei általánosan ismert módon évről évre beutazták a német színházi glóbuszt. 1838 tavaszán Schodelné élt is a lehetőséggel: április elején külföldre utazott.²⁴² Az árvíz sújtotta magyar fővárosban a színház amúgy is bezárt, s honn maradásával az első énekesnő nem sokat segíthetett volna a bajon, míg utazásának célpontjában, Frankfurtban a maga eszközeivel fokozhatta a károsultak iránti együttérzést és támogatást. A német színházi almanach szerint négy alkalommal lépett fel, ebből kétszer a Frankfurtban korábban némi iróniával fogadott nadrágszerepeiben (Romeo, Fidelio), továbbá a Vesztaasz Júliájaként, utoljára pedig május 7-én a Templomos és zsidónő Rebecca szerepében.²⁴³ A Honművész a szereplést Donna Annával bővíti.²⁴⁴ Frankfurt után Mainzba is ellátogatott.²⁴⁵ Kirándulásán megmutatkoztak honleányi ragaszkodásának korlátai – a pesti körülmények ismeretében talán igazságosabb lenne a honleányi tűrőképesség korlátairól beszélni. 1838 első negyedében az opera megszervezése jószerivel meg sem kezdődött, de az operaháború első lövései már eldőrdültek. Ezt látva, Schodelné szívesen átevezett volna nyugalmasabb vizekre. Alapos okkal bízott a sikerben. Marianne Ernst, az egykori bécsi példakép szerződését megszegve távozott Frankfurtból, és a színház szorongatott helyzetében komolyan tárgyalt Schodelnéval a tartós alkalmazásról. Nem lep meg, hogy a tárgyalásoknál segédcsapatként a sajtót is igénybe vették; ennek nyomán botrány tört ki. Ez végül rendőrségi ügygé fajult, s a nagytekintélyű karnagy, Guhr is belekeveredett, az együttes két énekesnője pedig sztrájkkal, illetve azonnali távozással fenyegetőzött. De a szerződés nem ezért, hanem –szokásos módon – Schodelné túlzott gázsikövetelése miatt hiúsult meg.²⁴⁶

²⁴¹ *Der Wanderer*, 28 (1841), 319

²⁴² „Pesten magyar színházunk megnyitása húsvét utánra halasztatott. – Schodelné assz. néhány hétre külföldre utazott.” *Honművész*, 6 (1838. április 8.), 213.

²⁴³ *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1838*, 52.; *Neue Zeitschrift für Musik*, 8 (1838), 160.

²⁴⁴ *Honművész*, 6 (1838), 488.

²⁴⁵ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 40 (1838), 651–52.

²⁴⁶ A Spiegel híreiből a frankfurti események csak körvonalaikban rekonstruálhatók. Vö. *Der Schmetterling. Ein Flugblatt zum Spiegel*, 1838. május 23., és *Der Spiegel*, 1838. május 19.

Sem pesti, sem bécsi forrás nem utal arra, hogy 1839-ben vendégszerepelt volna német színpadon. Mint láttuk, 1840 nyári viselkedése viszont valószínűsíti, hogy fontolóra vette az expatriálást. Rögtönzött bécsi vendégjátékának kimenetele arra utal, hogy korlátozott fogadókésztséget tapasztalt. Három Álarcosbál öt fellépés műsorán arra enged következtetni, hogy *coverként* foglalkoztatták a színház szempontjából szükséges produkcióban. Nem rekonstruáltuk a Ballnacht előadástörténetét az 1835 szeptemberi bécsi bemutató után eltelt öt évben, de a Theaterzeitung utalásából tudjuk, hogy a darab játszottsága nem volt folyamatos. 1840 nyarán, midőn az olasz évadot követően újra a német opera foglalta el a színt, a Ballnacht-sorozatot a felújítási ajánlatok egyikeként vitték nyilvánosság elé, azt vizsgálva, hogy a házi primadonnával kiegészítendő együttessel újra műsorra vehető-e.²⁴⁷ Ugyancsak a Duport-korszakban bemutatott operákban kapta két olasz primadonna-szerepét is (Alaide, Norma). A szerepek kiválasztását nyelvi okok is indokolhatták. Azokban a régebbi operákban lépett fel, amelyekben német színpadon már korábban működött (ha másik szerepben is), szövegüket tehát többé-kevésbé ismerte, legfeljebb csak fel kellett frissítenie. Valószínűleg ezért reménykedett a Zsidónő felújításában is. Ha rajta múlik, bizonyára elénekelte volna Romeót és Fideliót, de ezekre nem kapott ajánlatot. Más közös nevezőt nem volt könnyű találni a bécsi színházzal. Újabb olasz darabokban énekelt szerepeit magyarul tanulta be, ezekben beugróként akkor sem állhatott ki Bécsben, ha a repertoárban akadtak is alkalmas darabok. De maga a repertoár is csak szűk teret kínált. Igaz, a Nemzeti Színház 1839-40-ben kizárólag olyan seriákat mutatott be, melyek azon frissiben kerültek színre a Hofoperben, csak hogy nem a német, hanem az olasz műsorban. Bécsben a „német opera” csak a kiemelkedően sikeres olasz darabokat mutatta be, általában pár évvel az olasz évadbeli előadás.²⁴⁸

Milyen fogadtatásra számíthatott Rozália négyévi távollét után? A magyar színház megnyitásáraól és működéséről a budapesti német lapok, és a bécsiek pesti tudósítói megfelelő mennyiségben közvetítettek információkat a Lajtán túli közönséghez. Az 1837. október 30-i Normáról, a magyar opera születésnapjáról a Spiegel még csípős kommentárt közölt; hangjából kiérződik az ingerültség, hogy a magyar színház teljesítményének értékelésében a patriotizmus előbbre valónak mutatkozik a művészet-értés normáinál. Nem tartott soká, s a német újságírás kénytelen volt beletörődni a Nemzeti Színház társadalmi elsőbbségébe; ennek jeleként a Spiegel színházi beszámolóit a Lokal-Zeitung rovatban a Nemzeti Színház előadásaival kezdte, a „Deutsches Theater” pedig a második helyre szorult. 1838-1839 folyamán a magyarországi híradásokból a német operai szakma előtt világossá kellett válnia, hogy Pesten néhány hónap leforgása alatt, nagyrészt Bécsben is éppen csak megismert újdonságokkal a repertoáron, megszületett a magyar operajátszás – valami, amiről addig jó okkal nem hallott senki semmit. Bécs értesült arról is, hogy az opera felvirágoztatásában hegemon szerepet vitt a „beliebte magyarische Primadonna”.²⁴⁹ Schodelné produkcióiról a Spiegel kivétel nélkül dicsérőleg szólt. Az, hogy nem esett a Honművészhez hasonló tartalmatlan lelkenedés vétségébe, hanem igyekezett részle-

²⁴⁷ *Allgemeine Theaterzeitung*, 33 (1840), 731.

²⁴⁸ Hadamowsky, *Hofoper*, passim.

²⁴⁹ *Allgemeine Theaterzeitung*, 31 (1838), 950.

tekbe menően karakterizálni az alakításokat, és olykor – mint a Gemma esetében – még vokális korlátokra is célzott, csak növelte a szuperlatívuszok hitelét. A Theaterzeitung pesti tudósításai nem mindig árasztottak feltétlen jóindulatot a fiatal magyar intézet iránt. Mi azonban már tudjuk, a szidást épp oly kevéssé kell készpénznek venni, mint a dicséretet – az is előfordulhatott, hogy a levelező Bécsen keresztül akart Pestre üzeni. Példának okáért 1840 tavaszán, a magyar színház országos kezelésbe vételének küszöbén a pesti tudósító feltűnő elszántsággal igyekszik diszkreditálni a Nemzeti Színház karmesterét; lehetséges, hogy a kritikus nem más, mint a német színház karnagya, aki meg szeretné kaparintani a biztonságot adó első karmesteri állást a magyar színházban?²⁵⁰ Schodelné hírnevére azonban a színházi lap levelezője sem kívánt árnyékot vetni. 1840. május 14-i számában a küszöbön álló vendégszereplés előtt az éneklés fejedelemasszonyaként ajánlotta a bécsi olvasó figyelmébe.²⁵¹ A Gemma június 11-i előadásáról szólva a referens beszámolt arról, hogy azzal egy időben a német színházban Jenny Lutzer vendégeskedett – Schodelnének azonban, érzékelteti a híradás, Lutzer versenyétől sem kell tartania.²⁵² 1838 és 40 között a magyar primadonna évről évre személyesen is feltűnt Bécsben. Kottákat vásárolt, énekeseket és zenészeket szerződtetett, egyszóval mint a magyar színház rendkívüli és meghatalmazott nagykövete lépett föl. Karakterét ismerve nem lehet kétséges: a táblabírák hódolatától elkényeztetve, az általuk ajándékozott ékszerekkel feldíszítve a császárvárosban is rangjához illő bánásmódot igényelt és kapott. Mindeközben pesti német operai körök rejtett szakmai csatornákon keresztül értesre adhatták, nem minden arany, amit Schodelné hangbéli Schatzkammerében fénylik. Másképp nehéz lenne magyarázni, miért emlegette szinte minden helyi lap az igazság óráját, mikor a „messziről jött primadonna” újra megjelent a bécsi színen. Elérkezettnek látták az időt, hogy megvizsgálják, vajon megalapozottan növelték-e az egykori bécsi másodénekesnő „hírét-nevét a Pesten, a magyar opera primadonnájaként aratott diadalok?”²⁵³ Pest korántsem élvezett Bécsben olyan vitathatatlan zenei tekintélyt, aminőnek Prága örvendett (utóbbi zenei ügyekben Bécsnél is szigorúbb bírának tartották).²⁵⁴ Pest maga volt a „Provinz”. Magyar lakosainak tüzes temperamentumát ugyan titkon irigyelték, műveltség terén azonban barbárnak tekintették őket. Aki Pestről jött, mint Schodelné, annak „vidéki celebritás” létére el kellett szenvednie a főváros fensőbbes parancsát: *bleib bei deinem Leisten*. E jegyben fogalmazódtak meg a nyári vendéjáték bírálati. Régebben is megfigyelt hajlamát a szélsőséges, túlzó manírookra most gúnyosan a „vidéki” környezet rovására írták; a színházban felé áradó tetszés hitelét a honosok rokonszenv-nyilvánításaként értékelték le.²⁵⁵ De ha a taps és bravó kiáltások a magyar kontingens együttérzését fejezték ki, nem művészi, hanem politikai okból, akkor viszont bátran felfoghatjuk politikai ellenszenvtüntetésnek, „magyarellenes” hangulatkeltésnek

²⁵⁰ *Allgemeine Theaterzeitung*, 33 (1840), 451.

²⁵¹ Uo., 492.

²⁵² Uo., 648.

²⁵³ Uo., 719.

²⁵⁴ Seyfried, 172.

²⁵⁵ *Neue Zeitschrift für Musik*, 13 (1840), 171.

a több előadáson érzékelhető szervezett oppozíciót. Hívek és ellenfelek szembenállása a Norma előadásán a Sammler híradása szerint Jókai tollára kíváncsozó színházi háborúvá fajult „vidékiek” és „fővárosiak” között. Egyébiránt nem zárhatjuk ki, hogy a Sammler nem egészen érdek nélkül vette hirtelen észre az „élénk oppozícióval” szembehelyezkedő „igazságos többséget” a második estén, és hangolta a bírálatok tónusát a fellépéssorozat végére jóval tapintatosabbra: a primadonna sejtetően megtalálta a kellő eszközt a szerkesztői igazságérzet felkeltésére.

Hogyan érezhette magát a bírálatok tárgya az öt estén? Vélhetnénk, és talán nem tévedünk: a pesti diadalok elvakították, nem hitte, hogy Bécsben más is fogadhatja, mint triumfus a nézőtérén és egybehangzó kritikai hozsanna. Ha így volt, hideg zuhanyként kellett, hogy érje az élénk ellenkezés az első fellépésen, s ennek nyomán folyamodott a kritika domesztikálása, illetve a (nemzeti) klakk mozgósításának eszközéhez. Másfelől a híradásokból kiderül, egyáltalán nem ringatózott illúziókban, tisztában volt vele, mily kegyetlenül ítél a Hofoper elkényeztetett közönsége. Mint kilenc évvel korábban, az első estén a debütáns gátlásaival küzdött. Heves lámpalázzal lépett ismét az első német operaszínpadra, hogy bizonyítsa, teljesítménye méltó hazai hírnevéhez. A bizonyítási kényszer nyomása alatt éppen az a bizonyítási eszköz hagyta nagyrészt cserben, melyre leginkább támaszkodhatott volna: a drámai primadonnának a Josefstadtban Frankfurtban, Boroszlóban majd főleg Pesten meghódított szuverenitása. És ha Alaideként csak az olasz ének-bűbáj éppen hogy véget ért emlékével kellett mérkőznie, még merészebb feladatot vállalt Normával, a szerepek szerepével minden olasz és német primadonna számára! Ahogy Adami írta: a közönség minden új Normától a lehetetlent várja el – azt, hogy jobb legyen *valamennyi* addig hallott Normánál. Nincs mit szépíteni rajta, a megbízható lapok több-kevesebb nyíltsággal figyelmeztették Schodelnét, nem számíthat a pestihez vagy pozsonyihoz hasonló diadalra abban a házban, amelyben a kontinens legjelentősebb énekesnői alakítják a druida főpapnőt. Kevesebb volt a vesztenivalója a Báléjben. Amaliáé nem assoluta-szólam, ebben korlátolt felelősségű német énektechnikája nem rítt ki annyira, mint az elégikus vagy drámai agilitást igénylő olasz primadonnaszerepekben.

A sajtóban vegyes, de inkább kedvezőtlen megállapításokat olvasunk az egykori *édes* hang akkori állapotáról – az első hiteles diagnózis a kritikai szempontból többé-kevésbé irreleváns magyar korszak után. Az énekesnő, akit az Allgemeine Musikalische Zeitung 1833 szeptemberében inkább a bájos, mint az erőteljes stílusra talált alkalmasnak („mehr für das Anmuthige, als Kräftige geeignete Sängerin”), nem járhatta rendíthetetlenül hét éven át a drámai szerepek és a szélsőséges előadásmód útját úgy, hogy ne kellett volna érte súlyos árat fizetnie. Megállapítást nyert, hogy disztonál, a magas hangok még kellemetlenebbé élesedtek, a közép- és mélyregiszter fényét veszítette. Koloratúráit általánosan elégtelennek osztályozták, és megrótták, amiért a deklamáció tisztaságát feláldozza a patetikus kifejezés oltárán. Modorossága sokakat elidegenített. Ám – túl az első fellépések elfogódottságán – a tárgyilagos ítésvokálisan és játékban határozott fejlődést is megállapíthatott a régi Schodelnéhoz képest. Az egykori másodénekesnőből vitathatatlanul kibontakozott a primadonna, a tágas dallamok és a dallamokba foglalt érzelmek hiteles közvetítője. Ki élesebben, ki elnézőbben fogalmazott, de az értékelésben pozitívumok

és negatívumok végül bizonyos egyensúlyba kerültek. A *Neue Zeitschrift für Musik* az élesebbik véleletet képviselte:

Jött, énekelt [. . .], és meggyőződött arról, hogy hírneve – nagyobb, mint teljesítményei. Sok tekintetben javult is, mióta távozott tőlünk, ugyanakkor romlott is, amennyiben modorossá vált, s ahol a modorosság megveti lábát, ott a művészetnek vége.²⁵⁶

Az *Allgemeine Musikalische Zeitung* kevésbé szellemesen, de tárgyilagosabban fogalmazott:

Schodelné asszony, a magyar Nemzeti Színház egekig magasztalt Malibranja, ki évekkel ezelőtt itt nyerte el képzését, néhányszori vendégszereplése során ugyan nem idézett elő excentrikus fanatizmust, de méltó, tisztos elismerésben részesült.²⁵⁷

Hízelgőnek semmiképp sem mondható bécsi fogadtatása sebeket ütött; ezekre a brünni kiruccanás kínált némi gyógyírt. Előzetesen sem a bécsi lapok, sem a pestiek nem szóltak a vendégjáték tervéről. Mivel a fél évvel későbbi újabb meghívás tanúsága szerint a székvárost nem menekülésszerűen hagyta el, improvizált hadmozdulatát két ok is motiválhatta. Lehet, belátta, hogy Bécsben nincs remény tartós szerződésre, s a morva fővárosban keresett állandó alkalmazást, vagy csupán dicsérő kritikák begyűjtésének céljával szervezte meg a *Gastspiel*t, hogy azokkal biztosítsa a bécsi visszatérést – vagy éppen a pesti permanencia fenntartását. Ha nem is százszázalékosan és nem azonnal, távlatilag mindkét terv bevált. A kései tanú számára a látogatás legfontosabb eredménye, hogy a brünni recenziók némelyike a pálya legértelmesebb előadóművészet-történeti dokumentumaival gazdagítja. Igaz, az *Allgemeine Theaterzeitung*ban közzétett bírálatok a pesti sajtónál is gátlástalanabban tobzódnak a szuperlatívuszokban; fogalmazásmódjuk azonban a pesti átlagnál jóval szakszerűbb. És mit számít ma már, ha a hősnőnk játékát és énekét a *Lucrezia Borgia* 2. felvonásában hangról hangra, gesztusról gesztusra, drámai fordulatról drámai fordulatra követő lélektani tanulmányt a kritikus az előadó verbális útmutatása nyomán dolgozta volna ki? Csak annál ékebben vallana a tudatos szándékról a lélektani ábrázolásra. Tanúsítaná, hogy a romantikus opera nagy előadói (és Schodelné a maga körében közéjük tartozott) ráéreztek a kettős felértékelődésre, amit a zene és színpad, ének és akció egymás számára kölcsönösen biztosíthatott, és minden eszközt az összehatás szolgálatába állítottak. A hatás a színpadra lépő primadonna karakterisztikus megjelenésével lépett működésbe. Egy bécsi kritika Schodelné külsejének *érdekességét* emelte ki (*das Interessante ihrer äußeren Erscheinung*);²⁵⁸ Brünnben *impozáns* megjelenéséért lelkesedtek. A fellépését üdvözlő „végetérni nem akaró” taps bizonyára érdeme szerint értékelte a kosztümöt is, melyet maga csináltatott az egy évvel korábbi pesti bemutatóra, és nyilván magával vitt turnéjára. Hogy zavarta-e a drámai illúziót a közönség elragadtatásának megnyilvánulása, a játék és zene továbbhaladását gátló *applausus*, mely nem kizárólagosan a tapsot, a kezek összeverését jelenti, hanem

²⁵⁶ Uo., 13 (1840), 171.

²⁵⁷ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 42 (1840), 930.

²⁵⁸ *Allgemeine Theaterzeitung*, 33 (1840), 731.

a tetszésnyilvánítás más formáinak is szabad teret enged? A 19. századi operában, mint kulturális formában, a színpadon reprezentált cselekménnyel párhuzamosan más drámák is lejátszódtak. Ezek egyike volt a politikai játszma, melynek az opera intézménye és az egyes előadások mindig is egyik színterül szolgáltak. Agonisztikus része volt továbbá a teljesítménynek az énekes küzdelme a szerep, a szólam minél mesteribb előadásáért, harc, amelyben próbára tette virtuozitását, azaz művészi erényét. A közönség a színpadi-zenei jelenlet rétegezettségét tudatosan érzekelte és értékelte, és a többsikű küzdelem eredményeit, hogy úgy mondjuk, összeadta. Különösen egy olyan dramatikusan is játszma- és küzdelemszerű jelenetben tette ezt joggal, mint Lucrezia és Alfonso duettje a Donizetti-opera második felvonásában. Az asszony itt a sujet szerint is a küzdőtérre lép, hogy Gennaro életéért harcba szálljon férjével, aki nem tudja (s jobb, hogy nem tudja), hogy a fiatalember az asszony (incestusból származó?) fia. Lucrezia személyisége teljes külső és belső erejét latba veti, hogy győztesen kerüljön ki a küzdelemből. Erőfeszítéséhez nagy szüksége van a közönség szimpátiájára és empátiájára; a közönség érzi ezt, s mint az antik dráma kórusa s a modern sportmérkőzés szurkolótábor, a maga drámai szempontból tehetetlen, a virtuozitás felfokozására azonban nagyon hatásos erejét az előadó hangos lelkesítésének formájában már a játszma kezdete előtt át is adja rokonszenve tárgyának.

A buzdítás elcsendesedése után kezdődik a mérkőzés. Hogy a brünni kritikus épp itt ismerte föl Schodelné művészi kongenialitását, az biztosan a jelenet *játék-a játékban* jellegének is köszönhető volt. A drámai helyzettel teljes harmóniába kerülhetett a színészi alakítás bizonyos túlélézettsége, amire hősnőnk mindig is hajlott, s amit nem minden szerepben, nem minden bírálója fogadott megértéssel. Mint Lucrezia, a *scena* elején egyszerre vethette be taktikai fegyvereit a mimika és az ének párhuzamos síkjain úgy, hogy egyik a másik hatását erősítette. A színpadi jelenletet acélszalagként fogta abroncsba a hajlékony, szonórus orgánus; a személyiség átható erejét közvetítő cantabilét (a getragener Gesang-ot, amely a kritikák szerint legnagyobb erőssége volt) a lelkiállapot (és a taktikai célok) változását kifejező hangszínek árnyalták, melyeket a beszédes mimika félreérthetetlenül a lelkiállapotokhoz kapcsolt. (Negatívumként megjegyezhetjük, hogy a mimika változatosságát és a hangadás sokszínűségét a vizuális és auditív képzeletükre oly élénken kivetítő leírás egyáltalán nem utal a szövegmondásra: a kiejtéssel amúgy is permanens küzdelmet folytató szopránnak a vendéggjátékon külön nehézséget okozhatott, hogy németül kellett énekelnie a szerepet, melyeket a Nemzeti Színházi bemutatóra magyarul tanult be.) Az alakoskodás sikertelenségét látva, a jelenet második felében Lucreziában feltámad a fúria. Az alakításban a leírás szerint itt katalizma következett be. A kultúra-megszabta keretek között alkalmazott *body-language* és a kiművelt vokalitás egymásra hangolt, célnak alárendelt építménye összeomlott – minden más kifejezőeszközt el- és alámosott a hang elemi erejű kiáradása. Ezt érzékeltetendő, a kritika az árnyalt képi közvetítésről az archaikus, őselemi metaforák nyelvére vált át: „glühendes Feuer”; „Windsbraut”. Két egymást követő mondatba is betolakszik a „reißen” ige a maga animális energiájával (reißendes Tier), és a „Gewalt” (parancsoló-uralkodó erő) főnév két melléknévi derivátuma. A brünni kritikában látjuk és halljuk azt a személyiséget, aki néhány hónappal később, az 1840. december 5-i pesti Lucrezia-előadáson a

nyílt színen vágja a közönség, mi több: az egész ellene hangolt magyar liberális politikai csoport szemébe: eddig és ne tovább!²⁵⁹

Írtuk: a kihívás után átmeneti visszavonulásnak kellett következnie. Így esett, hogy 1841. február 28. és március 30. között Rozália ismét megjelenhetett a Kärntnertor-Theater közönsége előtt. Egyesek a félbeszakadt korábbi sorozat tervszerű folytatásaként értelmezték újabb megjelenését, de erről nem igen lehetett szó.²⁶⁰ Valószínűbb, hogy meghívásához ismét kényszerhelyzet megoldására folyamodtak. Az általánosan nagyra becsült házi primadonna, Marie Hasselt-Barth akadályoztatva volt, távollétét betegséggel magyarázták. Bécsben figyelemmel követték a pesti színházi eseményeket, tudták, hogy Schodelné szakított a Nemzeti Színházzal, és szerződés nélkül maradt.²⁶¹ Így hát midőn az első helyettes, Clara Stöckl-Heinefetter elutazott, reá esett a választás.²⁶² Az ajánlatot megint nagyon rövid határidővel kaphatta: február 16-án utazott el Pestről, a kontraktusáról szóló kommunikét február 23-án adták közre a lapok, 28-án már színpadra is lépett.²⁶³ Szereplésének körülményeit nem nevezhetjük előnyösnek. A német évad a vége felé közeledett, a közönség gondolatait már a küszöbön álló olasz stagione foglalta le.²⁶⁴ Emellett „a búcsúzó télben kínzó influenza grasszált”, az együttes több tagját leverte lábáról, és beszűkítette, illetve kiszámíthatatlanná tette a repertoárt.²⁶⁵ Így esett, hogy Schodelné tervezett tizenkét fellépéséből csak 11 valósult meg: a március 10-i Báláj a tenorista megbetegedése miatt elmaradt. De így is hősnőnk életének legforróbb vágya ment teljesebbé, ha nem is maradéktalanul, de tiszteletet érdemlő mértékben: ő, az egykor Bécsből, most éppen Pestről elüldözött énekesnő egy hónapon át vetélytárs nélkül játszhatta a drámai primadonna szerepét az első német operaszínpadon, ott, ahol egyidejűleg egy Jenny Lutzer tündökölt koloratúr-primadonnaként. Bár sorozatosan énekelhetett, most sem volt módja teljes repertoárjának bemutatására. Másfelől viszont kénytelen volt olyan voltaképp vállalhatatlan áldozatot hozni, amivel érdemeket talán szerzett, de művészi hírnevét nem öregbítette. Az évad vége veszedelmesen közeledett; Jenny Lutzer még nem kapta meg második beneficiumát, ő pedig e célra a Hugonották Valois Margit szerepét (illetve az Ott-féle átdolgozás Izabella hercegnőjét) választotta. Meyerbeer nagyoperái tudvalévőleg két, közel egyenrangú primadonna-szerepet tartalmaznak, azonban Schodelné, mint ideiglenes első drámai énekesnő Valentine (az Ott féle átdolgozásban Beatrice) szerepét nem tudta. Az igazgatóság kérésére mégis vállalta, hogy a legrövidebb idő alatt betanulja, és a főpróbajellegű első bemutatkozás után a második előadáson – Lutzer jutalomjátékán – már megbízhatóan hely is állt benne.²⁶⁶ Mint sok Schodelnéval (és más énekesnővel) kapcsolatos közléshez, a misztifikáció halvány árnyéka tapad a Valentine-szerep rekordidő (állítólag öt nap) alatt történt betanu-

²⁵⁹ *Allgemeine Theaterzeitung*, 33 (1840), 791.; uo., 812.

²⁶⁰ *Der Wanderer*, 28 (1841), 187.

²⁶¹ *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 1 (1841), 19.

²⁶² *Der Adler*, 4 (1841), 478.

²⁶³ *Allgemeine Theaterzeitung*, 34 (1841), 203.

²⁶⁴ Uo., 34 (1841), 226.

²⁶⁵ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 43 (1841), 367–68.

²⁶⁶ *Allgemeine Theaterzeitung*, 34 (1841), 291.

lásának legendájához is – az Wiener Allgemeine Musik-Zeitung február 25-i jelentése ugyanis éppen, hogy azt a benyomást kelti, mintha kimondottan a Mercadante és Meyerbeer-szerepekre kapta volna meghívását.²⁶⁷ Egyértelműnek látszik, hogy Elaisa valóban közrejátszott a vendéjáték megvalósulásában. Bécsben az olasz eredetit már 1838 áprilisában bemutatták, a német együttes azonban csak a legközelebbi múltban, 1841. február 1-én vette műsorra a Giuramentót, mindössze egy előadás erejéig; a folytatást meghiúsította Hasselt-Barth állítólagos betegsége. Az új produkcióba befektetett munka hasznosításában nyújthatott segítséget a vendég – a személyes elismerés reményében is: egyrészt azért, mert Elaisa egyik legjobb szerepe volt, másrészt, mert Hasselt-Barth egyetlen alkalommal énekelte, a közönségben nem rögzült alakításának képe, ami más szerepekben megnehezítette a helyettes dolgát.²⁶⁸ Elaisa gyors átvételénél a német szöveg betanulása okozhatott nehézséget. Hogy nyelvi, sőt akkulturációs problémák adódtak, arra a lehető legfinomabban, de az értők számára elégségesen utalt a *Humorist*. Saphir rendszeresen megfordult Pesten, és a magyar-német énekesnő bécsi szereplésének apropóján baráti tónusban, önálló esszé-terjedelemben foglalkozott a pesti operai állapottal általában, Schodelné alapítói érdemeivel, illetve a nyelvek és kultúrák közötti közlekedés technikai és esztétikai előfeltételeivel és nehézségeivel különösen.²⁶⁹ Ő sem hagyja szó nélkül a magyar primadonna vokális és színpadi szerepfelfogásának az 1840-es vendéjáték alkalmával feltűnt modorosságait és szélsőségeit, melyek a székvárosi felfogás szerint nem ragadhattak rá másutt, mint a provincián. Annál meglepőbb, hogy némely lapok március eleji beszámolóiban ügyetlen mondatokat olvashatunk a nyár óta e tekintetben bekövetkezett pozitív változásról. Volt olyan naiv vagy óvatlan tollnok, aki a Bécsben tíz év előtt kiképzett Schodelné „még képzésben lévő énekesnőnek” titulálta, és ezzel bizonyítottnak vélte, amit bizonyítani akart: hogy igenis lehetséges ily nagy átalakulás ily rövid idő alatt.²⁷⁰ Óvatosabban duhajkodott kartársa: nyomatékosan utalt az énekesnő korábbi bécsi tartózkodásaira, beleértve pár hónappal korábbi utolsó vendéjátékát, hogy annál őszintébbnek ható csodálkozással regisztrálhassa, milyen előnyös változást eredményezett a művészi képzés, melyet az énekesnő „e rövid időközben” élvezett. „S” éppen az önmérsékletet tüntette fel, mint Schodelné művészetének az átképzésben elnyert legjellemzőbb sajátosságát, tehát azt a tulajdonságot, amelynek hiányát a tárgyilagos kritika korábban ingerülten felhánytorgatta: „tartózkodik a hamis eszközökkel való hatáskeltéstől – írta-, mindig a bölcs mérséklet sorompói között marad”.²⁷¹ Most is élhetünk a gyanúperrel, hogy a Sammler és laptársai pálfordulását nem annyira Schodelné hangjának, mint inkább aranyainak csengése idézte elő. Másfelől az is tökéletesen elképzelhető, hogy a teljesítményéről 1840 nyarán megjelent kellemetlen bécsi

²⁶⁷ *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung*, 1 (1841), 100.

²⁶⁸ Az összehasonlítás e szerepben sem maradt el. Vö. *Der Adler*, 4 (1841), 372. A Hugenották Guelfek és Ghibellinek címmel játszott átdolgozását a Hofoper már 1839-ben műsorr tűzte; a kritikák nem is mulasztották el, hogy érzékeltessék, e szerepben még nehezebb, sőt reménytelen kísérlet megküzdeni Hasselt-Barth kiforrott alakításának emlékével. Uo., 454.

²⁶⁹ *Der Humorist*, 5 (1841), 279.

²⁷⁰ *Der Wanderer*, 28 (1841), 211.

²⁷¹ *Der Sammler*, 33 (1841), 143.

bírálatok sokkhatása a következő vendégjátékon nagyobb önfegyelemre készítette, s ha sugalmazott is kritikákat, éppen arra kívánta általuk felhívni a közvélemény figyelmét, amit valószínűleg valóban megtörtént – az előadói stílus részleges átértékelésére, intenzív szerep- és talán énektanulásra a nyár óta eltelt időszakban. Emlékezetes, szeptember-október hónapban betegség ürügyén hat hétre visszavonult a pesti nyilvánosságból; lehet, hogy a távollét célja valójában a tanulás volt, a felkészülés a bécsi, a német, az európai visszatérésre. Az eredmény nem maradt el, sőt igen imponálóan mutatkozott. Saját rendkívüli helyzete és a színházban uralkodó különleges állapotok is közrejátszottak abban, hogy 1841 márciusában a bécsi zenei és színházi sajtó hasonlíthatatlanul intenzívebb figyelemmel és nagyobb rokonszenvvel kísérte működését, mint akár 1840-ben, akár az 1830-as évtized első felében. Fél évvel korábban a „beliebte magyarische Primadonna”, mint „aptheosirte ungarische Malibran” fensőbbeségi birodalmi iróniával szembesült a székvárosban; most – ismerve a pesti szerződésbontás körülményeit, együttérzésre hangolva Saphir ironikusan rokonszenvező tónusú primadonnasíratójától –, *tétkozló leányként* fogadták ott, ahol egykor nevelkedett. A személyes együttérzésen túl ténykérdésként kezelték, hogy ebben a hónapban az ő személyében testesült meg a Hofoper első drámai énekesnőjének funkciója, lévén pedig a Hofoper „Teutschland” első operaháza, az ottani első énekesnőnek mintegy hivatalból Németország első énekesnőjének kell lennie – és ahhoz illő elismerésben, ha nem is hódolatban kell részesülnie.²⁷² Mindeme mellékkörülményektől függetlenül sem vonta kétségbe senki, hogy különös tiszteletet érdemel a *complaisance*, amellyel megmentette a Hofoper egy egész hónapi műsorát, mégpedig nem akárhogy. Hálásan emlegetett áldozatvállalásával módot adott két jelentős tenor-vendég fogadására és énekük élvezetére. Az Eskü sorozatos előadásain a legjobb nevű olasz tenorok egyike, Giovanni Bassadonna énekelte Viscardót; már nem volt fiatal, de kultúrája még ekkor is dicshimnuszokra ragadta a kritikát (hat év múlva ő és Schodelné Pesten fognak találkozni). A német csodatenor Breiting igen rövid, mindössze két fellépésből álló vendégjátékra érkezett, Schodelné szempontjából későn – első fellépésén, az Ördög Róbertben az Allgemeine Musikalische Zeitung híradásától eltérően Schodelné nem működött közre, és csak mindkettejük utolsó estéjén, a Zsidónőben kerülhetett sor együttes szereplésükre.²⁷³ „Schodelné asszony jól kezdte, és jól végezte” („Mad. Schodel hat gut begonnen und gut beschlossen”)²⁷⁴ – a Humoristnak a vendégszerepléshez fűzött zárszavát a Jüdin sajtója kiemelkedő módon hitelesíti. Racheljének fogadtatása olyan módon tette fel a koronát a bírálatoknak az elmúlt hónapot végigkísérő bőséges, értő és elemző sorozatára, hogy a leginkább kételkedő ellendrukkeket is meg kellett győznie: a kritikusok jóindulatát nem megvesztegetés, nem is csak a személyes együttérzés és az áldozatvállalásért kijáró elnézés, hanem a kisszámú, sorozatban adott, az énekesnő drámai alkatához és technikai eszköztárához szerencsés módon illeszkedő szerepben mutatott vitathatatlanul inspirált teljesítmény szerezte meg. A bécsi hónapban Schodelné az egész pálya legjobb kritikáit kapta; ezekben a dicséret

²⁷² *Der Wanderer*, 28 (1841), 292.

²⁷³ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 43 (1841), 367–68.

²⁷⁴ *Der Humorist*, 5 (1841), 262.

fedezetét a véleményalkotás alapjául szolgáló részletmegfigyelések képezik. Az általánosan jó, részletezett és megindokolt narratívák között is kiemelkedik az Allgemeine Wiener Musikzeitung búcsúztatója, a megvesztegethetetlen August Schmidt tollából. A Juive-nak e páratlanul tömény jellemzéséből az előadó alakja és teljesítménye mintegy a háttérben magasodik fel; az előteret a hallgató – a kritikus – tölti ki, amint megkísérléi elbeszélésbe foglalni, és ez által analizálni az élmények sűrű sorozatát, amelyeket az előadás közben nem elemzett, hanem csak érzékelt a torokszorító összenyomás mozzanataiként. Az elbeszélés mesteri dramaturgiája teszi, hogy történeti szemléletünk elkerülhetetlenül ebben az előadásban – meg a már ismertetett brünni Lucrezia Borgiában, és a sok kritikából ismert Szilágyi Erzsébetben – látja Schodelné pályacsúcsát. Egyáltalán nem biztos és nem is bizonyítható, hogy a csúcs krónikai-kronologikus értelemben ténylegesen erre az estére esett, de ez mit sem számít – a történelem nem eseményekből, hanem dokumentumokból áll össze:

Mai „Sara” alakításával Schodelné asszony sikerrel bizonyította valódi drámai művésznő-voltát. Aki a szerelem és gyűlölet, bosszúvágy és hűség, heroizmus és kétségbeesés, halálmegvetés és halálfélelem aggregátumát karakterisztikus egységbe képes foglalni, aki e szélsőségesen heterogén kedélyhangulatokat egyetlen szátra képes felfűzni, és érti, hogyan lehet szerepének jellemére a lélektani valószínűség pecsétjét ütni – kétségtelen, hogy az ilyen előadó valódi költői koncepcióval bír, ez pedig véleményem szerint alapfeltétele mindenfajta művészetnek. Ám Schodelné nem csupán igazi drámai művésznő, kiváló énekesnő is, a vokalitas mestere, aki bölcs mérséklettel használja eszközeit. Előadása megfelel a művészet szabályainak, figyelmes képzés során megszerzett technikája messze meghaladja az átlagot. Ha orgánumát az ifjúság illatos párája lengené körül, s borítaná be, mint a májusi nap ragyogó fátyla a réteket, ha hangjai időnként nem nélkülöznék a frissességet, a telt és mégis puha fémtonust, egyszóval ha természeti adottságai művészi képességeinek tökélyével versenyeznének – akkor valóban kevés vetélytárs hívhatná ki párviadalra a siker reményében!²⁷⁵

Az est a nagy primadonna búcsúelőadásának valamennyi jegyét magán viselte.²⁷⁶ A bécsi közönség a jó szándék minden jelével elhalmozta a távozót – örvendett, hogy nagylelkűnek mutatkozhat, és ezzel feledtetheti a nyári „opozíciót”; talán meg is könnyebbült, hogy többet nem kell véleményt formálnia a zavarba hozó jelenségről, akit Madame Schodelnek hívnak.²⁷⁷

²⁷⁵ Allgemeine Wiener Musik-Zeitung, 1 (1841), 166.

²⁷⁶ Allgemeine Theaterzeitung, 34 (1841), 342.

²⁷⁷ Der Adler, 4 (1841), 534.

A sajtó és nyilvánosság befolyásolását célzó kampány eredményességét, illetve a vendégjáték tényleges művészi sikerét illetően minden ok megvolt az elégedettségre – senki nem vitathatta, hogy az operaelőadásokon és néhány előzékenyen vállalt koncertfellépésen Rozália primadonnának kijáró elismerésben részesült Bécsben.²⁷⁹ A siker a jövő szempontjából egyáltalán nem volt mellékes. Ahogy a vendégjáték egyik záró értékelése írta, „a bécsiek elismerése a legjobb ajánlólevél hamarosan kezdődő németországi művészi utazásához”.²⁸⁰ A híradások jótékony hatást gyakorolhattak az operai provincia állapotába visszasüllyedt Pestre is, mellyel kapcsolatban a száműzött operakirálynő egy percre sem szűnt meg terveket kovácsolni, ha nem is a legközelebbi jövőre. De ha egyelőre nem Pestre, hova tovább? Frankfurt már 1836-ban és 1838-ban is fogadta, és mindkétszer felröppentek hírek tartós szerződteséről. A bécsi vendégjáték befejeztével a kevésbé jól értesültek ismét ottani kontraktust emlegettek. A zeneűjság személyes közlésre hivatkozva sietett cáfolni a hírt, és első úti célként Prágát nevezte meg. Ám 1841. áprilisi prágai vendégjátékról az áttekintett helyi lapok nem tudnak.²⁸¹ Meglepetésre az érzékeny búcsú napjaiban sokáig egyáltalán nem esett szó az 1841-es nyár tényleges kilátásairól, holott a Theaterzeitung már február 23-i számában megjelölte a fantasztikus perspektívát, mely annyiban különbözött más fantasztikus tervektől, hogy valósággá lett: „hízelgő meghívás” Londonba szólítja.²⁸² Április 13-án azután egyszerre mint kész tényről értesülhettek az olvasók: Madame Schodel Schumann londoni német operájának programjában fog közreműködni. Nem férhet kétség hozzá, hogy a magyar operajátszás addigi rövid története, amely Schodelnéen kívül olyan énekesnőt sem ismert, aki a magyar színpadról a bécsi Hofoperbe eljutott volna, még kevésbé büszkélkedhetett a csatornát áthajózó és a londoni közönség előtt helytálló képviselővel. Ám a teljesítményt tárgyilagosan csak az operai művelődéstörténeti viszonyok pontos ismeretében értékelhetjük – úgy, ahogy a kortársak is tehették, ha akarták. Az opera-művelés akkori virágkorában, midőn a nyilvánosság új formái Magyarországra is elhozták a világszínpad fontosabb eseményeinek

²⁷⁸ „Die Primadonna Schodel”, *Allgemeine Theaterzeitung*, 35 (1842), 859.

²⁷⁹ Március 14-én Eduard Pirkhert koncertjén Schodelné és Josef Staudigl működött közre énekszámokkal; előbbi Proch Die Gebirgsrose című dalát, utóbbi Schubert Schiller versére írt Sehnsuchtját adta elő. *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 1 (1841), 134. Március 19-én Carl Bärmann klarinét-hangversenyén énekelt Haydn: Der Geist című dalát (az akkori általánosan elterjedt hiedelem szerint Shakespeare versére), és bemutatta Proch „műzsájának legifjabb gyermekét”: Frage nicht, Lyser versére, zongora és obligát kürt kíséretével. A zongoránál a szerző, a kürtszólamot a Pesten is ismert Lewy-dinasztia legifjabb tagja, Richard játszotta. Uo., 143. Schodelnének jó oka volt rá, hogy lekötöztetnie érezze magát Heinrich Proch irányában. Vendégjátékai során több (ha nem minden) estén a Bécsben igen népszerű dalkomponista, a Hofoper karnagya irányította a zenekart. Az 1840 nyári bírálatok a szokással ellentétben ismételtlen kiemelték a karnagy érdemeit, talán mert az idegen környezetben a nyelvköziséggel küzdő, olykor a közönség ellenállásával szembesülő énekesnő handicapjével sújtott előadások során különösen fontos volt, hogy a karnagy „biztosan üljön a nyeregben”.

²⁸⁰ *Der Sammler*, 33 (1841), 143.

²⁸¹ *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 1 (1841), 144.

²⁸² *Allgemeine Theaterzeitung*, 34 (1841), 203.

hírét, Mátray Gábor lapja nem tekinthetett el oly könnyedén a korabeli operakultusz tényleges hierarchiájától, ahogyan a modern lexikográfia eltekint. Mindenki, akit érdekelt, tudhatta, kik ragyognak elsőrangú csillagként a londoni (nemkülönbönben a párizsi) operaégbolton, mennyire más, nagyobb szabású módon valósul meg ott az operai piaci verseny, mint a szerény – de azért immár érezhetően plurális – pesti színházi viszonyok között – de akár Bécsben is. A Honművész Schodelné legújabb és legdicsebb kalandjáról szóló híradásából ki is hangzik a leplezetlen csodálkozás, hogy a német opera egyáltalán merészkedik bezállni az éles londoni operaversenybe, „az ott igen kedvelt olasz opera dacára, melyben Grisi, Lablache, Rubini tündöklenek”.²⁸³ Valóban, a teuton énekstílusról eddig olvasottak alapján szinte hihetetlennek tűnik, hogy német operatársulatok épp a legnagyobb operai metropolisokban kísérleteztek művészetük összeurópai keletének bizonyításával. Ám ez mégis megtörtént néhányszor – Párizsban 1828 és 1830 között állítólag „ragyogó hírnevet vívott ki magának” egy német operatársaság.²⁸⁴ Londonban pedig az 1832-től 34-ig tartó periódusban rendeztek először német évadokat. Mi indíthatott egyes német színigazgatókat e *merész* vállalkozásokra, melyek utóbb rendre *vakmerőnek* mutatkoztak? Magyarázatot a „német ideológia” kínál, mégpedig két területen. Haydn, Mozart és Beethoven jóvoltából a német szimfonikus- és kamarazene a 18-19. század fordulójára ugyanúgy világhatalommá lett, mint az olasz opera a maga terrénjében. Német szerzők, énekesek, színigazgatók és kritikusok meg voltak győződve róla, hogy nemzeti operájuk méltó a hasonló elismerésre. Hivatkozhattak Mozart, Beethovenre, Weberre; az ifjabb nemzedékből Marschner és Spohr emelkedett a *mester* (ha nem is klasszikus) státusába. Rajtuk kívül Gluck, Spontini, a francia vígopera néhány főműve, legújabban pedig a honfitárs Meyerbeer nagyoperái olyan mélyen begyökereszkedtek a honi törzsműsorba, hogy a németek őket is sajátjuknak tekintették. E repertoárt a német kritika és esztétika magasabb rendűnek hirdette Rossini, Mercadante, Bellini, Donizetti divatújdonságainál.²⁸⁵ Ösztönözést kaptak továbbá az operai export-kísérletek német operai előadóművészetben egyes, az 1820-as évek második felében tapasztalható fejleményektől. Henriette Sontag Párizsban, Wilhelmine Schröder-Devrient a hazában messzehangzóan bizonyította az „ächt vaterländische Schule” kiválóságát; és ahogy lenni szokott, a legnagyobbak érdemeit minden további nélkül érvényesnek tekintették magukra a kisebbek és kicsinyek is. Sontag elérhetetlen lévén német együttesek számára, az intézményes exportőrök 1828 után fél évtizeden át egyértelműen a „große Mimin” drámai tehetségének bővületében indították kampányaikat Párizs és a szigetország meghódítására. Vállalkozásaik kezdetben a meglepetés erejével hatottak. Chorley visszaemlékezéseiből és a *Journal des Débats* Wolzogen-nél olvasható kritikáiból kielemezhetők a sikertényezőik. Az első mindenesetre Schröder-Devrient színpadi játékának elemi erejű realizmusa, ami még Pasta és Malibran után is lenyűgözte a nézőket. Érdeklődést keltett a Haydn, Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Meyerbeer szülőhazájából, Spontini választott hazájából érkező

²⁸³ *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 1 (1841), 184.

²⁸⁴ *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 3, 184. és 423.

²⁸⁵ A „német ideológia” ellentmondásos viszonyáról Rossinihoz és az új olasz iskolához vö. Döhring, *Rossini*, 93-7. valamint Pederson.

operisták „idegen” repertoárja is. Általános elismerés fogadta a kórust és zenekart, melyekhez hasonló a szólista-centrikus olasz opera nem tudott felmutatni.²⁸⁶ Végezetül a párizsi és londoni kritika és közönség egyáltalán nem becsülte le a német együttesekben megszólaló „hangokat”; igaz, az összhatást lerontotta a technika tökéletlensége. A Biographie Universelle német énekesekről szóló cikkei a neveltetés és hazai pálya ismertetését gyaníthatóan a Schilling-lexikonra alapozzák, párizsi kalandozásaikról szólva azonban a helyi visszhangot közvetítik. Az 1828-1830 között Párizsban állítólag „fényes hírnévvel” működött német opera vezető énekeseiről írottakban rendre visszatér a hódítóan szép hang és a technikai képzetlenség ellentmondásának sztereotípiája.

Mikor a német opera pénzbevétele Párizsban a kritikus szint alá süllyedt, az együttes a csatornán túl keresett menedéket. Ottani műsorukat az első két évben Wilhelmine Schröder-Devrient és Anton Haizinger határozta meg. Állítólagos nagy személyes sikerük ellenére mindketten hamar belátták a további erőfeszítések hiábavalóságát, és az 1832-ben utoljára megszervezett londoni német operában már nem vettek részt.²⁸⁷ (Schröder-Devrient később a londoni angol operában lépett fel, kevés sikerrel.) 1840-ben August Schumann mainzi bérlő-igazgató és operarajongó érkezettnek látta az időt, hogy a német énekesek új nemzedékét bemutassa Londonnak, pontosabban a Drury Lane színház közönségének, melynek fényét olykor a királynő és a *prince consort* legmagasabb jelenléte fokozta.²⁸⁸ Az előadók nemzedékváltása a tíz évvel korábbihoz képest nem volt teljes. Még az együttesben találjuk Franz Wildet; de a „második bécsi iskola” képviselőjében már megjelent Clara Stöckl-Heinefetter. Ő teljes sikert aratott, legalábbis ami hangját illeti – Henry Chorley a fél évszázad legszebb szopránját üdvözölte benne.²⁸⁹ De a német gárda vezéralakjának nem a primadonnát tekintették, hanem a Londonban első ízben bemutatkozott Joseph Staudigl, kinek orgánuma és muzikalitása elbűvölte a város legszigorúbb kritikusat.²⁹⁰ Egyebekben az olasz iskolának e rendíthetetlen híve ismét csak a kórust méltatta dicséretre, a német énekesek műveltségét ugyanolyan hiányosnak ítélte, mint egy évtizeddel korábban.²⁹¹ August Schumannt a kritika fanyalgása és a közönség viszonylagos érdektelensége nem bátorítanította el; 1841-re újra meghirdette évadát a Drury Lane Theaterben. 1841. március 15. és július 9. között a Függelékben a bemutatás sorrendjében közölt műveket kínálta fel a londoni közönségnek.

A mannheimi igazgató a világvárosi elvárásokat szem előtt tartó nagyvonalúsággal állította ki operáját. Száznegyvenöt főt utaztatott, ebből hetvenkettőt tett ki a kórus (42-37 arányban urak és hölgyek); a negyvenhárom német (többségében Mainzban működő)

²⁸⁶ *The Morning Chronicle*, 1842. július 4.

²⁸⁷ Haizinger nyugat-Európai kirándulásairól diadalittasan számol be az *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 3, 422–23.

²⁸⁸ Operarajongó bérlő-igazgatók mellett többnyire ott találni az ambiciózus operaénekesnő feleséget. A mainzi igazgatónét a szubrett-fachban a londoni közönség igen kedvelte.

²⁸⁹ Chorley, 122–23.

²⁹⁰ Uo.

²⁹¹ Uo. Megjegyzendő, hogy Hasselt-Barth Itáliában tanult, azután Münchenben szerepelt, és technikai készségei teljes birtokában szerződött Bécsbe.

hangszeres zenészhez Londonban további 24 fő csatlakozott.²⁹² Társulatából kimaradt Wild, helyette a *Vaterland* másik tenor-veteránját, Haizingert vitte magával. Május végén azután Tichatschek érkezésével megtörtént a nemzedékváltás a tenor-fachban is, a kritika egyöntetű öröme.²⁹³ Az új bécsi generációt képviselte Schodelné is. Meghívásának körülményeiről nem tudunk közelebbit. Képességeit az igazgató jól ismerhette, hiszen 1836-ban és 1838-ban is vendégszerepelt Mainzban. Ideiglenes állomáshelyén két fő feladat várt rá: két-primadonnás operákban a második „első énekesnő” feladatkörét kellett ellátnia Heinefetter mellett, és alkalmilag tehermentesítenie kellett előbbi egyes szerepek átvételével. Csak harmadsorban remélhette, hogy eleve az ő főszereplésével mutatnak be operákat. Hálátlan feladatkör, amit a primadonna és az igazgató elvárásainak egyeztetésével szokás betölteni: a második énekesnőnek elég jónak kell lennie ahhoz, hogy az előadás egyenlegét ne rontsa le menthetetlenül, ugyanakkor annyira közepesnek kell maradnia, hogy mellette kidomborodjék a primadonna „abszolút” kiválósága. Hogy az assoluta szerephez szokott Schodelné miért fogadta el a becsvágyát sértő, alárendelt helyzetet? Bizonyára a kaland kedvéért is, no meg Schumann kimagaslóan jó gázsikat ígért és fizetett, s imígyen kielégítette hősnőnk becsvágnál is erősebb tulajdonságát, a pénzvágyat.²⁹⁴ A fellépések sikere vagy a gyenge fogadtatás önmagában keveset nyomott a latban, hiszen mindenképp számíthatott a szerződésben kialakított gázsira. Igazi *bonanza*, mely ráadásul távol esett a szokott vadászterületektől – az angol sajtót nem olvasták Pesten, sőt Bécsben sem, tehát nem kellett attól tartani, hogy kevéssé hízelgő megjegyzések rontják renoméját a magyar közönség és szakma köreiben. Így aztán könnyű volt a célzatos tájékoztatás fátylába burkolni a nem mindig legdicsőségesebb valóságot. Schodelné az első londoni évadban minden korábbi meghaladó mennyiségben bocsátott ki közleményeket a német és magyar nyilvánosság befolyásolására, s ezek a múlt és a jelen beállításában minden korábbi meghaladó mértékben eltértek a tényektől. Említett angol életrajzában az addigi pálya legendája vadonatúj részletekkel gazdagodott, melyek becsempészésével korábban se Bécsben, se a magyar sajtóban nem mert próbálkozni. A gyerekkori fejezetek Schröder-Devrient pályakezdésére emlékeztetnek: Rozália kezdetben táncosnőnek készült, majd drámai szerepeket alakított, mielőtt felfedezték volna hangját. Bécsi kiképzése után a fiatal Madame Schodel e rekonstrukció szerint Itáliába utazott, és sikeres hangversenyeket adott konzervatóriumokban, valamint fellépett jobb olasz színházakban. Nélkülözhetetlen sorsfordulat annak, aki énekesnőnek akar számítani Londonban; a motívum egyaránt származhatott Amalie Häser, Sabine Heinefetter vagy Marie van Hasselt életrajzából. Itáliában szerzett hírnevtől övezve a legenda Schodelnéja visszatért Németországba, hogy a birodalom összes fővárosának színpadán ragyogjon. Nem történik említés a magyar színházbeli primadonna-közjátékról, nagy felháborodására a pesti ellenfeleknek, kik árgus szemekkel követték a Theaterzeitung róla szóló híradásait.²⁹⁵ E hiátus az életrajzot nyílt ellentmondásba keveri, amennyiben

²⁹² *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1841*, 444.

²⁹³ *The Spectator*, 1841. június 5.; *The Examiner*, 1841. június 13.

²⁹⁴ *Allgemeine Theaterzeitung*, 34 (1841), 891.

²⁹⁵ Már János: „Színházi dialóg s némi kérdések”, *Athenaeum*, 5 (1841), 429.

bécsi sikerek tanújaként említi az előzékeny Miss Pardoe-t. Nem kell hozzá különösebben éles fül, hogy a tirádákból kihalljuk az eltökélt szándékot a (helyi? bécsi? budapesti?) közvélemény befolyásolására a londoni német operaegyüttes hierarchiáját illetően. Clara Heinefetter érdemeinek elismerése mellett hangszépség tekintetében az író Schodelnének ítéli a pálmát, mégpedig otromba és ráadásul hamis érveléssel: hangja fényesebben cseng, mivel ő maga fiatalabb. Kiemelkedő szerepei között Donna Anna kivételével csak modern olasz hősnőket sorol fel, ezzel is hangsúlyozva a méltatott művésznő nemzetközi primadonna-státusát. Addigi londoni működéséből feltűnően sok szót veszteget a május második hetében bekövetkezett meghülés utáni lassú gyógyulásra; a körülményes, mentegetőzés szerű leírás valami zavarról árulkodik. Nem tudjuk, vajon Rozália az első hét gyors egymásutánban következett fellépéseinek rossz fogadtatása miatt menekült-e indiszpozícióba, vagy azért, mert nem készült el a Grófné tudtunkkal addig nem énekelt szerepével. Miatta kellett két ízben is elhalasztani a Figaro lakodalmának bemutatóját.²⁹⁶

Schodelné 1841. április 30-án érkezett Londonba, és május 5-én lépett először színpadra Pamina jelmezében. A Varázsfuvolát és a Bűvös vadászt már korábban bemutatták, és sorozatosan játszották Clara Heinefetterrel, aki „tömegeket vonzott a német operába”. Schodelné beállását a szerephe a sajtó egyetlen kivétellel nem is regisztrálta, s e kivétel nem okozhatott örömet a debütánsnak.²⁹⁷ Találtatott ugyan később kritikus, aki Schodelnét preferálta Pamina szerepében,²⁹⁸ de Schumann más véleményen volt: júniusban három estére visszatette Rozáliát a Varázsfuvola szereposztásába, de az Éj királynője szólamában.²⁹⁹ Május 7-én (a Honművész szerint) vagy 8-án (a Theaterzeitung szerint) elénekelt a Fidelio Leonoráját. Pesten úgy értesültek róla, hogy nagy szerepében „különös lelkesedéssel fogadtatott”.³⁰⁰ A londoni sajtó az estről csak előzetes műsort közölt, és azon zavarba ejtő módon a Granadai éji szállás is szerepel a Fidelio mellett. Lehetséges, hogy mindkét operának csak egy részét adták – ha így volt, a Fidelióból a második felvonás hangzott el, legalábbis a Honművész levelezője szerint: „Nem hittem volna – szól a levelező – hogy *enykéből* (phlegma) az Angol annyira kijöhetne; mert még e két szó is »nichts, nichts, mein Florestan« rendkívüli zaj közt tapsoltatott-meg”. Tárgyilagosan tekintve, a Figaro bemutatójáig a londoni nyilvánosság szemében Madame Schodel nem volt több, mint „az énekesnő, aki a közelmúltban néhányszor fellépett Heinefetter szerepeiben”.³⁰¹ A Figaro előadásáról a lelkiismeretes Morning Post részletes beszámolót közölt, benne Schodelné kevés hitelesnek érződő hang-fényképeinek egyikével: szó sincs róla – állapítja meg -, mintha hangszépség dolgában az új énekesnő versenghetne Heinefetterrel; ám technikáján, hangadásán jobban érződik az olaszos képzés eredménye. „Tetszetős finomságot” tíz éve nem emlegettek éneklésével kapcsolatban; vagyis legalább szándékában állott hangját és modorát a mozarti szólamhoz illőn visszafogni.

²⁹⁶ *The Musical World*, New Series no. 177, (1841), 289.

²⁹⁷ *The Spectator*, 1841. május 8.

²⁹⁸ *The Musical World*, New Series no. 179 (1841), 365.

²⁹⁹ *The Morning Chronicle*, 1841. június 11., június 25., június 30.

³⁰⁰ *Honművész*, 9 (1841), 377.

³⁰¹ *The Times*, 1841. május 20.

Talán e visszafogottság váltotta ki a benyomást, hogy a nagy terjedelmű orgánium egyes hangjai habozva formálódnak, késlekednek önmagukhoz képest (Ansatz-probléma):

Kétszeri halasztás után tegnap este előadásra került Mozart Figarója. A grófné szerepét az új énekesnő, Madame Schodel adta, akit Németországban a legjobb énekesnők egyikének reputációja övez. Véleményünk ezzel nem egyezik: Madame Heinefettert sokkal jobbnak tekintjük, annak ellenére, hogy Madame Schodel érezhetően olasz nevelésben részesült – talán ennek köszönhető, hogy nála kevésbé érződik a nemzeti elevenség, amely néha durvasággá torzul. Mme. Schodel énekéből inkább az érződik, mit szeretne csinálni, kevésbé, mit tud. Egyes hangjai habozva formálódnak, mintha nem szánnák el magukat, hogy a szükséges pillanatban megszólaljanak – gyakran el is késnek. Ennek ellenére nagy terjedelmű szopránját egészében jó hangnak nyilváníthatjuk, s ha szenvedélyes deklamáció terén és biztos intonáció terén nem is közelíti meg Heinefettert, énekének tetszetős finomsága nagy tapsot aratott. [...] Madame Heinefetter jó humorral adta Susannát. Nagyszerűen énekelt. Hangjának magasabbrendűsége szinte tapinthatóvá vált a Madame Schodellel énekelt levélduettben. E jól ismert kompozíció előadása után lelkes *encore* díjazta a két hölgy igyekezetét.³⁰²

Kartársával ellentétben Henry Chorley kíméletlenül lehúzta a keresztvizet „mindkét ladyról”, főleg Schodelnééről. Látjuk kiábrándítóan képszerű leírásból, hogy az új szerep okozta lámpaláz előhívta a régi kényszermozgásokat, és egyáltalán nem lep meg, hogy a patetikus primadonna grófnőjét a konzervatív kritikus nem találta kimondottan polirozottnak. (A közönséget sem, mely az általa lehordott Figaro-előadást furcsamód mégis lelkesen fogadta.)³⁰³ Utóbbi megjegyzésből – és sorozatnyi hasonlóból a lap bírálataiban – heveny germanofóbia árad; úgy látszik, ez a folyóiratcím Londonban is szinonimája volt a politikai preconcepciónak, melyből nem születhet elfogulatlan művészeti ítélet. Május 26-án azután Schodelné végre az évadban még nem játszott operában jelenhetett meg primadonnaként. A Templomos és zsidónő a korlátozottnál is kisebb eséllyel pályázott a közönségsikerre. Heinefetter és Staudigl távolléte nagyban csökkentette a produkció vonzerejét,³⁰⁴ és morózussá tette a sajtót. Az Athenaeum nem is méltatta kritikára, hanem a pletyka-rovatba számúzta a híradást Marschner „legjobb operájának a lehető leggyengébb szereposztással” megtartott bemutatójáról.³⁰⁵ Közönség szegényesen gyülekezett – vajon az eleve gyengének kikiáltott szereposztás, vagy – mint az egyik lap találgatta – az epsomi derby miatt?³⁰⁶ Az előbbi valószínűsíti, hogy a darabot az évadban többet nem tüzték ki. Ezután a másodprimadonnának június 18-ig kellett várakoznia újabb bemutató megtiszteltetésére: az évad utolsó, egyben legmerészebb vállalkozásaként az együttes előadta az Ördög Róbertet, mint német operát. Nem lehetett rá panasz,

³⁰² *The Morning Post*, 1841. május 20.

³⁰³ *The Athenaeum*, 1841. május 22.

³⁰⁴ *The Morning Post*, 1841. május 27.

³⁰⁵ *The Athenaeum*, 1841. május 29.

³⁰⁶ *The Morning Herald*, 1841. május 27.

hogy Epsom vagy más *fashionable* esemény elterelte volna a figyelmet a bemutatóról, sőt királyi és arisztokratikus jelenlét tüntette ki.³⁰⁷ Elég nagy horderejű újság volt ez ahhoz, hogy Meyerbeernek is tudomására jusson a távoli Berlinben; naplóbejegyzése első alkalommal sodorja be Schodelné nevét az operatörténet főáramába.³⁰⁸ Más kérdés, vajon mit szőtt volna a mester, ha hallja is: ugyanis nem Alice egykor Bécsben már betanult drámai alakja jutott neki, hanem Isabella kihívóan ékítményes szólama – a bécsi előadáson Lutzer egyik Meyerbeer által is nagyra tartott, tündökletes teljesítménye. A társulat adott összetétele mellett nem volt más megoldás: ha érthették is jogos kifogások Schodelné koloratúráját, az ő iskolája a *Morning Post* szerint kimondottan „olasz” szinten állt Heinefetteréhez képest, aki – mint rajongói is bevallották – „minden tehetsége mellett sem képes ékítményes feladatokat állító szólamot elénekelni”.³⁰⁹ Rozália legodaadóbb híve sem állíthatta, hogy a londoni német Isabella feledtette volna Cinti-Damoreau virtuozitását, de becsülettel megküzdött a szereppel, s önfeláldozásáért egyes lapokban legalább elnéző bírálatban részesült.³¹⁰ Másutt némileg formális dicséret jutott osztályrészéül.³¹¹ Persze volt kritikus, akit éppen a „küzdelem” nyilvánvaló volta irritált.³¹² Engesztelhetetlenül német-ellenes maradt az *Athenaeum*.³¹³ Hatszor játszották az Ördög Róbertet, az évad utolsó hetében Schodelné javára.³¹⁴ Némi elégtételt nyert ezáltal azért, hogy a kéthónapos londoni vendéjáték során a német opera gazdag műsorának csak viszonylag kis részében működhett közre.³¹⁵ Tudjuk, szeretett volna többször, más közegben is a londoni publikum elé állni. A Honművész említi, hogy május „23-kán hangversenyi próbája volt, melyet Liszttel, derék hazánkfijával fog adni, ki őt valódi hazafiságos szívességgel üdvözlé, s mint honjának maga nemében egyetlen művésznőjét legméltányosb tisztelettel fogadá”.³¹⁶ Láttuk, Liszt is beszámolt a találkozásról Marie d’Agoult-nak – hogy a „legméltányosb tisztelettel”-e, az megítélés kérdése. Levelének pár sora a kevés helyek egyike, melyek némi fényt vetnek Schodelné „élénk fellépésére”, arra, hogy koránál kissé idősebbnek látszott, s hogy a Miss Pardoe emlegette „ladylike” tartózkodását meglepő könnyen hajlandó volt feladni, talán nem csak „derék hazánkfijaival” szemben. Liszt nem ejt szót a vizit tulajdonképpeni céljáról, vagyis a közös hangversenyfellépésről, és életrajza sem tud közös londoni fellépésükről. (Szerepelt viszont az énekesnő a német operisták alkalmi koncertjén.)³¹⁷

³⁰⁷ *The Morning Post*, 1841. június 19.

³⁰⁸ Meyerbeer, 360.

³⁰⁹ *The Morning Chronicle*, 1841. június 24.

³¹⁰ *The Spectator* 1841. június 19.

³¹¹ *The Morning Chronicle*, 1841. június 19.; *The Observer*, 1841. június 20-i száma kisebb módosításokkal azonos beszámolót közölt.

³¹² *The Examiner* 1841. június 26.

³¹³ *The Athenaeum*, 1841. június 26.

³¹⁴ „On Saturday (for the last time) Robert the Devil for the benefit of Madame Schodel.” *The Morning Chronicle*, 1841. július 1.

³¹⁵ *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1841*, 444.

³¹⁶ *Honművész*, 9 (1841), 377.

³¹⁷ *The Morning Post*, 1841. június 24.

Schumann társulata az évad végén londoni műsorának töredékével vidéki körútra indult. Tíz napig Manchesterben időztek, ahova egyhetes liverpooli kirándulás után visszatértek, és augusztus 8-ig további előadásokat tartottak. A választott darabok közül Schodelné biztosan szerepelt a Figaro lakodalma, az Ördög Róbert és a Don Juan előadásán; elképzelhető, hogy egy-egy Bűvös vadász és Fidelio is kijutott neki. Meyerbeernek köszönhetően a német opera 1841-es évada kétségtelen erkölcsi sikerrel zárult, de Manchester és Liverpool sem enyhíthetett a keserű tényen, hogy mint „spekuláció”, vagyis kereskedelmi vállalkozás, a csőddel határosan rossz eredménnyel járt; ez a londoni sajtó előtt sem maradt rejtve.³¹⁸ Fel is sorolják az okokat. A Drury Lane színház nagy auditóriumát a közönség csak ritka alkalmakkor töltötte meg teljesen. Sokba kerültek az énekesek, és veszedelmes konkurrenciát támasztott Rachel és Sophie Löwe vendégszereplése.³¹⁹ Az évad második felében választási küzdelmek zavarták London légkörét,³²⁰ a depressziót mindenki megszenvedte – még az olaszok is, mint azt Liszt Marie-nak elpanaszolta.³²¹ A mainzi igazgató – aki, mint a Rheinland közölte, gavallérosan kifizette kötelezettségeit – egyelőre mégsem veszítette el bizodalját; a Theaterzeitung többszöri híradása szerint a következő évadra a Covent Garden bérelte ki. Elszántsága bizonyára meglepte a helybelieket, akik az sikertelenségét látva eleve kétkedtek a következő évi visszatérésben.³²² A kétkedőknek lett igazuk: azt a német társulatot, mely egy évvel később, 1842. április 25-én Mainzból elindult, 28-án Londonba megérkezett, és május 2-án a Covent Garden színpadán megkezdte operaelőadásait, nem Schumann vezette. Igaz, nem elővigyázatosságból maradt távol a csúszós londoni parkettől, hanem még síkosabbal cserélte föl: tavasszal Párizsba vitt német társaságot, hogy ott elkerülhetetlenül, ám fájdalmasan nagyot bukják.³²³ (Schumann távollétéből következőleg nem utazott Londonba Madame Schumann, az igazgató szubrett-felesége sem, „az előző évad valódi favoritja”.³²⁴ Helyette a szubrett szerepkörre a darmstadti színház énekesnőjét, Gned kisasszonyt szerződtették.) Német forrás szerint a társulatot Lebrecht szabómester és a mainzi színház operarendezője vezette.³²⁵ Londoni lapok bizonyos Mr. Bunnt emlegettek „director”-ként, vagyis vállalkozó-igazgatóként. Ha volt valaki az együttesben vagy a német színházi nyilvánosságban, aki baljós előjelként értelmezte az igazgatói duum- vagy triumvirátus körvonaltalanságát, annak rossz előérzetei hamarosan beigazolódtak. A bérleti árakat az előző évihez képest leengedték, kevéssel a honi együttesek előadásainak jegyárai fölé. Ezzel is igyekeztek becsábítani a színházba a londoni német kolónia kevésbé tehető csoportjait.³²⁶ Ám az alacsony jegyárak nem fedezték a kiadásokat. Számításuk hibáit hamar belátván, a német vállalkozók két

³¹⁸ *The Musical World*, New Series no. 185 (1841), 185.

³¹⁹ *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 1 (1841), 452.

³²⁰ *Allgemeine Theaterzeitung*, 34 (1841), 883. A „híres vendégek” honoráriumáról egy későbbi híradás tájékoztat, lásd lentebb.

³²¹ *Liszt – d’Agoult*, 796.

³²² *The Spectator*, 1842. május 7.

³²³ *Didaskalia* (Frankfurt), 1842. május 29.

³²⁴ *The Theatrical Journal and Stranger’s Guide*, 3 (1842), 123.

³²⁵ *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1842*, 248.

³²⁶ *The Times*, 1842. május 3.

héttel az előadások kezdete után megszöktek a csőd elől. Helyükbe másik *entrepreneur* lépett, ám rövid időn belül ő is levetette a felelősség terhét. A társulat kórusa és zenekara kis híján osztozott a közelmúlt évek egyik párizsi német operai kalandja részeseinek sorában: a vállalkozó ott is csődbe ment, és az együtteseket csak közadakozás segítette haza a fény városából. A londoniak dicstelen végét Lutzer és Briting csatlakozása, két Meyer-Beer-produkció sikere és a rendíthetetlen Staudigl tekintélye segített elodázní: Mint ilyen helyzetekben utolsó menedékként szokásban volt, a vállalkozó csődje után az együttes a kiváló basszista irányításával konzorciumi alapon játszott tovább.³²⁷ Német színház- és zenepolitikai berkekben az ügy nagy hullámokat kavart; dokumentálja ezt az Allgemeine Musikalische Zeitungban megjelent terjedelmes olvasói hozzászólás.³²⁸ Úgy látszik, a szölisták némelyike nem vállalta a konzorciumi rendszerrel járó áldozatot: július 2-án a lapok Heinefetter kiválását jelentették. Tervek merültek fel, hogy a drága Covent Gardenből a Vauxhall Gardens-be költözzenek át.³²⁹ De nem volt segítség: első énekesnő nélkül a társulat működésképtelenné vált, nem tartotta meg a július 2-ra meghirdetett Figaro-előadást, és még aznap elhagyta Londont (legalábbis a színházi almanach szerint).³³⁰ A menekülésszerű távozást a Spectator „megalázónak, ha éppen nem katasztrófának” nevezte.³³¹ A bérletben hirdetett ötven helyett 1842. május 2. és július 2. között csak 41 előadást tartottak meg.³³²

Nem csodálhatjuk, hogy a zavaros és zaklatott körülmények között a német opera kritikai visszhangja 1842-ben lényegesen rosszabb volt az előző évinél. A szakmai lapok, a Theatrical Journal és a Musical World éppen csak hogy nem kiáltottak anatómát a „másodrangú énekesekkel” felvonuló kontárokra. Utóbbi lap az együttes hitelén túl engesztelhetetlenül rontotta a német operaműfaj tekintélyét is.³³³ Kérlelhetetlensége háttérben erős nemzeti elfogultságot érzünk. Ahogy nem ritkán megtörténik, az angol hivatásosok azért is fordultak oly vehemensen a most nyilvánvalóan joggal támadható német opera ellen, mivel az elmúlt évtizedben a német példa ösztönző hatást gyakorolt saját nemzeti operajátásukra, általában zenekultúrájukra. A brit tárgyilagosság javára szóljon, hogy volt lap, melyet a sorscsapásszerű csőd a német érdemek együtt érző sumázására indított.³³⁴ De a hiányosságokat senki nem tagadhatta, ha nem is terjedt ki oly látható élvezettel minden részletre, mint a Theatrical Journal a Bűvös vadász előadása után. Vesztett erejéből a kórus, a kiállítás vidékiessége nevetésre ingerelte a közönséget. Csak Staudigl és a zenekar állt felül minden kritikán.³³⁵ Bár árai leszállításával népopera szintre ereszkedett, és ezzel elismerte, hogy érdemei nem „sztárok” felvonultatásában rejlenek, sem az alacsonyabb státusú közönség, sem a kritika nem bocsátotta meg

³²⁷ *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1842*, 248.

³²⁸ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 44 (1842. augusztus 3.), 610.

³²⁹ *The Theatrical Journal and Stranger's Guide*, 2 (1842. július 2.), 215.

³³⁰ *The Morning Chronicle*, 1842. július 2.

³³¹ *The Spectator*, 1842. július 9.

³³² Az 1841. és 1842. évi londoni német évadok műsorát aben közöljük az *Almanach für Freunde der Schauspielkunst* vonatkozó kötetei nyomán.

³³³ *The Theatrical Journal and Stranger's Guide*, 3, (1842), 162.; *The Musical World*, 17 (1842), 198.

³³⁴ *The Morning Chronicle*, 1842. július 4.

³³⁵ *The Theatrical Journal and Stranger's Guide*, 3 (1842), 152.

a szólista-gárda közepes voltát. Igaz, később csatlakozott az általánosan kedvelt Jenny Lutzer, Tichatschekhez hasonló tenorral azonban ez évben nem szolgált a német együttes.³³⁶ Fokozta a vállalkozással szembeni animozitást, hogy a túlélésért vívott kapkodó közdelem közben sorozatosan megszegték az évadot beharangozó „promissory note” és az esti színlapok hangzatos ígéreteit. Így történt nyomban az első estén. Az évadot szokás szerint a Freischütz nyitotta meg, a színlap Heinefettert hirdette Agathe szerepében, de ő megbetegedett, s a vállalkozók bejelentés nélkül a színpadra küldték a „cover”-t, vagyis Schodelnét. Miként az Allgemeine Musikalische Zeitung jelenvolt levelezője írta, a londoni közönség „bonhomie”-ja és „filantrópiája” megóvta őt a nemtetszés-nyilvánítás hangos kifejezésétől. Az előadás rendben, sőt viszonylagos sikerrel zajlott le; a lapok azonban a csípőstől felháborodottig terjedő hangvételű kommentárokban taglalták a hidegvérű – de éppen nem angolosan hidegvérű – szerződésszegést.³³⁷ A Leipziger Allgemeine Zeitung levelezője szerint a közönség lelkesen fogadta a beugró énekesnőt;³³⁸ ennek azonban a helyi lapokban semmi jelét nem találjuk. A produkció sokféle gyengesége közepette Schodelné nyilvánvalóan a hivatásbeliség mércéjével mérhető teljesítményt nyújtott.³³⁹ Ennek megfelelően a lapok viszonylagos tisztelettel írtak róla, annak ellenére, hogy „hatalmas, de durva” vagyis kontrollálatlan hangja bizonyosan túlságosan töredezett, a drámai szerepek és az energikus előadás által megviselt állapotban volt, semhogy az éteri leányalakhoz illő finomsággal mintázhatta volna meg a szólámat. A múltó évek nyilván nem javítottak a feszült, megkínzott magasságokon, a német hangok állítólagos általános hibáján sem.³⁴⁰

Fentebb olvashattuk, a premiért mérsékelt érdeklődés övezte; ha a publikum valóban nem értesült előzetesen a primadonna-cseréről, a helyettes mindenestre elégtétellel állapíthatta meg, hogy a közöny nem személyesen neki szól. Tíz nappal később azután sajnálatos módon meg kellett győződnie róla, hogy művészi ajánlatairól a közönség szinte egyáltalán nem kíván tudomást venni. Tényleges első énekesnői státusának bizonyítására ebben az évadban is kapott egy bemutatót: május 12-én (két nappal a Varázsfuvola premierje után) a Vesztaszűz főszerepét alakította. „The house was wretchedly attended” – írta a The Times,³⁴¹ a kihalt nézőtér kietlen látványa a többi kritikust is mélyen deprimálta.³⁴² A bemutató után úgy látszott, hogy a darab nem éri meg az ismétlést, de mégis megtartották második előadását.³⁴³ Megértjük, hogy Rozália ezt ki akarta és tudta eszközölni, hiszen a két évad legjobb bírálataira hivatkozhatott: az alakítás kifejezés-gazdagsága, az éneklés Júlia szerepében megmutatkozó váratlan csiszoltsága némi meglepetést, nagy rokonszenvet, elismerést és tiszteletet váltott ki.³⁴⁴ Ám sovány vigasz lehetett számára a személyes siker. A negyven éves klasszicista mű mű, amelyet Németországban Schröder-Devrient és

³³⁶ *The Spectator*, 1842. július 9.

³³⁷ *The Musical World*, 17 (1842), 141.

³³⁸ *Allgemeine Theaterzeitung*, 35 (1842), 531.

³³⁹ *The Morning Post*, 1842. május 3.

³⁴⁰ *The Theatrical Journal and Stranger's Guide*, 3 (1842), 152. Hasonló hangnemben írt a The Times kritikusa – talán ugyanaz a személy. *The Times*, 1842. május 3.

³⁴¹ *The Times*, 1842. május 13.

³⁴² *The Examiner*, 1842. május 14.

³⁴³ *The Spectator*, 1842. május 14.

³⁴⁴ *The Musical World*, 17 (1842), 157.

más nagy éneklő tragikák még műsoron tartottak, 1840 Londonának romantikus operai ízlését idegen testként irritálta. Későbbi esteken Schodelné nagyrészt régebbi szerepeit adta. A társulat ismert összeállítása mellett szükségszerűen az ő közreműködésével kellett mennie a három Mozart-operának. Don Juan bemutatójáról s abban az ő Donna Annájáról nincs híradásunk, a Varázsfuvola előadásain az előző év utolsó sorozatához hasonlóan az Éj királynőjét énekelte szükségmegoldásként, a Figaro lakodalmában a grófnőt, előbb Heinefetter, majd Lutzer Susannája mellett. Az ugyancsak tavalyról ismert Ördög Róbertben megtartotta Izabellát.³⁴⁵ Valószínűleg nem részesült abban a megtiszteltetésben, hogy a Fidelio Leonóráját alakíthassa. Június hónapban, Lutzer érkezése után Iphigenia, Norma és a Hugenották gyarapították a műsort, a bécsi sztár (az első két szerepben kevésbé jól fogadott) szereplésével. Ezekon az estéken (szám szerint tízen) Schodelné nem lépett föl. A két hónap alatt megrendezett 41 előadásnak tehát mintegy felén működött közre.

„...német énekes híresség”

Hannover 1841–1842

1842. augusztus 12-én a bécsi Theaterzeitung az alábbi híradást adta le:

Schodelné asszony, a primadonna. Az énekesnő immár két szezonban a londoni német opera csillagai között ragyogott London énekes-égboltján. Miután Staudigl, Lutzer és Klara Heinefetter társaságában diadalt diadalra halmozott Londonban, hazatérőben Németországba rendkívüli sikerrel vendégszerepelt Kölnben, és nagy lelkesedést váltott ki Lucrezia Borgia és a Hugenották Valentine-ja szerepében (utóbbit háromszor énekelte, utoljára ő királyi fensége, Prinz August von Preußen kívánságára). Schodelné asszony most Wiesbadenbe érkezett, ahol a fürdőszezon zenekedvelő közönsége feszült érdeklődéssel várja a híres énekesnő vendégszereplését. Ez után a művésznő visszatér Kölnbe, hogy folytassa vendégszereplését; itt a nagy hadgyakorlattal kapcsolatos ünnepek operaelőadásainak primadonnájaként fog tündökölni. Szeptember elején az ünnepelt primadonnát Hannoverbe szólítja a királyi udvari színpaddal kötött szerződése. Itt évi 6000 tallér fizetéssel állandó állást talált. Schodelné a bécsi énekiskolában nyert képzést, és a német énekes hírességek sorába tartozik [gehört in die Reihe der deutschen singenden Celebritäten]. A drámai- hősi stílusban egyedüli vetélytársa Schröder-Devrient, az ékítményes olasz szakban csak Löwe és Lutzer versenget vele.³⁴⁶

³⁴⁵ Az angol operakritika sem mindig tanúsított nagyobb figyelmet a konkrét előadás iránt, mint a kontinentális. Az Observer 1842-ben szó szerint ugyanazzal a mondattal emlékezett meg Schodelné Izabellájáról, mint egy évvel korábban. *The Observer*, 1841. június 20. és uo., 1842. május 22. 1841-ben kis variációkkal leírta a *Morning Chronicle*, a *Morning Post* és a *Standard*, illetve a *Times*; a két utóbbi lap, melyeket bizonyára egyazon kiadó jelentetett meg, mindig közös operakritikát közölt.

³⁴⁶ „Die Primadonna Schodel.”, *Allgemeine Theaterzeitung*, 35 (1842), 859. A színházi almanach szerint nyár végén az „ünnepelt primadonna” valóban visszatért Kölnbe, és fellépett a Zsidónő és a Fidelio címszerepében.

Mint máskor, a bennfentes információk most is Schodelék szerzőségére utalnak; ez érthetővé teszi a fellengzős epitetonokat. Egy héttel korábban jelent meg az Allgemeine Musikalische Zeitung tárgyilagos beszámolója a londoni eseményekről, amely ugyan arányuknak megfelelően elismerte érdemeit, de éppenséggel nem mint elsőrangú csillagról és német énekes celebritásról lelkendezett róla. A bécsi színházi lapban végrehajtott „publicity stunt” túlzásai feltehetően a londoni valóságról a német sajtóba beszivárgott híradások semlegesítését célozták a potenciális működési helyeken, különösen a hannoveri udvarnál, és talán Pesten is. Az utolsó frázisban a szokott nyilvános szóhasználatra egyáltalán nem jellemző módon, és a stelláris sikerpropagandával különös ellentmondásban nem királynői magabiztosság, hanem fáradtság és szinte alázatos vágyakozás hallható ki a megállapodás után. Érthető a tónus: 1842 nyarán Schodelénak vajmi kevés oka volt, hogy elégedett legyen helyzetével. Nem ismerjük a turné financiaális veszteségének tényleges mértékét, a híradások – bár a helyzet komolyságát egyik sem szépíti – a részletekben eltérnek egymástól. Az Allgemeine Musikalische Zeitung beszámolójából kiderül, hogy a vállalkozó szabómester nemcsak külső hitelezőknek, hanem az együttes tagjainak is tartozott – Lachner karnagynak például 200 forinttal. Akár csak harmadával csökkentette a gázsikat a második vállalkozó, akár megfelezte; akár az angliai német Gottsched direkcijával működött tovább a társulat, akár konzorciumosan, a leszállított árak és gyenge látogatottság mellett bizonyára nem képződött akkora haszon, amiből a bukott vállalkozók hibájából elmaradt járandóságokat, és a további előadások szólista-gázsijait maradéktalanul ki lehetett volna fizetni. Se közel, se távol nem mutatkozott jötevő a láthatáron, aki gavallérosan saját zsebből elégitette volna ki a szólistákat, mint Schumann tette az előző évben, s a sztárok némelyike menekült a süllyedő hajóról.³⁴⁷ Ami a jövőt illeti: nem kínált vonzó távlatot a művészi utazás mint állandó életforma a nehéz német flaszteren. Tízévi színpadi működéssel a háta mögött úgy tekintettek rá, mint aki túllépte a pálya apogeumát, és a hang állapota nem cáfolta ezt az ítéletet. Hogy patetikus-drámái előadását megrendült elismeréssel fogadták-e, vagy modorosnak kiáltották ki, függött a helyi műveltségtől, léghőkörtől, a sajtó hangulatától és hangoltságától, másrészt döntő mértékben attól is, hogy a rokonszenvező atmoszférára elősegítette-e, hogy tudatosan használt eszközei hiteles drámai ábrázolássá álljanak össze, vagy ellenkezőleg, az ellenséges-kritikus légkör hatására valóban modorossággá, outrírozássá torzuljon az, amit ő drámai ábrázolásnak szánt és hitt. A kapcsolatépítés, a vendégzereplések lekötésének idegőrlő fáradságához minden színhelyen a vendég és a házi együttes közötti konfliktus veszélye társult. Effajta összeütközések rutinszerűen, helyzetgyakorlatként ismétlődtek a színházakban, és Schodelné láthatóan szenvedéllyel vetette bele magát minden primadonnaháborúba, ahol és amikor rákényszerült. Ám kellemesebb volt a küzdelemben bocsátkozni a házi primadonna, mint a vendég státusában. Mindent összegezve, a hannoveri udvari színházi „állandó állás” a financiaális és művészi

³⁴⁷ Allgemeine Musikalische Zeitung, 44 (1842), 610.; Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1842, 248; The Theatrical Journal and Stranger's Guide, 3 (1842. július 2.), 215. A lap hetente jelent meg, az értesülés (vagy álhír) tehát június 25. után kelt.

révbe érkezés biztonságát ígerte. De annyi álhír után vajon valós volt-e a hír, és volt-e remény a szerződés tényleges megkötésére?

Egyáltalán: hogyan kanyarodott Schodelné útja a derűs Rajna-vidékről a borús Hannoverbe? Előadói és emberi személyiségével a város már évekkal korábban megismerkedhetett. Miután 1837-ben felmondott Boroszlóban, a sajtóban számon tartott első útja ide vezetett. Játékának-énekének túlzásaira való utalásokban ugyan az akkori kritikai visszhangban sem volt hiány, de legalább ennyire nyilvánvaló, hogy szereplése felkavarta az udvari opera állóvizét, és az intendatúra köreiből hasonló izgalmat idézett elő, mint fél évvel később a Pest megyei színházi választmányban. Tárgyalást kezdeményeztek szerződtetéséről; nem tudjuk, vajon a Schodel-pár rutinszerű túlkövetelésén múlt-e, hogy az alkalmazás meghiúsult, vagy az énekesnő már a pesti „sült galamb” reményében nem fogadta el az ajánlatot.³⁴⁸ Hannover 1839-től Gentiluomo-Spatzer asszony szerencsétlenné, ez a magát 22 éves évesnek valló (mások szerint harminc körüli), Bécsből elszármazott, szép hangú, kimondottan olaszos képzettségű, német standardok szerint virtuóz énekesnő. Előadását „hideg”-nek mondja Theater-Lexikon, talán némi „waterländisch” elfogultsággal.³⁴⁹ Vele együtt szerződtették hűgát is. 1841-ben súlyos csapások zúdultak az udvari színházra. A Spatzer-nővérek „megszöktek”, s az együttes harmadik énekesnőjét is elvesztette. Az intendatúra kétségbeesetten igyekezett helyettest találni, ám a legjobbak udvariasan elhárították a meghívást, vagy udvariatlanul válasz nélkül hagyták, mint Stöckl-Heinefetter.³⁵⁰ Az opera-krisis egybeesett a színház új direktorának kinevezésével. Franz von Holbein, a tekintélyes igazgató-dramaturg a Burgtheaterhez szerződött, posztját július 20-án, pályázat alapján Baron August Conway von Waterford-Perglaß nyerte el.³⁵¹ Perglaß 35 évesen jelentős korábbi színházi pályafutás hivatkozhatott. Mielőtt Hannoverbe került volna, tíz éven át a boroszlói városi színházban látta el a rendező és technikai igazgató feladatkörét. Habár Rozália rövid ottani működése idején az opera-előadásokat valószínűleg nem ő, hanem a tenorista Maria Heinrich Schmidt rendezte, a majdani hannoveri direktor is megismerte a drámai énekesnő kvalitásait, annál inkább, mivel személyes kapcsolat is fűzte az operaegyütteshez: felesége szubrett-szerepeket énekelt.³⁵²

Milyen rangot mondhatott magáénak a Welf királyság fővárosának színháza? 1837 júniusában mélyreható változás állott be Hannover politikai státusában. IV. Vilmos halála után felbomlott a perszonálunió Angliával, 143 év után a város mint a legkisebb német királyság székhelye, ismét tényleges fejedelmi rezidencia rangjára emelkedett. A színház, mely addig szubvencionált részvényes vállalkozásként működött, királyi rendeletre elnyerte a tényleges királyi udvari színház rangját. A rangemelés ambivalens következményekkel járt. Az udvari bürokrácia teljes súlyával ránehezedett az intézmény-

³⁴⁸ *Die Posaune*, 6 (1837. május 14.), 232.

³⁴⁹ *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 4, 27. Wagner visszatekintve úgy jellemezte Spatzer Gentiluomo asszonyt: „eine Wiener Koloratur-Sängerin vom neuesten Stil”. Wagner, *Mein Leben*, 305.

³⁵⁰ *Die Posaune*, 10 (1841), 400.

³⁵¹ Fischer, *Hannover*, 110.

³⁵² *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 1 (1841. október 28.), 540.

re, és akadályozta a művészi szempontok érvényesítését. Visszatértek az abszolutizmus idejéből származó konzervatív társadalmi szokások: 1841-től a közönségnek állítólag azonnali letartóztatás terhe mellett tiltva volt nemtetszésének bármi jelét adni.³⁵³ A szabadelvű német nyilvánosság élvezettel gúnyolódott a patriarkális szokások feltámasztásán, és talán el is túlozta őket: 1841 decemberében a lapok azt a hírt terjesztették, hogy a hannoveri király minden este jelentést kér az operaelőadások bevételéről.³⁵⁴ A házi kezelésben működő udvari színház státútuma az igazgatót alárendelte az udvart képviselő intendánsnak, illetve intendánsoknak; ilyen körülmények között Perglaß direktori állása funkciójában és korlátozott felelősségében a színházi választmányynak alárendelt Bajza Józseféhez hasonlított. Énekesek szerződtetése nem tartozott hatáskörébe.³⁵⁵ Annyit azonban talán feltételezhetünk, hogy ő hozta javaslatba a Londonban gyűjtött babérokkal Németországba visszatért, szerződésileg kötetlen Schodelnét. A primadonna az év nyarán fel is tűnt Hannoverben, tárgyalni kezdett az állandó szerződésről, és szokás szerint lélegzetelállítóan magas követeléseket támasztott.³⁵⁶ A tárgyalások kompromisszummal végződtek: állandó szerződést nem, de évadra szóló vendégszerződést sikerült kialakítani.³⁵⁷ Ősszel Rozália elfoglalta a hannoveri királyi színház első drámai énekesnőjének állását, és március végéig – a második londoni utazásig – az 1839-es pesti évadhoz hasonló lelkiismeretességgel ellátta feladatát. 1841-es belépése a német udvari színházba, melyben az operajátszás százéves múltra tekinthetett vissza, magától értődően nem bírhatott ugyanazzal a sorsdöntő jelentőséggel, mint amelyet váratlan feltűnése a magyar színpadon 1837-ben magának mondhatott. Mégis, a hannoveri tünetek meglepően hasonlítottak a pestiekhez. E másodrangú operaközpont, illetve a „londoni énekes-égbolt csillaga” formátumban egymáshoz illettek és egymásra találtak. A színház rászorult Schodelnéra: Spatzer&Spatzer szökése gúny, de legalábbis szóbeszéd tárgyává tette Hannover a német színházi glóbuszon. Maliciózus sajtókommentárok közepette az intendatúra, melyet az énekesnők a legrosszabbkor, az igazgató-váltás kellős közepén (talán a miatt) hagytak cserben, igyekezett úgy feltüntetni, mintha a helyzet magaslatán állna. Magától értődik, hogy Schodelnét, a mentőangyalt, a lapokban megjelentetett közlemények kitüntető kezelésben részesítették: a megingott hitelű színháznak is érdekében állott, hogy a nyilvánosság előtt a heroikus-tragikus fach „ünnepelt mesternőjeként” tűntessék fel:

Színházi viszonyaink fényes fejlődésről tanúskodnak. Von Busche és Malortie királyi intendánsok, valamint új igazgatónk, von Perglaß báró fáradhatatlanul dolgoznak az intézet felvirágoztatásáért, és fáradásaik sikerét tiszteletreméltó repertoár és teli kassza igazolja. Ezt elérni annál is nehezebb, minthogy a személyzet még mindig hiányos, és se vége se hossza a vendégjárásnak a hiányok betöltése érdekében. A férfi személyzet mind a drámában, mind az operában megfelelő. [...] A hölgyek koszorúja kevésbé gazdag kiemelkedő tehetségekben; az operában

³⁵³ *Allgemeines Theater-Lexikon*, Nachträge, 275.

³⁵⁴ *Neue Zeitschrift für Musik*, 15 (1841), 160.

³⁵⁵ *Die Posaune*, 10 (1841), 368.

³⁵⁶ Uo., 400.

³⁵⁷ *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1841*, 420.

csak Schodelné méltó említésre, a hősi szerepek ünnepektől mesternője. [...] Mégis hetente két-három alkalommal adnak operát, mégpedig inkább klasszikus német komponistáktól, mint olaszoktól. Örömmel és hálás elismeréssel adózunk az új igazgató, Herr von Perglaß ténykedésének és tudásának; ízléses rendezései és színpadképei nagy szorgalomról és alapos ismeretekről tanúskodnak; műveltsége és embersége általános szeretetnek és tiszteletnek örvend. A Vesztaszűz, Templomos és Zsidónő, Ördög Róbert kiváló előadásban került színre. [...] Régebbi klasszikus művek közül az év szeptember eleje óta [...] az operaműsoron szerepelt Don Juan, Varázsfuvola, Bűvös vadász, Templomos és zsidónő, Vesztaszűz, Ördög Róbert, Fidelio, Norma stb.³⁵⁸

Színházi direkciónak sehol, így Hannoverben sem élvezett száz százalékos támogatottságot, s az ellenpárt nem volt rest cáfolni az igazgatóság győzelmi jelentéseit. Röviddel fentebbi híradás után az igazgatóságot dezavualó közlemény jelent meg a Morgenblattban, melyet a Theaterzeitungnak is megküldtek. Szempontunkból figyelemre méltó, hogy az ellenkommuniké nem Schodelné hírnevének rontásával igyekezett kisebbiteni a direkciónak dicsőségét, ellenkezőleg, azzal, hogy az „első osztályú” primadonna előadói stílusának egyesek által kifogásolt jellegzetességeire utalt, csak megerősítette elismerő véleményének hitelét.³⁵⁹ Hannovernek tehát szüksége volt Schodelnéra, de Schodelnénak is szüksége volt Hannoverre. A királyi székváros udvari színháza mint hazai kikötő, nem mutatott rosszul a vándor-énekesnő névkártyáján és a vendégjátékok színlapjain. Használta is az „eredetjelzést” a második londoni évad után lebonyolított rajnai turnén; ekkor tehát valóban komolyan készült az állandó hannoveri szerződés aláírására.³⁶⁰ Olyan komolyan, hogy engedett a negyvennyolcból, illetve a hétezerből: a fentebb idézett közlemény 1842 nyarán 7000 helyett már csak 6000 tallér javadalomról szól, és ez az összeg foglaltatik a hannoveri intendatúra és a Schodel-házaspár között kötendő szerződés tervezetében is. Kötelezettségeit és jogait a szerződés egyes paragrafusai pontosan és egyértelműen körülhatárolják. Sajátos megköntésként a 2. § megengedi, hogy „a színlapon megegyezés szerint mindvégig vendégként szerepeltessék” annak ellenére, hogy „a királyi színházi udvari énekesnő valamennyi jogával bír és köteleességét vállalja”. Szerepkörét élesen körvonalazott műfaji- és típus-kategóriákban határozzák meg. Fenntartás nélkül köteles vállalni minden rábizott tragikus (sőt „hochtragisch”) és heroikus szoprán szerepet. Vállalja továbbá „graciöz”, azaz finoman szellemes víg- és fél-komoly operák első szoprán szerepeit, amennyiben megfelelnek művészi normáinak, és nem alantasabbak művészi állásánál. (A hannoveri repertoáron rendszeresen feltűntek az alacsonyabb igényű daljátékhoz tartozó darabok – vaudeville, operett, Spieloper, Posse, Parodie –, ezekben hivatásos operaénekesnek nem kellett közreműködnie.) A fent körülírt műfajokban havi nyolc, heti két, a hét két felére elosztott előadást tartozik vállalni, két egymást követő estén csak saját jószántából lép fel. Új vagy régen játszott operát nem köteles az előadás

³⁵⁸ „Correspondenz-Nachrichten. Aus Hannover.” *Allgemeine Theaterzeitung*, 34 (1841), 1245.

³⁵⁹ „Theater in Hannover, im Nov.” Uo., (1841. december 1.), 1259.

³⁶⁰ *Neue Zeitschrift für Musik*, 17 (1842), 161.

napján próbálni; lehetőség szerint a folyamatosan játszott operákból sem tartanak próbát, ha este előadás van. Új operákat az első szobapróbától számított egy hónapon belül kell betanulnia, kivéve, ha a próbák sorozata megszakad; hosszabb megszakítás után a tanulási hónapot az újrakezdéstől számolják. Két szerep egyidejű betanulását az intendatúra nem követelheti. Félhavonként utólag 300 talléros részletekben fizetett javadalmát csonkítatlanul megkapja akkor is, ha önhibáján kívül nem teljesíti a havi nyolc előadást. Ha a szereplés saját hibájából marad el, az előadást pótolnia kell; ha az elmaradást két hónapon belül nem pótolja, előadásonként 75 tallért levonnak gázsijából. Nő léteére havi egy alkalommal három napra jogában áll próbák és előadások alól diszpenzációt kérnie. Vis maior esetén fél gázsí kifizetésével felmentik a szerződés alól. Férfiruházatot kivéve szokás szerint maga gondoskodik színpadi toilette-jéről.³⁶¹

Az intendatúra 1842. szeptember havi dátummal kiállította ugyan a szerződést, de az aláírás napjának helye üresen maradt.³⁶² Nem tudjuk, a látszólag az örökkévalóságra szóló szerződés egyáltalán életbe lépett-e; megvalósulni mindenesetre sem formája, sem tartalma szerint nem valósult meg. Schodelné mindössze két és fél hónapig maradt Hannoverben, a szerződésben kikötött heti két fellépést szorgalmasan teljesítve. Utolsó fellépése 1842. december 5-én zajlott. Utódja, Wilhelmine Schrickel már 1843. január elején elfoglalta az első drámai énekesnő állását, Rozália pedig nevezett hónapban Drezdában, februárban Hamburgban, márciusban Prágában vendég szerepelt. Sem a hannoveri színház nem szerződtethetett új primadonnát, sem hősnők nem köthetett le háromhavi folyamatos vendégjátékot egyik napról a másikra, vagyis már régebben elhatározást nyert, hogy a „tartós alkalmazás” elmarad. Mi okozhatta a szerződés meghiúsulását? Hír szerint az augusztusi szóbeli megállapodás és a decemberi búcsú között Schodelék emeltek követelésüket (magyarul „steigerolni” kezdtek); az intendatúra viszont nem hagyta magát zsarolni.³⁶³ Úgy tűnik, mintha a nyári híradáshoz képest megemelt követeléssel tudatosan kidobták volna magukat Hannoverből. Az ok talán Pest irányából érkező csábítás lehetett: Bartay Endre vagy az országos igazgatóság ajánlata visszaszerződésre a Nemzeti Színházhoz. Mielőtt követnének hősnők második, egyben utolsó útját a német operaszínpadról a magyarra, adjunk röviden számot sikeres és néhány incidenstől eltekintve nyugalmas hannoveri korszakáról. Néhány hónapi ottani működéséről a város zene- és színháztörténetének monográfiája, az orvos és amatőr helytörténész Georg Fischer olyan eleven és lelkes képet rajzolt, amilyennel a magyar irodalom eddig nem

³⁶¹ Schodel Rozália szerződése a hannoveri udvari színházzal, Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Analecta 5280. A Kézirattár őriz néhány más, Bartay Andrással különböző időben folytatott tárgyalások során keletkezett iratot is. Az ugyanott található pesti kontraktus sarkalatos pontjaiban követi a német mintát, vagyis Bartay és Schodelné a hannoveri előzményt vették alapul az 1843-es szerződés megkötésekor.

³⁶² Korabeli jognak vagy szokásjognak megfelelően a szerződésen Rozáliáé mellett a férj, Schodel János aláírása is szerepel. Vö. Rosselli, *Singers*, 66-7. A hannoveri intendatúra aláírása a hivatal mulasztása miatt is hiányozhat. A színházi almanach szerint a Spatzer-nővérek azért hagyhatták el büntetlenül Hannover-t, mert szerződéseiket nem kötötték meg jogszerűen („die Contracte [waren] nicht rechtsverbindlich abgeschlossen”). *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1841*, 420.

³⁶³ Fischer, *Hannover*, 111.

tisztelte meg a magyar opera alapítóját.³⁶⁴ Fischer zenei várostörténetét körülbelül ötven évvel az „ünnepek után” írta, lelkesedését tehát közvetlenül nem válhatták ki a látottak és hallottak. Az előadóművészet más történetíróihoz hasonlóan ő sem igen tehetett mást, mint hogy kortárs kritikushoz forduljon történeti ihletért. Barokkos, triadikusan fokozó jellemzéseinek szövegét szó szerint meg is találjuk a hannoveri *Die Posaune* 1837-es évfolyamában, a május 7-én énekelt *Romeo és a 9-i Alaide* kritikáiban, melyek közül az előbbi „beküldött” bírálat mintha a megrendelt laudáció jegyeit viselné magán, utóbbi viszont valóban kiegyensúlyozottan és találóan jellemez.³⁶⁵ Kiolvasható belőle, hogy a fiatal Schodelné az 1836 tavaszán a bécsi Józsefvárosban megkezdett művészi irányt következő állomáshelyén, Boroszlóban, sikeresen tovább vitte. Itt erőskezü rendező irányítása alatt nagy szerepeket alakított, ezekben jelentős drámai tőkét halmozott fel, amely a rokonszenvező hannoveri légkörben bőségesen kamatozott. Igaz, a kritikus már ekkor hibaként rója fel hajlamát a kifejezésbeli túlzásra, a gesztika túlhajtására. Azonban az intés megfogalmazásából ízlések és stíluseszmények eltérése vagy épp ütközésére is következtethetünk. A mozgások és pozitúrák nemes plasztikája, amit a szemlész hiányol és követésre ajánl, inkább a Malibran és Schröder-Devrient előtti idők klasszicista modorát jellemezte, mint az 1830-as évek végének színpadiasságát.³⁶⁶

Georg Harrys lapja, a *Die Posaune* 1831 októberében jelent meg először. Megindítását majdnem ugyanolyan jelentős eseményként tartja számon az alsó-szászországi tartományi székhely művelődéstörténete, mint Heinrich Marschner szerződtetését a Hofkapelle élére, ugyanazon év januárjában. Fischer feltételezi, hogy a két esemény összefüggött, sőt egymásból következett.³⁶⁷ Marschner (ebben is Wagner elődje) gyakran fogott tollat művei és nézetei terjesztésére – sokszor tette ezt névtelenül, az elfogulatlan kívülálló mezébe öltözve. Udvari alkalmazottként alárendelt helyzetbe kényszerült, véleményét nem fogalmazhatta meg nyilvánosan. Harrys személyében strohmannt, az általa kiadott folyóiratban szócsövet keresett és talált, melyeket felhasználhatott, hogy álláspontját a közönség és az udvar tudomására hozza.³⁶⁸ A *Posaune* kritikái így talán hozzásegítenek, hogy megtudjuk, milyen véleménnyel volt Schodelnéról Németország akkori legelismertebb operaszerzője. Persze nem vehetjük teljesen biztosra Marschner mindenkori egyetértését a lap véleményével; megkérdőjelezi ezt például Fischer észrevétele, mely szerint a fórum sorozatosan bírálta, és végül elüldözte Hannoverból Marschner énekesnő unokahúgát. Az is megfontolandó, hogy az alapító Georg Harrys 1838-ban elhunyt, s a szerkesztést fia, Hermann vette át. Ő a színház és énekesek megítélésében talán Marschnertől független véleményt formált.³⁶⁹ Fischer közreadott egy 1840-ben kelt dolgozatot Marschner hagyatékából; tartalma a hannoveri zenei viszonyok elemzése.³⁷⁰ Részletesen és aggálytalan őszinteséggel jellemezi többek között az operatársulatot,

³⁶⁴ Uo.

³⁶⁵ *Die Posaune*, 6 (1837), 224.

³⁶⁶ Uo., 232.

³⁶⁷ Fischer, *Hannover*, 84.

³⁶⁸ Weber, 20. Harrysról és a Posaunéről vö. még Sievers, *Musikgeschichte*, 263–69.

³⁶⁹ Weber, 62.

³⁷⁰ A hagyaték a 2. világháborúban megsemmisült. Fischer közreadását újra közli Weber, 35–41.

nyilván azzal a szándékkal, hogy a hiányosságokat az illetékesek tudomására hozza, és elérje az általa kívánatosnak tartott változásokat. Rákényszerült erre az eljárásra, mivel véleményét az énekesek szerződötésekor és a szerepek kiosztásakor kevésbé vagy egyáltalán nem vették figyelembe. Mint karnagy, ha nem is kizárólag, de elsősorban a zenekarért tartozott felelősséggel, és közvetlenül csak annak fejlesztését kezdeményezhette.³⁷¹ 1844-ben, a színházi ügyvitel rendezésekor a karnagy felháborodására írásban is megerősítették az addigi szokásjogot.³⁷² Korlátozott kompetenciáját panasolta fel abban az 1841 őszi Hermann Harryshoz írott levélben is, mely egyetlen ismert hivatkozását tartalmazza Schodelnéra.³⁷³ Marschner jellemzéseiből eleven kép bontakozik ki a primadonnát körülvevő hannoveri együttes vezető énekeseiről. Holzmillert igazi német lírai tenornak ábrázolja: a nagyopera heroikus tónusában kevésbé talált magára, igazi terrénuma a daljáték, a bensőséges megszólalás műfaja volt; hangterjedelme is a dalműfaj igényeihez igazodott.³⁷⁴ Viszonylag szűk szerepkörben működött; Schodelné mellett a Lucrezia Borgia Gennaróját valamennyi alkalommal ő énekelte, egy ízben fellépett a Normában és az egyetlen Straniera-előadáson. Baritonális tenorjával kényelmesebben érezte magát a Vesztaszűz Liciniusának szerepében (tulajdonképpen bariton-szólam), a Kékszakállú Vergyjeként, és a két Marschner-operában. 1842 őszi Holzmillert távol volt, a tenor-szerepeket vendégek alakították, közöttük őt alkalommal a veterán Anton Haizinger (Haitzinger). Személyében Schodelné a bécsi olasz iskola egy korábbi korszakának neveltjével találkozott: a Schilling-lexikon szerint az 1796-os születésű Haizingert Mozatti, majd 1821-től maga Salieri tanította. Az 1820-1830-as évtized fordulóján prominens szerepet vitt a párizsi és londoni német operatársulatokban. 1841-ben még visszatért Londonba Schumann társulatával. Schodelnéval a májusi előadásokon többször is találkozott: a Figaro lakodalma előadásain ő énekelte a grófot, kevés sikerrel. Hannoverben 1842 október-novemberében hét fellépést teljesített, ebből ötöt Schodelnéval: Florestan, Robert, Max, Ivanhoe (Templer und Jüdin), Nemorino. Szerepeinek impozáns listáján túlsúlyban voltak a német és naturalizált német hősszerepek, amelyekből – az egy Ivanhoe kivételével – Holzmillert az előző évadban elzárkózott. (Haizinger a Schodelné nélkül zajlott előadások egyikén Belmontét is énekelte.) Haizinger szerepeit és más hősi szerepeket az előző évadban (1841/1842) bizonyos Granfeld adta, akit sem Marschner, sem Fischer, sem a lexikonok nem tartanak számon.³⁷⁵ Hannoveri híradás szerint a basszista Lehr Sarastrója mellett Granfeld „derekasan” énekelte Taminót azon az 1841. november 9-i Varázsfuvola-előadáson, melyen Schodelné és Marschner kéz a

³⁷¹ Fischer, *Hannover*, 110.

³⁷² Uo., 116.

³⁷³ Fischer, *Marschner-Erinnerungen*, 165.

³⁷⁴ Weber, uo.

³⁷⁵ Énekesek utónevét (németben előnevét) a színlapok nem tüntették fel, és a kritikák is általában megelégedtek a státuszjelző Herr, Mad. Dem. előtétellel. A nevek körüli homály oly sűrű volt, hogy esetenként még a Schilling-lexikonnak sem sikerült eloszlátania: Breitinget a Supplementband ugyan „feltétlenül Németország egyik első tenoristájának” nevezte, utónevét azonban csak a Supplemente megjelenésének idejére sikerült tisztázni.

kézben tértek le a jó útról.³⁷⁶ Marschner 1840-es beszámolója kiváló énekesnek nevezi a „második fachban a magas tenor” Pfeiffert. Nagyrészt játékokoperákban foglalkoztatták; Schodelné mellett egyetlen meglepő Florestant kivéve csak Ottaviót alakította. Ez valóban „második fach”-beli tenorszerep; Don Juant sokszor vállalták az első tenorfachba tartozó, baritonális hangú énekesek, akik a fölött nem, vagy csak falsetten boldogultak.

Marschner legsikeresebb operájának főszerepe, a Vámpír, alias Lord Ruthven az első baritonista, J. Steinmüller domainjébe tartozott. 1836-ban szerződött a színházhoz, és kiváló zenei és hangbeli adottságokkal rendelkezett.³⁷⁷ A szerző-karnagy tanúsította a „tehetséges fiatalember” szép hangját, ízlését és biztos zeneiségét, egyszersmind a korra és az író személyére jellemző direkt modorban kifogásolta hangadásának görcsösségét és színpadi kényszermozgásait. Jellegzetes kezdő-hibák, arra vallanak, hogy Steinmüller csak nemrégiben lépett a privátszférából a hivatásosak közé. Túlnyomó részben a számára otthonos lírai és hősi baritonszerepekben működött, mindhárom nagy nemzeti- illetve kortílusban: Don Juan és Almaviva gróf, Belcore (Bájital), Don Alfonso (Lucrezia Borgia), Valdeburgo (Straniera), Marschner bariton-hősei, továbbá Raoul és a német színpadokon mind tenor, mind bariton-változatban (sőt basszus-szerepként is) énekelt Zampa. Hősi és karakter-basszus szólamokkal is kísérletezett; Schodelnéval közös előadásban énekelt Marcelt (Hugenották), továbbá Orovesót (Norma) és Pizzarrót a Fidelióban. Marschner nyomatékkaal kifogásolta efféle kirándulásait, de hozzá kellett fűznie, az énekes nemcsak a személyes ambíció indíttatására kalandozott, hanem a színházi kényszerhelyzet hatására is. Igazi *basso cantante* ugyanis nemcsak Pesten, de Hannoverben sem volt az együttesben, s ha a buffó Köllnert léptették fel komoly basszusszerepben, ugyanaz történt, mint Benza hasonló kísérletei alkalmával Pesten: veszélybe került a szólam zenei integritása és esztétikai hatása, mert az énekes muzikálisan nem állott biztos lábon, fellépése pedig ellenállhatatlan nevetésre ingerelte a közönséget, úgyhogy komoly szerepei akaratlanul paródiává fajultak.³⁷⁸ Marschnernél nem tűnik föl Lehr neve, aki Schodelné otltéte alatt a mélyebb basszus-szólamok többségét vitte (Figaro, Sarastro, Kaspar, Bertram). Felsorolja viszont a működő tagok között Traugott Geyt, mégpedig Pfeifferrel együtt a második fach énekesei között. Gey az idősebb nemzedékhez tartozott (sz. 1798 körül), 1817-ben lépett színpadra Drezdában, 1827-től Hannoverben működött mint hősbarton és operarendező.³⁷⁹ Schodelné korszakának elején két alkalommal énekelt Don Juant, aztán átadta Steinmüllernek; többet nem tűnt fel a színlapon.

Énekesein kívül Marschner a repertoárt is értékelte. Nem habozott dicsőíteni a maga érdemeit, illetve kifejezni egyet-nem-értését az udvari színház műsor- és személyzetpolitikájával. Zetető német operaszerzőtől nem meglepő módon keserűségét alig leplezve ironizált a „welsch” opera hegemoniáján. Éles szemmel és nem kevésbé éles nyelvvel két okát jelölte meg a „francia és olasz rókafarkak” divatjának: mint az arisztokrácia mindenütt, „a magasabb társaság” Hannoverben is Aubert, Bellinit, Donizettit és Rossinit

³⁷⁶ *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 1 (1841), 603.

³⁷⁷ Müller, 194.

³⁷⁸ Weber, 40–41.

³⁷⁹ *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 4, 54.

istenítette. Az ő ízlésüket szolgálják ki az „olasz” énekesnők, vagyis a Spatzer-nővérek. Az eredmény: szegényes repertoár, melyen mutatóba sem tűnik föl Mozart, Beethoven, Cherubini vagy Gluck neve, és Weberé, Spohré vagy Marschneré is csak ritkán.³⁸⁰ Mint-hogy Schodelné 1841. augusztus 29-i bemutatkozásakor Romeo lovagi öltözékét öltötte magára, eleinte úgy látszhatott, folytatódik az olasz dömping. Ám alig egy hónap múlva, 1841. szeptember 25-én, a *Fidelio* előadása után a *Die Posaune* sorsdöntő eseménynek kijáró részletességgel és emelkedett tónusban számolt be a repertoárban bekövetkezett döntő átalakulásról:

Örömmel regisztráljuk, hogy a német opera ebben az évadban előtérbe kerül. Annak a körülménynek köszönhetjük ezt, hogy immár nem az a primadonna rendelkezik, kinek tehetsége inkább Bellini, Auber és Donizetti, mint Mozart és Beethoven operáiban érvényesült. [...] Az olyan énekesnő, mint Schodelné, akinek a művészet több mint időtöltés azok számára, akiknek ilyesmire szükségük van, keveset gondol azzal, adott pillanatban minek hódol az ízlés szeszélye: művészete kiindulópontjául a legszebbet választja, amit csak talál, s minthogy a legszebbet, amit az opera műfaja valaha teremtett, habozás nélkül német mestereink javára írhatjuk, úgy a repertoár mostani kedvezőbb irányát Schodelnének köszönhetjük. Ám ez az irány, és a kiváló művésznő teljesítménye eleddig az egyetlen tetszésre érdemes mozzanata operánknak, melynek előadásai egyébként általában közép-szerűek. Schodelné asszonyra hárult tehát szinte a teljes teher, ébren tartani a közönség érdeklődését – annál is nehezebb feladat, mivel az efféle mély és komolyzene iránt általában csekély érdeklődés mutatkozik.³⁸¹

Ha e laudáció elolvasása után meggondoljuk, hogy az első hannoveri hetekben Schodelné mindössze ötször lépett fel, két estén modern olasz operában, s csak a másik három alkalommal német darabban, illetve három műben, melyeket a kor német operának tartott – a *Vesztaszűzben*, a *Don Juanban* és a *Fidelióban* -, úgy vélhetjük, a lap elharmarkodta a kijelentést: „az évadban előtérbe kerül a német opera”? Lehet, az író tudott róla, hogy eredeti szándék szerint a szeptemberi sorozatban kisebb teret kapott volna az olasz opera. Schodelné tudatosan mint „német” énekesnő akart újra bemutatkozni Hannoverben, a *Vesztaszűz* Júliájaként, abban a szerepben, amit legjobbjának tartott, s amellyel Londonban is a legnagyobb erkölcsi sikert aratta. Ám két énekes társ kidőlt, ami meghiúsította a kitűzött előadást. Így hát a németül négy éve nem énekelt Romeót kényszerült elővenni.³⁸² De a cikk talán nem is arra a kevése utalt, ami a német opera érdekében már megtörtént, hanem arra a sokra, ami a *közeljövőben történni fog!* Mintha előre sejtette volna, hogy Schodelné első két hónapjának mérlegében a „német” opera 10:4 arányú előnyt élvez majd az olasszal szemben. Valóban: német szerepeinek galériája szeptember-október hónapban Agathe, Alice és – ami Hannoverben a leglényegesebb – a

³⁸⁰ Weber, 39–40.

³⁸¹ *Die Posaune*, 10 (1841), 459.

³⁸² Itt és a továbbiakban a Hoftheater színlapjai nyomán: Theatermuseum und -archiv der Niedersächsischen Staatstheater, Hannover.

Templer und Jüdin Rebecca szerepével gyarapodott, az olasz viszont csak Normával és Giuliettával. (Utóbbi sem a primadonna saját választásaként. Hammersteiner asszony személyében altista vendég érkezett, s a német utazó énekesnők megrögzött szokásához híven Romeót választotta bemutatkozó szerepül.) Feltűnik, a Posaune névtelenje hasonló hangnemben, sőt szinte szó szerint azonosan ítéli meg a hannoveri operai közelmúltat, mint a Fischer által közölt pamflet szerzője, vagyis Heinrich Marschner: ő is egymás után és egymással összefüggésben tüzi tollhegyre a Bellini, Auber és Donizetti-divat kiváltó okait – a Gentiluomo-rezsimet és az arisztokratikus udvari ízlés önkényét. Ha – és ez nagyon valószínű – a legelismertebb hangú bekezdések egyikében, amit valaha leírtak Schodelnéról, Heinrich Marschner fogalmazását vagy legalább sugalmazását gyaníthatjuk, úgy kell értenünk az énekesnő érdemeinek hódolatteli hangsúlyozását, mint a hála kifejezését az ígérletért: magáévá fogja tenni a karnagy álláspontját, és megteszi azt, amit ő *pouvoir* híján nem tehetett – kiáll a „legszebbért, amit az opera valaha létrehozott, a német mesterek műveiért”. Persze a primadonna elkötelezettsége önmagában nem vehetett volna véget a „welsch” hegemoniának, hiszen az olasz komponisták „szellemi termékeit” (az idézőjel Marschneré) nem csak a régebbi primadonna preferálta, hanem az *italomán* felsőbb körök is. Következésképpen ahhoz, hogy a német párt zászlót bonthasson, nemcsak a primadonnát, hanem a közönséget is ki kellett cserélni. Bizonyos értelemben ez meg is történt. Friderike királyné 1841. július 29-én bekövetkezett halála után a királyi család egy évig nem látogatta a színházat.³⁸³ Így az udvar „ízlésbeli szeszélye” kevésbé érvényesült, a hannoveri „Hoftheater” lényegileg mint „Stadttheater” működött, s ez elősegítette, vagy legalább megengedte, hogy a német irodalom nagyobb helyet kapjon a repertoáron. Megengedte azt is, hogy a német szerepeiben elfogadottabb vendégénekesnő mint „deutsche singende Celebrität” tartós sikernek örvendhessen a városban.

A Függelékben közölt műsor-táblázatról leolvashatjuk, hogy Schodelné hannoveri működése idején az olasz repertoár nagymértékben elcsökevényesedett. Ezért részben a „Verdi előtti” műfaj történeti pillanat is okolható. Bellini belépett utóéletének ama sok évtizedes korszakába, melyben természetből házi darabként csak a Norma tartotta magát műsoron. Az abszolút primadonna-operaként Schodelné által preferált Idegen nőt csak egyszer énekelhette el, a Capuleti e Montecchi pedig csak vendégjáték keretében jutott színpadra. Donizettitől csak két darabot adtak, igaz, azokat folyamatosan és egyenként is nagy előadásszámban, hiszen ezek tartalmazták a primadonna legjobb „hochtragisch” és egyetlen „graciöz” szerepét az összesen játszott tizenkilencből. Megjegyzendő, hogy a másfél évad teljes nagyoperai sorozatának 63 előadásából mindössze a Liebestrank öt estéjén játszottak olasz vígoperát – a Figaro lakodalmát nem számítva. Öt olasz opera 23 előadásával szemben a tizenhárom, akkoriban németként számon tartott darabot 43 alkalommal tüzték ki. Differenciáltabb kategóriákba sorolva a repertoárt, a következő arányokat kapjuk: a francia nagyoperát és regényes operát öt mű 13 előadása képviselte, Mozart három darabját ugyancsak 13 alkalommal játszották, végül négy 19. századi német dalmű 17 alkalommal szerepelt műsoron. Ha a nemzeti műfajok után a bemutató-dátumokra fordítjuk figyelmünket, azokban mintha a „pesti modell” ismétlődését

³⁸³ Fischer, *Hannover*, 110.

vehetnénk észre. Egy évadnyi hiperaktivitás után a második szezon két és fél hónapjában a szerepek listája csupán eggyel gyarapodott: a Hugenották két előadásán Valentine-t alakította. Felróhatnánk azt is, hogy a Hoftheater műsorát láthatóan az ő bevált reper-toárjához alkalmazkodva állították össze. Egy kivételével minden hannoveri szerepét énekelte már korábban – ha előbb nem, a londoni évadban, mint a Figaro grófnőjét és az Éj királynőjét. Új szerepként csak a Vámpír Malwináját tanulta meg. Nem volt vele szerencséje se neki, se a reménykedő szerző-karnagynak. „Schodelné asszony váratlan gyengélkedése miatt” négy nappal el kellett halasztani a bemutatót – azért, mert nem készült el a szereppel? Fischer szerint a felújítást nagy ováció fogadta, mégis mindössze két előadást tartottak. Ha Marschner legjobb művét Schodelné kívánságára vették le a műsorról, ennek okát a Vámpír különös dramaturgiájában kereshetjük. Az opera a címszereplő nőfaló vámpír szuper-Barbe-bleu karakterének érzékeltetésére három epizódot sorol egymás után, az első kettőben egy-egy női áldozattal, az utolsóban Malwinával, az áldozat-jelölttel. Az opera mindkét felvonásának első felében a szerencsétlen sorsú áldozatok viszik a főszerepet. Az első epizódszereplővel a Lord hamar végez, a második azonban tartósabban a rivaldafényben marad. Malwina számára csak az epizódok szomorú vége után válik szabaddá a színpad. (A Templer und Jüdin Rebeccájának is van riválisa, de Lady Rowena csupán alárendelt – egyesek szerint felesleges – feladatot kap; legfeljebb azzal vigasztalódhat Sir Walter Scott jóvoltából, hogy a regényes angol-szász főhős szíve érte és nem a zsidó lányért lángol.) Hozzájárulhatott a fiaskóhoz, hogy a Vampyr „ideális” leányszerepe nem volt kedvére a „hochtragisch” karaktereket egyre kizárólagosabban preferáló primadonnának; az a cseppet sem mellékes körülmény is csökkentette az ő (és Marschner) lelkesedését, hogyha a kevésbé hálás, de ékítményes voltában nagyon igényes és magas szólamot Schodelné nem tudta volna kielégítően tolmácsolni. De ne legyünk rosszmájúak: előfordulhatott, hogy nem rajta, hanem az együttes más tagjának elégtelenségén vagy egyéb okokon múltott a Vámpír idő előtti temetése. És talán az is, hogy az első évad öt hónap alatt teljesített tizennyolc beállása után lanyhult a bemutatók lendülete. Mert hát mit is mutathattak volna be? Georg Fischer megjegyzi, a Schodelné-féle aranykorban nem mutattak be eredeti operát. Ennek okát biztosan nem az első énekesnő restségében kell keresni: a „német énekes kiválóság” számára a korabeli nemzeti opera nem kínált vonzó újdonságot. Az 1838-as sikertelen *Der Bäbu* után hét évig maga Marschner sem írt új operát.³⁸⁴ Hogy valami új is legyen a műsoron, a régi sikerekhez fordultak, s ez alig rótt Schodelnéra könnyebb feladatot, mint újdonságok betanulása. Ott találjuk a felújított figurák között „Marie”-t Grétry Kékszakkálljában – tudomásunk szerint 1834 óta nem énekelte. Újra kellett tanulnia Adina szólamának szövegét is, hiszen Berlin óta nem alakította németül. Magától értődően énekelt Mozartot; az örök Donna Annán kívül a Varázsfuvola mindkét nőszerepét (gyenge visszhanggal), illetve Figaro lakodalma grófnőjét. Utóbbit Londonban ambivalensen fogadták, és kevésbé valószínű, hogy Hannoverben megismételte volna a bizonytalan kimenetelű kísérletet,

³⁸⁴ Uo. A Hoftheater Marschner által vezényelt bemutatóinak listáját közli Fischer, *Opern und Concerte*, 276–80., 283. sköv., Weber, 64-6., valamint Sievers, Bd. 2, 351-3. A Hoftheaterben 1850-ig minden operaelőadást Marschner dirigált.

ha a körülmények nem kényszerítik rá. Mindent egybevéve: az első pesti időszakra emlékeztető heroikus tett volt, hogy rendíthetetlen szorgalmával egyáltalán biztosította az operaüzem folyamatosságát.³⁸⁵ 1842 őszén heti két, havi nyolc megállapított szolgálatát maradéktalanul abszolválta. Az előző évadban, 1841. augusztus 29. és 1842. március 31. között 46 alkalommal lépett fel, s ezzel lényegében ugyancsak teljesítette a penzumot.

Hannoveri időszakában Rozália összesen három meghirdetett előadást mondott le gyengélkedésre hivatkozva. Kiesései közül egyet biztosan, egyet gyaníthatóan primadonna-betegség okozott. Előbbit az 1842. márciusi Vampyr-premier kapcsán már említettük. Ártatlan ügy volt ez az előző év karácsonyán rendezett botrányhoz képest. Hannover operaünnepre készült: szakadatlan vándorlása során vendéjjátékra a városba érkezett Sabine Heinefetter, tíz évvel korábban Bécsben Schodelné első színpadi lépéseinek tanúja, kivel 1834-ben Berlinben is együttműködtek. Georg Fischer történetírói elfogultságában nem említi, amiről pedig fő forrása, a Posaune nyomán tudnia kellett: az általa lelkesen emlegetett szenzáció, a két énekes nagyság, M^{lle} Heinefetter és M^{mce} Schodel Hannoverben addig meg nem élt együttes szereplése heves primadonna-háborút robbantott ki. Adott lélektani helyzetben a kollízió jószerivel elkerülhetetlen volt. A legidősebb Heinefetter hannoveri vendégeskedése kényes helyzetbe hozta; meglep, hogy egyáltalán beleegyezett – de hát az udvari opera intendatúrája holmi vármegyei színházi bizottságokkal ellentétben aligha volt hajlandó az ő füttyére táncolni. Heinefetter ugyanazon iskolát képviselte, mint ő; feltételezhetünk rokon vonásokat az énekstílusban és játékmódban is, de képzettségben és hangminőségben tagadhatatlan volt a különbség Sabine javára. Ráadásul Schodelné vállalta, hogy Giuliettát énekel a vendég Romeója mellett, holott vokalitása és fizikai személye 1841-re meglehetősen eltávolodott az ifjú hősnői szereptől. Neki magának is éreznie kellett, hogy a szólam és figura már kevésbé illik hangjához és alkatahoz, ezért érzékenyebben reagált a nézőtér és a sajtó hangulatára, mint máskor. Márpedig a hangulat az őszi diadalokhoz képest kétségkívül megváltozott. A közös fellépés alkalmat kínált a színházi habitúék soraiban meghúzódó békétleneknek, hogy agresszív formában kinyilvánítsák: elégedetlenkednek a Hofoper állandó első énekesnőjével és annak quasi-hivatalos dicsőítésével. A két közös szereplésen túrnie kellett, hogy a közönség minden, az arisztokratikus Hannoverben megszokott mértéket meghaladva fejezze ki hódolatát Heinefetter iránt, sőt azt a megaláztatást is el kellett szenvednie, hogy a publikum egy része (eufemisztikusan szólva: elenyésző kisebbsége) nemtetszését nyilvánítsa az ő irányában. Nem váratott magára a retorzió. Az előre kitűzött vendéglőadások után esedékes pót-vendéjjátékok első estje, a második Figaro-előadás után (melyen újabb jeleit kellett tapasztalnia a közönség ellenségességének) közvetítők útján tudtul adta, hogy többet nem lép fel Heinefetterrel; a december 22-re kitűzött Capuleti el is maradt. Egyértelmű, de többcélú üzenetet rejtett a lemondás. A Posaune értelmezése szerint ezzel úgyszólván megintette a közönséget, amiért más dívának, azaz istennőnek is merészelt szolgálni rajta kívül. Szólt azután az üzenet a sajtónak – nehezményezte, hogy a lap egyáltalán hírt adott a közönség neveletlen viselkedéséről, és ezzel hozzájárult hitelének rontásához. Nem jött jókor az incidens: folya-

³⁸⁵ *Die Posaune*, 10 (1841), 480.

matban voltak a tárgyalások szerződteséről a következő téli évadra, s mint máskor is, a visszavonulással való fenyegetőzés a tárgyalási pozíció javítását szolgálhatta. Mindkét fél szerencséjére a hullámok hamar elsimultak. A Posaune nem engedett a zsarolásnak, sőt finoman, de határozottan kikérte magának, hogy bárki diktálni akarja, mi tetszhet a lapnak és a közönségnek. Talán a színház igazgatósága is a sarkára állt, mindenesetre három nappal a lemondott előadás után Heinefetter Romeója újra, utoljára búcsúzhatott Giuliettájától, sejtethően a Hoftheater közönségének egyöntetű lelkesedésétől kísérve. A színpadi, de operán kívüli dráma feszültsége után tagadhatatlan megkönnyebbülést keltett a december végén elterjedt hír, hogy a harcos primadonna Londonba távozik; a közönség nyugalmasabb élvezetekben bizakodva nézett Heinefetter beharangozott tavaszi visszatérése elé.³⁸⁶ Sabine azonban nem tért vissza – talán színpad mögötti tárgyalások eredményeképpen –, Schodelné pedig még három hónapig maradt. A megbékélés jegyében közreműködött az udvar újévi hangversenyén: a színház százéves történetének operai repertoárjából hangozott el gazdag antológia; erre az alkalomra betanulta a Titus és az Euryanthe egy-egy részletét.³⁸⁷ Lekötötte magát a következő ősze is, legalábbis elviekben. Mint láttuk, az egész évadra tervezett tartós szerződés három hónapra zsugorodott, és december elején végérvényesen megszakadt.

1841-42-es szereplésének folyamatos visszhangja a színházi előadásokat lelkiismeretesen szemlélő egyetlen hannoveri lapban illusztrálja az általános szabályt: arról, *amit* hall, a kritika mindig annak figyelembevételével ír, hogy *ki* az, akit hall. Schodelné érkezésekor a hozott isten nem árulkodott éppen ujjongó lelkesedésről – vendéjátékának előzetes bejelentésekor a Posaune az egykor dicsért „merészségre” és „biztonságra” négy év távlatából mint outrirozásra emlékezett.³⁸⁸ Első fellépései láthatóan próbaéneklésnek minősültek, és augusztus 29-i Romeója – amely nem vonzott tömegeket a színházba –, még nem döntötte el a kérdést, megkínálják-e tartós szerződéssel. Jellemzéséből kiolvashatjuk, hogy a hang vivőerejét a múlt évek nem csökkentették, az éneklés korrekt, de sajnálatosan megmaradt, sőt erősödött a már Berlinben kifogásolt intonációs bizonytalanság. Játéka erőteljes, előadása tüzes, talán túlságosan is az; hajlik a túlzásokra a szenvedélyes jelenetekben.³⁸⁹ Egy héttel később azután csatát nyert legjobb szerepében: Júlia nagyszabású, mély érzelmektől átjárt megformálása a Vesztaaszűz második és harmadik felvonásában feledtette az immár sajnálatosan megszokott disztóniát az első felvonásban. Az előadás befejeztével már mint a Hofoper hat hónapra szerződött első énekesnője léphetett le a színpadról.³⁹⁰ Házi primadonnaként azután többnyire előzékeny elbírálásban részesült – így kívánta a tisztesség az évad megmentőjével szemben, és a rezidenciális realizmus, amely tudta, a személye iránti hódolat kinyilvánítása részét ké-

³⁸⁶ Uo., 595.; 612.; 620. (1841. december 29.).

³⁸⁷ Sonnabend, den 1. Januar 1842. Zur Feier des Neuen Jahres. Prolog. [...] Nach diesem: Opernschau von 1741 bis 1841. Musikalische Anthologie in 3 Abtheilungen. [...] Zweite Abtheilung [...] 11. Titus der Gütige. [...] Sextus – Mad. Schodel, als Gast. Vitellia - Dem. Turba, Servilia - Dem. Gehlhaar [...] Dritte Abtheilung [...] 16. Euryanthe. [...] Euryanthe - Mad. Schodel als Gast, Adolar - Herr Holzmilller. [...]

³⁸⁸ *Die Posaune*, 10 (1841), 368.

³⁸⁹ Uo., 415.

³⁹⁰ Uo., 427.

pezi a színház és az udvar iránti kötelező tiszteletnek. Kellő tapintat azonban korántsem zárja ki a tárgyilagosságot, sőt olykor éppen felszabadítja – érezhető jóindulattal sokkal több keserű igazságot lehet kimondani, mint ellenséges érzülettől fűtve. Különösen megszolgált a hódolatot a művészi „tett”, melyre már céloztunk: a nemzeti opera remekeinek feltámasztása hónapok – talán évek – méltatlan tetszhalálából. Donna Annája tökéletes – sőt irreálisan tökéletes – vokális személyiségként lép elő a Posaune lapjairól (az előnytelen testtartásra utaló szelíd csipkelődéssel).³⁹¹ Leonorájának pedig biztosan nem állítottak őszintébb, szebb emléket, mint az 1841. szeptember 24-i hannoveri bemutatkozás után. Egyike ez a „mit számít” mottóval megkülönböztethető bírálatoknak, aminőt időnként minden elragadtatott kritikus megenged magának olyan esetben, mikor az alakítás igazsága feledteti az apróbb-nagyobb vokális és gesztikus makulákat: ismét a disztonálást, és ismét a karok előnytelen, merev széttárását.³⁹² Harrys a helyi mester remekének kijáró, mélyre hatoló elemzést közölt a Templomos és zsidónő felújításáról; a részletes szereptanulmányt nem közöljük, mert az író azt nem Schodelné, nem is Marschner, hanem Walter Scott Rebeccájának szenteli.³⁹³

³⁹¹ Uo., 451.

³⁹² Uo., 459.

³⁹³ Uo., 494–95.

„...kvadrátkövekből rakott szilárd torony”

OPERA A NEMZETI SZÍNHÁZBAN 1841–1849

„...operistáink a gyöngesség legmagasabb fokán állanak”¹

Primadonna nélkül

Schodelné távozott Pestről, de a Schodelné-hisztéria csak nem akart alábbhagyni. 1841 végéig az Athenaeum hosszabb-rövidebb (inkább hosszabb, mint rövidebb) operai publicisztikákban közvetlen vagy közvetett formában még nyolc alkalommal tért vissza személyére (május 25., július 10., augusztus 31., szeptember 2. és 30., október 12. és 14., november 18.).² Talán nem tette volna, ha az énekesnőnek csak ellenségei maradtak volna hátra. De jócskán maradtak támogatói is. Hű védelmezője, a pozsonyi Hírnök felvette az „athenasbeliek” céltalanul és nemtelenül az eltávozott után dobott kesztyűjét.³ Másik tántoríthatatlan híve, Mátray Gábor Honművésze a maga részéről az operaháborút Schodelné távozásával befejezettnek tekintette, sőt általában is elveszítette érdeklődését a Nemzeti Színház előadásai és a színházban uralkodó állapotok iránt. Rendszeresen visszatért viszont azon személyiség hol- és hogylétére, aki néhány héttel előbb még a fővárosi művelődési sajtó szimfóniájának főtémáját szolgáltatta. Február 18-i számában – két nappal a primadonna elutazása után – a Magyar játékszín rovatban teljes terjedelemben idézte Miss Pardoe elismerő véleményét Schodelné művészetéről és személyéről. Február 21-én a Pesther Tageblatt búcsúztató cikkét hozta magyar fordításban.⁴ Február 28-án megjelent 17. számától kezdődően a Boleyn Anna librettó-töredékének állítólag Schodelné által olasz eredetiből készített prózai „fordítmányát” jelentette meg.⁵ Szándékában állott vagy sem: a Honművész semmivel se tudta volna sikeresebben felbosszantani az Athenaeum kényes irodalmi ízlésű szerkesztőségét, mint azzal, hogy „Schodelnének

¹ *Regélő Pesti Divatlap*, 1 (1842), 605.

² 1842-ben csökkent neve említéseinek száma, 1843-ban pedig lekerült a hasábkörről, annak nyomán és kísérőjelenségeként, hogy a lap mindenestül felhagyott az opera működésének referálásával.

³ *Hírnök*, 1841. május 6.

⁴ *Honművész*, 9 (1841), 118.

⁵ „Költészet. Boleyn Anna / opera 2 felvonásban Donizettitől. Fordítá olaszból Schodel Róza 1840.*)

*) Közzöljük e töredéket úgy, miként átalvettük. Nemzeti színművészetünk világában Schodelné assz. sokkal szebb hírt s nevet szerze magának, hogy sem érdekesnek ne tartottuk volna e nemzeti nyelvünkön saját kezével írt fordítmánynak, s így magyar írói tolla dicséretes művének is e lapokban emlék gyanánt fentartását. – A fordítmány sem rimelve, sem vers-nemi mértékre szorítva nincsen; de a dalok melodiáihoz, egyes hangjaikhoz úgy, mint a dalokra nézve a szótagoknak legkélyelmesb kiejtése kívánja, van mérve a fordítóné belátása szerint.” Uo., 127–32., 137–39., 145–47., 153–56., 161–64. Láttuk, hogy a fordítás nem pusztán irodalmi gyakorlatként készült; az 1840. november 16-i ülés jegyzőkönyve szerint Schodelné kívánságára a Pest megyei színészeti választmány 1840 őszén tervbe vette a Boleyn Anna előadását.

holmi rossz fordítási maradványait is fölszedi, mint valami ereklyét”.⁶ Március 11-én kezdődött a külföldi tudósítások sorozata, előbb „eredeti magyar levél” közreadásával,⁷ majd az Allgemeine Theaterzeitung kritikáinak magyar nyelvű parafrázálásával.⁸ Bekerült a lapba a bécsi Adler valószínűleg sugalmazott, de tartalmas portréja „a magyar nemzeti színház első énekesnőjéről”.⁹ Június 17-i dátummal – utolsó számainak egyikében – a lovagias divatlap az előző fejezetben idézett londoni dicshimnuszt adta közre.¹⁰ Miért ingerelték fel olyannyira az athénieket a kommentár nélkül közölt citátumok? Éltek a gyanúperrel, mellyel Schodelné ismeretében mi is élhetünk: a külföldi híradásokat ő juttatta el Róthkrepf Gábor szerkesztői asztalára és más sajtóforumokra, s ezáltal sikerrel állta útját, hogy megfélekedzenek róla. Később idézendő dokumentum igazolja az Athenaeum feltételezését: azért beszéltetett magáról, mert a szakítást nem tekintette véglegesnek.¹¹ Sejthetően nem egészen spontán módon zendítettek rá hívei sem a távozás utáni operai állapotokat elsírató „jeremiádakra” – a legfőbb érdekelt titkos irányításával ezek is a visszatérést készítették elő.¹² Ténykedésükkel az Athenaeum felfogása szerint erkölcsileg diszkvalifikálták magukat. Sajnos az e fölött érzett felháborodás a nemes ellenfelet ugyanabba az erkölcsi mélységbe taszította: odáig süllyedt, hogy kárörvendve kürtöltje világgá, bukás előtt áll az ellenpárt szócsöve, a „sok éneklése miatt már is elkezdett, s nem sokára koldusbotra jutandó divatlap”. Ezek szerint már januárban közismert volt a Honművész csőd közeli helyzete, ami a következő félévben a lap megszűnéséhez vezetett.¹³ Addig is, amíg jobblétre nem szenderül, Schedelék nem mulasztották el nemzetietlenséggel vádolni a Mátray-orgánumot, amiért magyar lap létre a németekkel fűj egy követ.¹⁴ Ez a vád alaptalan volt: a Pesther Tageblatt egyáltalán nem volt kritikátlanul Schodelné-párti, Frankenburg Adolf emlékezete szerint sok borsot tört az assoluta és a vármegyei urak orra alá operaügyi állásfoglalásaival.¹⁵ De ostoba is volt a vád, hiszen ha a német színházi pártnak bármi rejtett nemzetellenes érdeke megfogalmazódhatott a magyar színházi pártoskodás kimenetelét illetően, az csak Schodelné távozásához fűződhetett. Köztudott volt, hogy a jelenléte kiváltotta nagystílusú operai háború a Nemzeti Színházba vonzotta a közönséget.

Mindezen pro és kontra érdekek és érvek közepette egyet nem tagadhatott s ma sem tagadhat senki: Schodelné távozását után elsősorban a Nemzeti Színházban állandósult operaválság miatt emlegették folytonosan. Az első énekesnő nélkül maradt opera egyik napról a másikra visszasüllyedt a vándortársulati korszak alacsony színvonalára, a nagyoperához szokott közönség pedig, nem érezvén át az irodalmárok „tűrödelmét”

⁶ *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 718.

⁷ *Honművész*, uo. 158.

⁸ Uo., 168., 190.

⁹ Uo., 215.

¹⁰ Uo., 377.

¹¹ *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 356.

¹² Uo.

¹³ Uo., 187.

¹⁴ Uo., 718.

¹⁵ Frankenburg, II, 105.

a dilettáns utánpótlással szemben, távolmaradásával tüntetett. A sajtót a színházi belső békét és működőképességet felőrlő hiányhelyzet a primadonna-háborúnál alig valamivel kevésbé foglalkoztatta: a híveknek folytonosan okot adott rá, hogy visszasóvárogják az operaalapítót, az ellenfeleknek pedig, hogy újra meg újra megkíséreljék hitelét rontani. Érveinek plauzibilitásával egyik párt se sokat gondolt. Például az Athenaeum a primadonnává válás kirobbanásáért Schodelnét hibáztatta – jó, hogy elment, de hogy merészelt elmenni oly hirtelen? Miért nem gondoskodott idejében utódról – az igazgatóság, no de hát nem ő igazgatott-e? A magyar zenei művelődés mai munkásai és produktumainak élvezői nem érezhetnek elég nagy hálát az akkori országos igazgatás iránt, mely a táblabírák után visszamaradt színházi csódtömeggel birkózva tovább fizette „az operaszemélyzetet, a két kart, s a nagy zenészkart”. Holott mennyivel olcsóbb megoldás lett volna lerázni a pénzügyi terheket, s visszatérni az 1837-es vidékies zenei állapotokhoz!¹⁶ Javára szóljon, ezt az Athenaeum sem javasolta, még kevésbé követelte. Most, hogy műfaj intézményes élete megroppant, az egykori ellenfelek toleranciájukkal tüntettek. Immár eszük ágában se volt megkérdőjelezni az operaműfaj hasznosságát a nemzeti színház, tágabban a honi művészet és művelődés szempontjából. Annál gátlástalanabban támadták továbbra is a színház operai rezsimjét, csupán tolluk éles hegyét fordították a vármegyei urakról az országos igazgatás ellen.¹⁷ Az operai játszma 1841 tavaszán megnyílt újabb menete a körül forgott, kivel s hogyan pótolhatni azt, aki mások szerint „kipótolhatatlan”. Folyamatossá vált a sajtópolemia; a szerkesztők szenvedélyesen pártoskodtak a maguk jelöltje mellett. Olyannyira, hogy egyiküket sem mentesíthetjük a vád alól, amelyet ők maguk szakadatlanul hangoztattak egymás ellen: bizony nem érdek nélkül álltak ki egyik vagy másik primadonna-aspiráns mellett. Ám ha a jelöltek tettek is egyet s más a pártfogók megnyeréséért, sokáig egyikük sem örvendhetett a sajtó közreműködésével elnyert pozíciónak. Ha elhitték a pártjukat fogó újságokban megjelent dicshimnuszokat, ha valódi sikernek könyvelték el a színházi bértapsoncok zaját, a fizetett koszorúkat és verseket, keserves ébredés várt rájuk az igazság pillanatában, amikor az igazgatóság az ijesztően alacsony érdeklődés és a nulla felé tendáló bevételek láttán megszüntette szerződéses vagy vendégművészi foglalkoztatásukat. Maliciózus, de találó diagnózist állított fel a pseudo-népszerűség csalfaságáról a Carl Henriette 1842. október 25-i utolsó vendégjátékán gyéren jelent meg közönség láttán az Athenaeum.¹⁸ Még hitelesebben hangzott volna az elemzése, ha önmagának is címzi. Azt, hogy Szinfalvy az 1842. július 12-i számban oly vehemensen támadta az igazgatóságot a Carl szerződésének állítólagos terve miatt, tarthatta volna bárki a vérbeli operarajongó szenvedélykitörésének (igazán gyűlölni csak rajongók tudnak) – ha nem ajánlott volna helyette gyanúsán szenttelen, tárgyilagos érveléssel két másik énekesnőt az igazgatóság figyelmébe: Felbér Máriát és Corradori Terézt.¹⁹ Hogyne ütöttek volna vissza a „carlisták”! Kilóg a lóláb – háborogtak –: ha Corradori talán nem is vásárolta meg az Athenaeumot, azzal, hogy a lap kezdők

¹⁶ Szinészi: „Néhány szó a nemzeti színház ügyében”, *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 977.

¹⁷ Szinfalvy: „Néhány szó a m. színházi opera ügyében”, *Uo.*, 6 (1842), 2. félév, 39.

¹⁸ *Athenaeum*, uo., 431.

¹⁹ *Uo.*, 39–40.

és dilettánsok foglalkoztatását erőlteti, rosszhiszeműen az opera züllését siettetí.²⁰ Ad nominem Felbér Mária. Schodelné kiválása után átmenetileg a korábbi második énekesnő lépett elő a primadonna állásába. A lovagias Athenaeum védelmébe vette, mivel állítólag a pártosok fűtlyel fogadták, ha bátorkodott az eltávozott assoluta szerepeinek valamelyikében fellépni.²¹ De a színház se bánt vele valami kegyesen. Beállhatott ugyan Norma, Straniera, Beatrice di Tenda, Amelia (Báléj) szerepébe, ám nem ő, hanem Lángh Paulina kapta az első premiert. Felbér nem sokáig tűrte a méltatlan helyzetet, megvált a színháztól. A szép szöke Lángh Paulinát, ki Schodelnét pótlendő elsőként jelentkezett szereplésre a tiszavirág sorsra kárhoztatott debütáns dilettáns (vagy dilettáns debütáns) hölgyek sorában, tüntető rokonszenv fogadta a Bástori Mária 1841. január 29-i felújításán – ne feledjük: a kigolyózott primadonna ekkor még a városban volt. A ház – olvassuk – „csak egy, hajdan tehetségei miatt méltán ünnepeit énekesnénk legjobb ideiben volt néhányszor így tömve”. A közönség nem egyszerű operaelőadásra gyülekezett, hanem demonstrációra, oszttentatív bizonysítandó,

ha a fiatal talentumok előtt féltékenység és ármány el nem zárandják színházunkat mely nem egyesek gazdagítása, hanem nyelvünk, művészetünk s nemzeti és művészi nevelésünk képeztetése végett vétetett országos pártfogás alá; színészetünk hézagai nem nagy idő múlva be lesznek töltve;– a közönség pedig buzdító fogadása- s jutalmazó méltányosságával megmutatta, hogy minden exclusiv elfogulástól szabadon, minden tehetséget pártolni kész, ha az magát arra érdemesíti, s hisszük, azt is megmutatandja, hogy az érdemestől e pártfogást, míg arra érdemes marad, meg nem szokta vonni.²²

Bárfay László naplója is képet ad a tüntetőleg nagy gyülekezetről, és elismerőleg, de korántsem lelkesen nyilatkozik Lángh Paulina hangbéli kvalitásáról.²³ Bástori Mária után megkapta Erzsébet szerepét a még Schodelné számára meghozatott Robert Devereux-ben, és elénekelhette Aminát az Alvajáróban. Néhány hét múlva a kezdők versenyében Mochonaky Amália állt a startvonalhoz. Lángh-gal ellentétben kellemesen csengő, üde hangot birtokolt.²⁴ „Fiatal serdülő talentumainkkal, a derék Langh Paulinával; a sokat ígérő Mochonaky Amáliával” az Athenaeum-beli Akárki annál inkább meglegedett, annál inkább hajlandó volt „törödelmesen” bevárni „ezek művészi fejlődését”, mert tudta, sok idő eltelik, amíg a fejlődés bekövetkezik. Addig legalább „minden szent és nagy célokat, miket a haza a színházzal elérni akar” nem veszélyeztetik azok, „kiknek ének kell minden áron”.²⁵ Nem fecsérlik a nemzet tőkéjét zenére, miről már a régi aegyptusiak is megmondták, nemcsak haszontalan, de káros is.²⁶A honi merítés csekély volta

²⁰ „Felelet Szinfalvynak”, *uo.*, 75–80.

²¹ *Uo.*, 5 (1841), 1. félév, 223.

²² *Athenaeum*, *uo.*, 239. Lángh Paulina szerepei: Beatrice di Tenda, Gemma di Vergy, Elena (Marino Faliero), Bástori Mária, Erzsébet (Roberto Devereux, bemutató), Amína (Alvajáró, bemutató).

²³ Bárfay, 1841. január 29., péntek.

²⁴ *Uo.*, 1841. március 9, kedd.

²⁵ „Hírlapi ellenőr. Színházi jeremiádok”, *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 718.

²⁶ *Uo.*, 187.

miatt az igazgatóság néha visszafanyalodott egyszer már leszerepelt jelöltekhez. Felbér Mária 1841 elején elhagyta a színházat, de szeptember-októberben megint sorozatban énekelt vendégszerepeket. Következő év júliusában újra megjelent Pesten, és az Athenaeum jóindulatú közvetítésével ismét jelezte diszponibilitását. Ekkor azonban már csak egyetlen Elaisát énekelhetett szívességből, Szerdahelyi József jutalomjátékán. Lángh Paulinát az Athenaeum 1841. január 29-i első fellépésén, a Schodelné fölött aratott győzelem mámorában valósággal felmagasztalta. Ősszel már nemhogy jóindulatot nem tanúsított iránta, de egyenesen elbocsátását követelte az igazgatóságtól.²⁷ Megkésztet bölcsessel elsietettnek ítélte előző januári kiemelését a dilettáns-státusból.²⁸ A kezdő énekesnő elbizonytalanodott, gyengélkedésbe menekült, jószerivel eltűnt a színről. Egy évvel debut-je után a Regélő már egyértelműen és kegyetlenül megtagadta tőle a sajtó által annak idején könnyen és meggondolatlanul adományozott primadonna-státust.²⁹ Másfél évvel később az Athenaeum első helyen vele illusztrálta keserű (de önvádat nem ismerő) ítéletét a kezdőkről:

Kezdők volt és van elég, itt volt Láng Paulina, itt van Mochonaky Amália és Wangel, nem említve a dilettánsokat, kiknek száma legio, s mi hasznunk eddig belőlük? Ha azt kérdezné valaki, mi kárunk? Sokkal könnyebb volna a felelet.³⁰

Figyeljünk az igeidőkre! Lángh Paulina már csak volt kezdő: 1842 tavaszán megvált a színháztól (egyébként örvendetes okból: férjhez ment Ábrányi (Eördög) Emilhez, és visszavonult a színpadról). Ugyanakkor távozott Mochonaky Amália is, hasonló okból; rövid idő múltán azonban Paksyné néven visszatért.³¹ Dilettánsként 1842 júliusától decemberéig rendszeresen működött Markovitsné, aki a Carl Henriette körül feltámadt heves sajtócsatáknak köszönhetően viszonylag tartós vendégeskedését. Mochonaky Amáliához hasonlóan Markovitsnének is vállalnia kellett az eredetileg Carl közreműködésével tervezett bemutatók egyikét (Ördög Róbert: Izabella). Arról azonban nem tudunk, hogy őt valaha is „dilettánsból” hivatásossá akarták volna átminősíteni, vagyis hogy tartós szerződést kínáltak volna neki. Közrejátszhatott ebben a színház kezelési rendjének változása, mely 1842 őszén nyert elhatározást, és 1843. január 1-vel Bartay bérletével ténylegessé is vált.

Honi kezdők és dilettánsok mellett milyen halmazból válogathatott még első énekesnőket az országos kezelésbe vett színház? Már János 1841-es cikkében rajtuk kívül még két osztályt említ. Egyikbe tartoznak a „provinciális színpadokról kimustrált személyek [...], kik fő szerepeket magokra vállalni merészkednek”.³² (A cikk augusztus 31-én kelt, s a dátum sajnálatosan valószínűsíti, hogy a diatriba Dérynére vonatkozik, aki július 21-én Normaként merészkedett visszatérni a pesti színpadra.) Látva, hogy honi magyar

²⁷ Uo., 5 (1841), 2. félév, 440.

²⁸ Uo., 670.

²⁹ „A Regélő Tárcája [Lángh Paulina 1842. január 10-i jutalomjátékáról]”, *Regélő Pesti Divatlap*, 1 (1842), 36.

³⁰ *Athenaeum*, 6 (1842), 2. félév, 40.

³¹ *Jelenkor*, 1842. június 11.

³² *Athenaeum*, 5 (1841), 2. félév, 429.

erővel az első énekesnői státus betölthetetlen, az országos igazgatóság Már János negyedik kategóriájára fanyalodott: „magyarul nem értő vendégekkel” kezdett kísérletezni, „kiknek recitativjain nem tudja az ember nevensen-e vagy bosszankodjék”. 1841. március 28-án Scott Emma, a brünni színház énekesnője lépett fel vendégként – mi másban, mint Romeo szerepében. Scott egyszer már elfoglalt egy Schodelné után megürült stallumot: 1837 tavaszán Boroszló szerződtette; azelőtt Detmoldban játszott.³³ Játékában és énekében Bártfay elismerte a „művésznőt”, de naplójában megemlíti, hogy személye megosztotta a közönséget. Mindenesetre fellépésére a társaság elment a színházba, hogy dicsérhesse vagy „ócsárolhassa”.³⁴ Scott május 1-én visszatért, hivatalosan még mint vendég, de nyilván szerződtetési céllal. Második vendégszereplésére már premiért tűztek ki, Antoninát énekelte a Belizárban. Június 8-án az évkönyv szerint már szerződött tagként énekelt. Kisszámú szerepe egyikeként Maffeo Orsinit kapta a Lucrezia Borgiában, hangja tehát sejtetően inkább mezzoszoprán, sőt alt lehetett, a drámai szoprán régiókban aligha érezte magát otthon. Nyáron a sajtó vitriolos támadásokat zúdított rá és személyén keresztül a Nemzeti Színházra. A polémia résztvevői, képviseltek legyen egyébként homlokegyenest ellenkező álláspontot, megfellebbezhetetlenül kijelentették: működése nem válik a Nemzeti Színház operájának se díszére, se javára.³⁵ Scott menekülésszerűen távozott. Az ellenségeskedés egyik ürügyeként a magyar nyelvtudás hiányát hozták fel.³⁶ Tudhatólag nem Scott Emma volt az első énekes, aki magyar nyelvtudás nélkül lépett fel a magyar színházban, hiszen a legtöbb honi akvizíció is a hazai német populációból került ki. Egyesek német vagy szláv családnevüket csak írásképileg vagy hangsúlyozásban magyarosították: az első évek énekesei között ilyen volt Felber-Felbér, Lang-Lángh, Conti-Konti, Bensa-Benza, később a tenorista Fechter-Fektér. Mások fordítás vagy ferdítés révén jutottak magyar színpadi névhez (Zettermann-Sátorfy, Wolf-Farkas). Minden verzatilitása mellett Benza hanglejtése egy dologban mindig egyforma maradt: kassai, kolozsvári majd pesti magyar énekesi pályája nem sokat javított németes akcentusán. Daljáték- és opéra-comique szerepeinek prózájában ezt különösen a Pesti Divatlap nem szűnt meg kifogásolni.³⁷ Másokkal a lapok még kevésbé mutatkoztak türelmesnek.³⁸ A türelmetlenséget az idegen anyanyelvű énekesekkel szemben nem „kirekesztő” nacionalizmus táplálta, éppen ellenkezőleg, a reformkori gondolkodás a magyarosodást követelte tőlük, nem szűnően buzdítani őket a nyelv elsajátítására. De hogyan? A magyar színházi sajtóban megnyilvánuló közvélemény – amelyet nem elhanyagolható arányban a Frankenburghoz hasonlóan német etnikumhoz tartozó vagy abból származó hangadók formáltak – a magyar nyelv elsajátítását a nemzeti kulturális elkötelezettség jegyében mintegy átszellemüléssel végrehajtandó és végrehajtható misztikus átlényegülésnek,

³³ *Almanach für Freunde der Schauspielkunst für das Jahr 1837*, 329.

³⁴ Bártfay, 1841. március 28., péntek.

³⁵ Szinészi: „Jegyzetek a »Színházi dialóg s némi kérdések« című ál-dialógusra.” *Athenaeum* 5 (1841), 2. félév, 443.

³⁶ Uo., 140.; Már János: „Színházi dialóg s némi kérdések”, uo., 429.

³⁷ *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 2. kötet, 862. (Az ezred leánya, szeptember 24.)

³⁸ *Regelő Pesti Divatlap*, 2 (1842), 683. (A fekete domino, augusztus 22.); *Honderű* 3 (1845), 2. félév, 320. (A bűvös vadász, október 8.); *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 1. negyedév, 473.

vagy ha nem, legalábbis jó szándékkal és szorgalommal „könnyen, gyorsan” végrehajtható tanulási feladatnak tekintette, és türelmetlenül elmarasztalta azokat, akik erre nem mutatkoztak egyik napról a másikra képesnek. Még Bartay is rákényszerült, hogy megtagadja saját korábbi eszméjét a magyar nyelvű éneklés fontosságáról. 1844 tavaszán Schodelnéval folytatott szívós szerződési tárgyalásai során megfontolatlanul kijelentette: „énekesnők a magyar textust, ha más ajkúak is képesek tisztán betanulni”. Ezzel mind esztétikai, mind nemzeti-kulturális tekintetben kitette magát a primadonna (vagy lovagja) szigorú rendreutasításának. Ma már tudjuk, az esztétikai kifogás csak részben állja meg a helyét – A kékszakállú herceg vára szerepeit jó néhány magyar nyelvű felvételen és előadáson éneklik idegen ajkú énekesek, némelyikük kifogástalan artikulációval és tökéletes drámai átéléssel; újabb magyar énekesek is hitelesen adnak elő operákat olasz, német, francia, orosz, sőt cseh szöveggel. Másfelől az anyanyelvi éneklés művelődéstörténeti jelentőségét nem szabad lebecsülnünk: az opera és a legszélesebb közönség kapcsolata a 19. században éppen azáltal vált bensőségesse, hogy néhány kozmopolita világváros olasz operája kivételével, másutt alkalmi olasz stagionéktól eltekintve a legtöbb színházban kizárólagosan áttértek a nemzeti nyelvű éneklésre. Kelet-Európa ébredő nemzeteinél az emocionálisan oly nagy erejű opera-műfaj nemzeti nyelven való elsajátítására nemcsak az operakultúra, hanem általában a nemzeti kultúra fejlesztésében is kiemelkedő feladat hárult (bármit állítottak is az irodalmárok). Idegen ajkú énekesek e feladat súlyát aligha érezhették át, kivált a korai évtizedek körülményei között: kurta avizóval szerződett új tagok rövid néhány hét alatt tanulták be szerepüket magyarul, álltak ki vele a színpadra, és működtek rajta ideig-óráig. A szerepek magyarul történő betanulásának hálátlan és csak hiányosan megoldható feladatát többségük csak rövid ideig vállalta. Példaként szolgálhat Scott Emma egyik utódja, En der Eliza, kit Bartay 1844 májusában hívott meg Pozsonyból. Viszonylag kedvező fogadtatásban részesült; nem csak a Honderű hallotta úgy, hogy „nagy műgonddal, igen csinosan énekel”.³⁹ Mégis, már a naptári év vége előtt kivált az együttesből. Mint értesülünk, „távoz tának oka a magyar nyelvben nem elég jártassága, mely működését rendkívül fárasztóvá nehezíti”.⁴⁰ (Látni fogjuk, a nyelvi járatlanság kifogás is lehetett, a tényleges történések elegánsan eufemisztikus körülírása.)

Scott helyét 1841 szeptemberében Carl Henriette foglalta el. Egyetérthetünk az Athenaeummal, valóban nem volt abban a nagyságrendben „európai celebritás”, mint ahogy a német énekesnők közül kontinentális hírnévnek örvendett Sontag, Unger, Löwe, és persze más módon, de tagadhatatlanul Schröder-Devrient. A német operaglóbuszon sem vetekedhetett Sabine és Clara Heinefetter vagy Jenny Lutzer vonzerejével. Ámde széleskörű ismertségét a német sajtóban nem lehetett tagadni; pályájának jelentős és jelentéktelen állomásairól túltengő mennyiségben, és mindig szuperlatívuszokban jelentek meg híradások. Bennfentesek persze tisztában voltak azzal, sikerei a valóságban valamivel kevésbé lenyűgözőek.⁴¹ Életrajzának korai szakaszát homály övezte; vitatták születési

³⁹ *Honderű*, 2 (1844), 2. félév, 182.

⁴⁰ Uo., 373.

⁴¹ *Biographie universelle*, Tome 3, 52.

idejét is (nem először és nem utoljára az operaszínpad csillagai között).⁴² Úgy tudni, járt Itáliában; ott elsajátított jó olasz technikájának még a szkeptikusok is elismeréssel adóztak. Mikor 1833-ban madridi szereplései befejeztével újra bemutatkozott Berlinben, neveltetése és korai működése színhelyén, a *Gesellschafter* így értékelte énekét:

Hangja szigorúan véve mezzoszoprán, mert cantilenája mélyebben fekszik, mint a valódi magas szopránál, de közel három oktávnyi terjedelme teljes egészében egyenletesen képzett, a legmagasabb hangokat is beleértve. E kiváló énekesnő technikai képzettségét a legszigorúbb kritika sem illetheti kifogásokkal, trillája, emelkedő és ereszkedő skálafutamai s a kromatikus skála minden hangfokozatban az olasz iskola legmagasabb igényeit kielégítve, a legtisztábban, leghatározottabban szólalnak meg, ezért teljesítményei alapján e művésznőt az Itáliában közkedvelt modern énekstílus terén tökéletesen otthonosnak tekinthetjük. Remek technikájával könnyedén győzi a kivitelezés minden részletét, előadásában a legnehezebb helyeket is báj tölti el. Bizonyára nem esik majd nehezebbre, hogy nagy sikert arasson a nálunk kedvelt szerepekben is, például Mozart-áriákban, amennyiben azok nem csupán hangjának terjedelméhez, hanem sajátos karakteréhez is illenek.⁴³

Mindeme jó tulajdonságaival együtt Carl soha nem kapott tartós szerződési ajánlatot a nagy német színpadok egyikétől sem; a színházi és zenei lapok egyre perifériálisabb színterekről közvetítettek nem-csökkenően lelkes jelentéseket diadalairól. 1836 végén Boroszlóban vendégeskedett; ezután Pozsonyon át Pestre jött, és az ambiciózus Schmidt igazgatása alatt a német színházban elfoglalta a primadonna assoluta állását. Szereplését a *Spiegel* mindvégig nagy reverenciával kommentálta, és a színházi kritika elfogultságát ismerve sincs okunk feltételezni, hogy erre ne szolgált volna rá. Persze az is tény, hogy a magyar színház operájának váratlanul gyors felvirágzása versenyhelyzetet teremtett, és a pesti német sajtó, mely érthető módon saját, nagy hagyományú intézete pártján állott, igyekezett érzékeltetni az utóbbi javára mutató minőségi többletet.⁴⁴ Volt ítéskész, aki a két primadonna versenyében Schodelnének adta a pálmát. *La Carl* énekesi és drámai kvalitásait Miss Pardoe 1840-es útleírásában nem dicsérte fenntartás nélkül: kifogásolta excesszív játékát, azt, hogy alakításaiban a művész a megszemélyesítendő figura elé tolszik. Jellemzése feltűnően egybevága a *Theater-Lexikon*ban olvasottakkal, ezt okozhatja, hogy a kifogásolt tulajdonságok valóban nagy erővel mutatkoztak előadásában, de az is, hogy Pardoe nem önállóan, hanem irodalmi forrásból merítve alkotta meg véleményét. Bizonyára helyi információ, azaz városi pletyka alapján meséli a Miss, hogy a

⁴² *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 2, 92–93.

⁴³ *Der Gesellschafter*, 17 (1833), 415.

⁴⁴ 1840 húsvétján a *Spiegel* ebbeli meggyőződését kellemetlen kommentárral fejezte ki. A városi színházban Haydn Teremtését adták elő a Pestbudai Zeneegylet tagjai, a két város német színházainak legkiválóbb, illetve magyar színház „jobb” tagjainak közreműködésével. Schodelné, aki Frankfurtban a pesti árvízkárosultak javára rendezett előadáson hajlandó volt énekelni Henriette Sontag és Sophie Löwe társaságában, Pesten nem vállalt második szótamot Henriette Carl mellett – a *Spiegel* inszINUÁCIÓJA szerint azért, mert mint kisebb kapacitás, félte az összehasonlítást Pest első számú énekes hírességével. *Der Spiegel*, 1840. április 15.

„provinciába” száműzött primadonna nimbuszát személye körül támasztott legendákkal igyekszik fényesebbé tenni. Rajongói egy porosz királyi herceg természetes leányának hirdették, s küszöbön álló fényes házasságáról suttoztak. Ami az olykor kevesebb, mint kétes szociális státusú vándorprimadonnák vágyálmát, a magas házasság révén elért „biztosabb társadalmi állást” illeti, Carl reménye a legközelebbi jövőben tudtunkkal nem teljesült. Igaz, Pardoe látogatását követően a német városi színház elveszítette „fő ékességét”. Ám nem azért, mert Carl a rangos férj óhajának engedve visszavonult volna a színpadról. Therese Mink kétéves müncheni szereplés után 1841-ben visszaszerződött a pesti színházhoz, Carl pedig megvált tagságától, és vándorútra indult. Nem éppen a tartós siker jegyében, amit bizonyít, hogy egy éves távollét után visszatért a városba, és a szerepek magyar nyelven történő betanulásának fáradtságától vissza nem riadva tartós vendégszereplést vállalt a Nemzeti Színháznál. Nem először lépett fel e színpadon: az övé volt ott az elsőnek felcsendült, olasz iskolában képzett énekek hangja. 1837. szeptember 16-án a színlap tudtul adta, hogy a Tolvajkulcs előadásának keretében a „spanyol udvari énekesné, játék előtt szerencsés lesz egy üdvözlődalt magyar nyelven kar-kísérettel, első felvonás után közkívánságra: »ala gioja« kedvelt olasz dalt, játék után pedig egy egész jelenetet »Romeo és Júlia« daljátékából olasz nyelven a daljáték tagok segítségével énekelni”. Carl fellépése a hőskor azon improvizációinak sorába illeszkedett, melyekkel a választmány közvetlenül a megnyitás után az ének luxusával igyekezett fokozni a színház iránti érdeklődést.⁴⁵ A magyar dal betanulásáért a választmány keleties bőkezűséggel jutalmazta: kétszáz forintot érő karpereccel tisztelte meg, mely jó előjelnek bizonyult a négy évvel későbbi együttműködéshez.⁴⁶ Tartós működése a magyar színházban 1841. július 6-án kezdődött, és hosszabb megszakításokkal másfél éven át tartott. Első fellépésétől 1842. április 20-ig 31 alkalommal szerepelt; augusztusban visszatért, és október 25-ig további 12 előadást teljesített. Sokat megért, rutinos, pályája csúcán túljutott énekesnő léte kemény munkával szolgálta meg a szorult helyzetben lévő magyar színház által gavallérosan fizetett „nyelvótléket”. Negyvenhárom szereplésén tíz szerepet énekelt a számára ismeretlen egzotikus nyelven. Tovább élte a Schodelné idejében megalapozott modern repertoár legjobb darabjait, melyekben különösen kirítt a kisegítő erők alkalmatlansága (Norma, Szerelmi bájital, Eskü, Báléj, Lucrezia Borgia). Fellépett az interregnum első hónapjainak nagyoperai újdonságaiban is (Belizár, Alvajáró). Erkel iránti goodwill-geisztusként négy hét alatt betanulta, és mindjárt vendégjátéka kezdetén, 1841. november 9-én elénekelt a Batori Máriát, technikailag nyilván első ízben elfogadhatóan. Bemutatóra is vállalkozott, méghozzá francia vígoperában (Fekete dominó, 1842. IV. 2.). Kísérlete értetlenséget váltott ki: a dialógusok az átlagosnál is nagyobb nehézséget okozhattak neki – nem beszélve a zárdai naiva-címszerep és a kisasszony tagadott, de tagadhatatlan negyven éve közötti ellentmondásról. A kor számos énekesének szokása szerint ajánlásaival és beszerzéseivel aktíve közreműködött a repertoár

⁴⁵ Nyáry Pál: „Magyarázatok Bajza magyarázatira, némi felvilágosításul a magyar színház ügyében”, *Társalkodó*, 9 (1840), rendkívüli toldalék a *Társalkodó* 85. számához, 14–15.

⁴⁶ Színészeti választmány 1837. szeptember 17-i ülésének jegyzőkönyve. *PML*.

gyarapításában. Nicolai Templáriusát az ő főszereplésével kezdték tanulni 1842 elején;⁴⁷ a bemutató azonban halasztást szenvedett, és júniusban Mochonaky Amáliával tartották meg. Említettük, hogy Szerdahelyivel karöltve előkészületeket tett Donizetti Alinájának (Golcondai királynő) bemutatására.

Carl Henriette aggasztó diszponibilitása újra tápot adott a már-már apátiába süllyedt operai vitáknak. Hívek támogatták, ellenfelek tiltakoztak vendégszereplései ellen; egyesek olyan alpári hangnemben, ami a Schodelné elleni kifakadásokon is messze túltett. A rajtjelet Már János ál-dialógusa adta meg az Athenaeum 1841. augusztus 31-i számában; ebben kiáll az „Europa elsőbbségének közé sorozandó Carl kisasszony” szerződésével, és hevesen támadja az igazgatóságot, mely „Carlt méltatlansággal illetni hagyja”. Színészi azzal a támadhatatlan érvvel kérdőjelezi meg az akvizíció hasznát, amivel Mozart Susannája a veszekedő duettben elhallgattatja Marcellinát: *l'età*. Másik, operai publicisztikákkal rendszeresen jelentkező író (99) méltányolta Carl igyekezetét a szerepek magyar szövegének elsajátítására, kivált nagyra értékelte a magyar nemzetiség irányába tett gesztusát, a Bártori Mária betanulását – elkerülhetetlenül ezt is a távollévő Schodelné rovására, akit azzal a váddal illetett, hogy „három évi itt léte alatt” sem ereszkedett le odáig, hogy „csak egyszer is valami nemzeti dalocskát elénekelt volna európai celebritású hangján”.⁴⁸ NB. a vád alaptalan volt, hiszen Schodelné közreműködött Bartay Endre „első eredeti magyar vígoperájá”, a Csel előadásán, és az operával együtt nagyot bukott. Mindenesetre (99) teketória nélkül bevallja, neki „a másik énekesnő [ti. Schodelné] hangja sokkal jobban tetszett” Carlénál, s ebből egyértelműen kiejlik, a veterán német csillag nem kínált tartós és vonzó megoldást a Nemzeti Színház primadonna-válságára. A téli évad előrehaladtával Carl foglalkoztatásának kérdésében a sajtó pártoló, illetve ellenérdekelt fórumain valódi „Schlammschlacht” zajlott. Schodelné a legrosszabbtól megvédte a megyei-nemesi háttér, Carl viszont ilyen bajnokokkal nem rendelkezett. Változatlanul uralkodtak az ellenfél érvelésében a kufár-argumentumok: a vendégprimadonna elviszi a tiszta bevétel kétötödét; ezzel kettős kárt okoz, mivel megfosztja a szereplési alkalmaktól a szerződöttet (és fizetett) házi énekesnőket. (Utóbbiak alkalmatlanságát ostromozzák mindazon operai cikkek, melyek nem Carl távozását követelik...) A Regélő szerint Carl vendégszerepléseivel állandó szerződést akar kizsarolni. Az igazgatóság nevében Szigligeti felháborodottan dementált.⁴⁹ A február 19-i Bálj-előadáson füttykoncert adott nyomatékot a tiltakozó mozgalomnak.⁵⁰ Vagy nem is Carl jelenléte váltotta ki a füttykoncertet? Más gond is nyomasztotta a Nemzeti Színházat, a színészek gázsi követelése. A művészeti és politikai operapárt (Világ, Hírnök) szerint nyolc szecesszionista drámai színész húzódott meg a tüntetők mögött. Garay rendíthetetlenül operaellenes Regélője is elismerte, az afféle harci kiáltásokat, mint „éljen a dráma, le az operával”, aligha lehetett a Carl k. a. gyenge éneke miatti elégedetlenség kifejezésének

⁴⁷ „A Regélő tárcája”, uo., 22.

⁴⁸ *Athenaeum*, 5 (1841), 2. félév, 976.

⁴⁹ Uo., 158–59.

⁵⁰ Uo., 133.

vélni.⁵¹ A viharedzett primadonna nem is vette magára a népharagot; április végéig tovább énekelt. Akkor viszont megszakította vendégjátékát, és áttette trónusát a városi (német) színházba.⁵² E lépéssel a körötte-miatta zajló operai partizánküzdelem távolról sem ért véget; hiszen zavaró közelségben maradt a Nemzeti Színházhoz.

Érdektelenségbe fulladt operájának felpolirozására 1842 nyarán a magyar színház meghirdette Josef Wurda nyolc vendégjátékát. A hírneves „honos” 1807-ben született Győrött, német családban. Énekes fiúként korán elhagyta a magyar felségterületet, Königrätzbe került, majd annyi más aspiráns útján 1829 telén ő is Bécsbe vándorolt, hogy ígéretes tenorját a mítikus Ciccimarránál képeztesse. Ezt csak magánúton tehetette, mivel a Hofoper nem szerződtette. 1830-ban a strelitzi udvari operához szerződött, majd öt év múlva a hamburgi városi színházhoz. Ott működött énekesi karrierje végéig, a közvélemény szerint különösen az olasz fachban igen eredményesen. Erőteltjes, telt orgánuma h”-ig „teljes mellhangon” zengett; „bámulatra méltó gégeügyessége” okán a Bellini és Donizetti-szólamok specialistájának tekintették. Drámai tehetségét elsősorban legjobb szerepében, a Zsidónő Eleazárjaként bizonyította.⁵³ Julius Cornet hamburgi énekes-színigazgató éppen az ő énekes színészi kapacitására alapozta a Rienzi egyetlen Drezdán kívüli bemutatóját az 1850 előtti Németországban. Wagner a tőle megszokott éleslátással jellemezte Wurda formátumát és énekesi attitűdjét a próbafolyamat során. Megállapította, hogy drámai készség és hangerő dolgában nem versenyezhet Tichatschekkel, de megnyugvással látta, hogy nem is kíván versenyezni, és magát ezáltal túleröltetni. Konzervatív iskolájú fegyelmezett énekes létére erejét pontosan felméri és beosztja, és így biztosan végig győzni fogja a megerőltető szólamot.⁵⁴ Wurda szereplése a nemzeti színházi opera első éveinek rövid kegyelmi pillanatát hozta, amit kellőképp kifejezett a neki átnyújtott ezüst serleg. De ne higgyük, hogy 1842. július 18. és augusztus 6. közötti fellépéssorozata érintetlen maradt a permanens primadonna-válságtól – sőt, inkább új epizódra adott alkalmat. Tavasszal a pozsonyi színház tagjaként Pestre érkezett a kezdő Corradori Teréz. Szerepeltetésével az igazgatóság a Lángh Paulina és Mochonaky Amália kiválásával fenyegető hiányt igyekezett enyhíteni. Corradorival kísérteties pontossággal megisméltődött az egy évvel korábban Scott fellépésekor lejátszott rituálé. Először örömmel fogadták a „magyar” énekesnő ifjúi, szép hangját.⁵⁵ Kedvező fogadtatása lehetett az ok, ami miatt Carl megszakította vendégjátékát, és átvonult a német színházba. Június végén azután újra felajánlotta szolgálatait a magyar színháznak, mint Wurda partnere. Heves vita robbant ki a sajtóban (és valószínűleg a színházban is), kivel énekeljen a tenor-celebritás, Carllal-e vagy Corradorival? Habár a színház igazgatósága cáfolta, hogy kereste volna a kapcsolat újrafelvételét,⁵⁶ könnyen lehet, hogy addigi tapasztalatai alapján

⁵¹ Uo., 205.

⁵² Belitska-Scholz–Somorjai, II, 1158.

⁵³ *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Supplementband, 413.; *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 7, 352.

⁵⁴ Richard Wagner levele Minnához, Hamburg, 1844. március 17., *RWSB*, Bd. 2, 378. Mint gyakorta, az idős Wagner nem képes ellenállni zarkasztikus hajlamainak: a Mein Leben utólag alaposan eláztatja Wurdát. Wagner, *Mein Leben*, 280.

⁵⁵ *Regélő*, új folyam 1 (1842), 410.; *Jelenkor*, 1842. április 30. (Marino Faliero, április 23.)

⁵⁶ *Világ*, 1842. június 29.

az operarendezés valóban tartott tőle, a fiatal énekesnő megroppan a nagy drámai és ékítményes szerepek súlya alatt.⁵⁷ Úgy látszik, átmenetileg a Corradori-párt győzedelmeskedett: július elején a Jelenkor hírül adta, hogy tagként szerződtek.⁵⁸ A színházi évkönyv ilyesmiről nem tud, de tény, hogy Wurda első fellépésén Corradori Normája mellett énekelt Severt (Pollione). A fiatal énekesnőnek súlyos árat kellett fizetnie a győzelmért. A Carl-párti sajtó oly hevesen támadta alkalmatlanságáért, hogy a második Norma után elmenekült Pestről; nyilatkozata szerint azért, „nehogy a külföldi német közönség előtt hitelét, és mint kezdő énekesnő, jövődjét, eljátssza”.⁵⁹ Korábbi támogatói nem álltak ki mellette; legfeljebb ahhoz gratuláltak az igazgatóságnak, hogy az olcsóbb megoldást választotta.⁶⁰ Wurda kilenc fellépésén Corradori mellett a magyar színház más primadonna-aspiráns is szóhoz jutott: Markovitsné az Alvajáróban, Mochonaky a Zsidónő premierjén, Carl a Lucrezia Borgiában és a Szerelmi bájjalban lépett színpadra.

1843 elejétől az opera együttes működésének színvonaláról megbízhatóbb, vagy ha nem, hát részletekben jóval gazdagabb képet alakíthatunk ki magunknak, mint az első öt évben. Az bennfentes magabiztosságával megjelenik a színen az *operomán* Petrichevich Horváth Lázár Honderúje, egy évvel később éles tollú színházpolitikusként a Frankenburg Adolf szerkesztette Életképek nyílik meg. Ugyanakkor Pesti Divatlapra vedlik az egykor Mátray Gábor, majd Garay János által jegyzett Regélő, ezt Vahot Imre szerkeszti. Ő egy ideig még kitart erős opera-ellenessége mellett, de hogy ezt gyakorolhassa, kénytelen behatóan és részletesen foglalkozni a műfajjal. Az új divatlapok recenzióiban követni lehet az operai előadóművészet örök, s mindig szomorú ciklusait: derék énekesek felemelkedését, majd hanyatlását, végül bukását. Áll ez különösen a Nemzeti Színház operájának a férfinemhez tartozó énekes-napszamosaira. A permanens primadonna-válságtól gyötört országos igazgatóság tenorválságról hallani sem akart. Ragaszkodott az első időkben beállt Joób Zsigmondhoz, és egy ideig megtúrta Erkel Józsefet. Előbbi teljesítette a premiereket, a repertoár előadásokon utóbbi is szóhoz jutott. 1841-ben mintegy 90 operai est egyharmadán Erkel, kétharmadán Joób öltötte fel a tenorhős jelmezét. Előbbi kiválása után mégis kénytelenek voltak hosszabb tenor-vendéjátékokat szervezni. Klein Emanuelt lelkesen fogadták, Sátorfyt közönyösen.⁶¹ Klein szerződtetése a szokott okból maradt el: nem tudott magyarul.⁶² Arról ekkor már nem is álmodott színház és közönség, hogy Wurda Pestre települ Hamburgból, és tartósan vállalja a magyar nyelvű éneklést

⁵⁷ *Athenaeum*, 6 (1842), 2. félév, 77-9.

⁵⁸ *Jelenkor*, 1842. július 9.

⁵⁹ *Athenaeum*, uo., 127. Corradori 1844-ben Boroszlóban tűnt fel (talán a szintén Pozsonyból oda került Klein közvetítésével). Egy évet maradt, majd Grazba indult. Bizonyára beharangozásképpen jelentette meg a bécsi színházi lapban a sugalmazott boroszlói levelet, mely feltűnően elragadtatott hangon ír technikai kiválóságáról. *Allgemeine Theaterzeitung*, 37 (1844), 176.

⁶⁰ *Jelenkor*, 1842. július 23.

⁶¹ *Regélő Pesti Divatlap*, 1 (1842), 278.; uo., 666.

⁶² Báró Orczy György országos választmányi elnök levele Simontsits igazgatónak. „Pesten Máj. 11^{én} 1842”. Simontsits János hagyatéka, Országos Színházi Intézet és Múzeum. Köszönettel tartozom Nagy Andrásnak, az Intézet akkori igazgatójának, hogy 2008 tavaszán felhívta figyelmemet a Múzeum által megvásárolt hagyatékra.

a nemzeti színpadon. Így esett, hogy ha egyáltalán tapasztalható volt némi állandóság és megbízhatóság az interregnum harminckét hónapja alatt, azt mind az országos igazgatás hektikus primadonna-keresgélese, mind a Bartay-éra vendég-évadai idején ketten képviselték: a tenor Joób Zsigmond, és a bariton Konti Károly. Joób Zsigmond pályáíve a kezdeti bizonytalanság után 1842-ben érkezett csúcsára. Az év szeptemberétől, Wurda- majd Sátorfy vendégjátékának befejezésétől 1843 végéig egy szál maga énekelt minden első tenorszeretpet a színházban (körülbelül 100 fellépés). Magas, könnyű, habár a csengést nélkülöző hangjának köszönhetően, hogy kedvező fogadtatásra talált a lágyabb bel canto-szerepekben;⁶³ különösen jól illett alkatához a Báléj tenorszerepe.⁶⁴ Szorgalmát jóindulatúan elismerték azok is, akik hiányolták játékából az életet, lelket.⁶⁵ Dilettáns gátlásait a színpadon nyilván csak korlátozott mértékben sikerült feloldania. Hangja nem bírt a hősi szerepekhez szükséges átütőerővel – legalábbis így vehetjük ki a kritikákból, amelyek persze nyilván nem a későbbi, sőt nem is a korabeli nagyvárosi mércével mérték a „roppant” zenekari hangerőt, melyen a modern nagyoperában az énekhangnak át kellett hatolnia.⁶⁶ Monopolhelyzetében Joób mégsem menekülhetett meg a súlyosabb szerepektől. Ördög Róbertjét ambivalens bírálatok fogadták, mint az egész, túl korán megkísérelt vállalkozást Meyerbeer színrevitelére: az első előadásokat óvatosan elismerő hangon üdvözölték;⁶⁷ Lutzer vendégjátékán azután az „olvadékony, könnyű folyamú olasz énekben igen jeles” Joóbnak meg kellett érnie az igazság óráját.⁶⁸ Hőstenori átalakulásának következő lépéseként 1843. július 29-én bemutatkozott Eleazárként; judiciumra vall, hogy egy évet várt Wurda után, de az ítélőképesség hiányára, hogy egyáltalán kísérletet tett a szereppel. 1844. január 2-án, Joób javára még egyszer színre került A zsidónő, először és utoljára Schodelnéval, aki „szokott fensőbbiségét ezúttal is kitünteté” – olyan mértékben, hogy az még neki magának is túlzásnak tetszett. A nemzeti „színdalárok” nem bírtak a dalművel,⁶⁹ a komolyab-b feladatra alkalmatlan Havi Mihályt és Éder Lujzát kellett beállítani a fontos második tenor- és szoprán szerepekre. Konti Károly már régen hangjának utolsó maradványaival sáfarkodott, és abból, hogy Joób Zsigmond Eleazárját a kritika egyetlen mondatra sem méltatta, következik, ő az egyenlegen inkább rontott, mint javított. Beteljesült a Regélő korábbi jóslata: a Zsidónő jelentős Eleazár híján szakadékba zuhant.

Joób viszont épp e bukás-illatú felújítás idején érezte úgy, hogy a csúcra érkezett, és még meredekebb magaslat meghódítására tört. Általános meglepetésre 1844 janu-

⁶³ *Regélő Pesti Divatlap*, 2 (1843), 885. (Bájjital, március 31.); *Honderű* 1 (1843), 1. félév, 648. (Alvajáró, május 6.)

⁶⁴ *Regélő Pesti Divatlap*, uo., 1364. (Báléj, május 24.); *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 217. (Báléj, március 3.)

⁶⁵ *Honderű* 1 (1843), 2. félév, 482. (Borgia Lucretia, szeptember 30.)

⁶⁶ Uo., 1 (1843), 1. félév, 140. (Templarius, január 20.)

⁶⁷ Az opera 1843. február 18-i bemutatójáról vö. *Regélő Pesti Divatlap*, 2 (1843), 503.; *Világ*, 1843. február 22.; *Honderű* 1 (1843), 1. félév, 417.

⁶⁸ *Honderű*, uo., 716. (Ördög Róbert, május 14.)

⁶⁹ Uo., 2 (1844), 1. félév, 104. (Zsidónő, január 2.)

árjának első napjaiban a bécsi udvari dalszínházba utazott vendégszereplésre.⁷⁰ Egy hónapot kellett várakoznia, hogy színpadra jusson; csak február 6-án léphetett fel első és egyetlen alkalommal a Lucrezia Borgia Gennaro szerepében, a legfényesebb bécsi csillagok, Stöckl-Heinefetter (Lucrezia) és Schober (Alfonso) társaságában. A „Provinz” küldötteinek kísérletei az udvari opera színpadán csak akkor keltettek némi feltűnést, ha valamelyes publicitás – hírnév vagy hírverés – előzte meg őket, mint Schodelné. Joób fellépése észrevétlenül zajlott le, de hogy megbukott, ahhoz nem férhetett kétség.⁷¹ A körülményeket a Honderű kárörvendve, de a híven kolportálta.⁷² Ideiglenes kiválása 1844 elején Erkel emlékezetében felidézhető a Bátori Mária bemutatóját megelőző szükséghelyzetet. Akkor a primadonna szökött Bécsbe a Bátori Mária bemutatója elől, most a Hunyadi László előkészületei közepette az első tenor hagyta cserben. Ezért kellett az *egyik Lászlót* a bemutatón a hirtelenjében meghívott pozsonyi Pecz Adolfnak alakítania. Persze nem bizonyos, hogy Petz Joób helyetteseként öltötte föl a hős jelmezét. Erkel talán eleve a király „operaibb” szerepét szánta Joóbnak, amit nemsokára át is vett a bemutatón szerepelt Havi Mihálytól, és kiválásáig énekelt. Pecz 1844. január-márciusban vendégként működött a nemzeti színpadon, húsvétkor aztán szerződötték. Petrichevich Horváth egy ideig favorizálta őt, úgyhogy kérdéssé vált, Joób megtarthatja-e az első tenor helyét.⁷³ Szerencséjére hamarosan kiderült, hogy az új akvizíció legfeljebb csak lírai szólásokban élvezhető; ráadásul vele ellentétben magyarul sem tud. Maradtak és énekeltek hát mindketten, az operarajongók állandó lázongásától kísérve. Ha a tenorista státusát azon mérjük, hányszor s mit énekel az abszolút primadonnával, Joób egyértelműen megmaradt első tenornak. 1844 márciusától kiválásáig minden nagyoperai premiért és felújítást ő abszolválta Schodelnéval; ugyanezen idő alatt összesen mintegy 60 alkalommal álltak együtt a színen. Pecz viszont csak körülbelül 40 a primadonnával közös fellépéssel büszkélkedhetett, ebből 16-szor a Hunyadi Lászlót adták, melyben Joób is szerepelt. Schodelné nélkül Pecz 30 előadáson, Joób 25-ször szerepelt (tíz Haymonfi-előadáson mindketten). Favorit-állása ellenére a kritika egyre kevésbé titkolta és tolerálta, hogy Joób hangjával valami baj van.⁷⁴ Legfeljebb új vagy rég nem hallott magyar szerepekben kímélték.⁷⁵ Frankenburg lapja, mely 1844 nyarán még „igen haszonvehető egyénnek” minősítette, és hősi kísérleteit előnyben részesítette a Peczével szemben,⁷⁶ az utolsó évben már nem tudott ellenállni saját vélt szellemességének: megalázó bohózati stílusban gúnyolta Joóbot, és az érdemes énekest kevésbé vigasztalhatta, hogy Pecz-cel sem bánt

⁷⁰ Uo., 2 (1844. január 6.), 1. félév, 32.

⁷¹ *Allgemeine Theaterzeitung*, 37 (1844), 137.

⁷² *Honderű*, uo., 222.

⁷³ Uo., 453.

⁷⁴ Uo., 562. (Az ezred lánya, április 12.); Uo., 2 (1844), 2. félév, 230. (Marino Faliero, szeptember 24.); *Honderű*, 3 (1845), 1. félév, 100. (Fidelio, január 25.); *Életképek*, 3 (1845), 156. (Fidelio, január 28.)

⁷⁵ *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 1. évfolyam, 224. (Bátori Mária, február 11.); uo., 2 (1845), 2. évfolyam, 91. (Előszőr: Tihany ostroma, április 12.)

⁷⁶ *Életképek*, 2 (1844), 96.

különbül.⁷⁷ Első tenor-státusát általánosan tarthatatlannak nyilvánították,⁷⁸ és szerződését 1846 húsvétján nem újították meg. A Pesti Divatlap novemberi híradását, hogy a színház újra szerződött, talán a nyomorgó énekes iránti jóindulat sugallta.⁷⁹ Frankenburg cáfolt, és cinikus modorban tanácsolta Joóbnak, szerződjön Kassára.⁸⁰ De erre nem került sor, 1847 elején Joób Zsigmond a pálya dicstelen vége előtt az örületbe, majd a halálba menekült.⁸¹ A szomorú körülmények között elhunyt énekes temetésének költségeit az egykori pályatársak fedezték, az élen Schodelnéval.⁸²

Utaltunk már rá: Schodelné távozása nem a vízre, hanem a tüzre öntött olajat. Az operaháború addig elképzelhetetlen parlagiasságig fajult, s a nemzeti színpadon a művészeknek a legarcátlanabb inzultusokat kellett eltűrniük. Konti Károly, úgy is mint az eltávozott kreatúrája, a támadások prominens áldozatává vált. A sajtó folytonosan követelte leváltását félig vagy egyáltalán nem érett éneklő „magyarfiakkal”; a divatlapok új nemzedékében a követelés türelmetlenné erősödött.⁸³ A lényegét illetően joggal: 1843-44-re Konti hangja végképp elvesztette fényét. Zenei képzettsége azonban vitán fölüli állott (egy hangversenyen általa komponált operából hangzott el részlet);⁸⁴ olaszos technikája még az utolsó években is példaképpül szolgálhatott volna a magyar naturalistáknak.⁸⁵ Az igazgatóság a szokott kecske-káposzta megoldással kísérletezett, igyekezett levenni a kiöregedett baritonistát a színpadról énekesként, úgy azonban, hogy a színház hasznot húzzon tapasztalataiból és kultúrájából. 1844-ben elsősorban már csak operarendezőként tevékenykedett.⁸⁶ Bartay bukása után távozott a Nemzeti Színház együtteséből.⁸⁷

Senki nem várt nagyvárosi-nagyoperai teljesítményt a magyar együttes őstagjaitól: Éder Lujza, Szerdahelyi József, Udvarhelyi Miklós viszonylag zavartalanul működhettek tovább. Schodelné pártja rövid ideig Éder Lujzát favorizálta Felbér ellenében, talán ennek köszönhette, hogy az első Schodelné utáni nagyoperai bemutatón ő és nem Felbér énekelte a jelentékeny *seconda donna*-szólamot (Roberto Devereux, Sarah). Neki is támadt saját tábor.⁸⁸ Működése utóbb egyre inkább a helyettesítésre korlátozódott. Megkísérelt magának új pályát nyitni: 1844 húsvétján felmondott, és Kolozsvárra ment Szerdahelyivel. Novemberben már ismét Pesten jelentkezett munkára, azonban a szigorú

⁷⁷ Uo., 4 (1845), 156.; uo., 253. (Négy Haymonfi, augusztus 14.); uo., 256. (Alvajáró, augusztus 18.); uo., 287. (Négy Haymonfi, augusztus 22.); uo., 448. (Az ezred leánya, szeptember 24.)

⁷⁸ *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 1. félév, 58. (Don Pasquale, január 10.)

⁷⁹ Uo., 875.

⁸⁰ *Életképek*, 6 (1846. december 19.), 792.

⁸¹ *Pesti Divatlap*, 4 (1847. május 9.), 609.

⁸² *Honderű*, 5 (1847. május 11.), 380.

⁸³ *Athenaeum*, 5 (1841), 2. félév, 223.; *Honderű*, 1 (1843), 1. félév, 139.; uo., 140.; uo., 388. (Ördög Róbert, március 4.); uo., 2. félév, 550. (Beatrice di Tenda, október 18.)

⁸⁴ *Honművész*, 6 (1838), 416. (A 7 éves Smolyk Vilmos hangversenye, június 28.)

⁸⁵ *Honderű*, 1 (1843), 1. félév, 483.

⁸⁶ Énekéből a *Honderű* még a keveset is sokallta. Uo., 2 (1844), 2. félév, 358.

⁸⁷ Hír szerint a kolozsvári konzervatóriumhoz szegődött zeneoktatóul. *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 2. kötet, 153.

⁸⁸ A Nemzeti Újság (a Hasznos multságok utódlapja) 1841–42-ben feltűnően pártfogolta Éder Lujzát, s kifogásolta, valahányszor mást léptettek fel olyan szerepben, melyet ő is énekel.

igazgató nem akarta befogadni.⁸⁹ Vendégként mégis felléphetett, majd a Ráday-érában visszavették. Nem telhetett sok öröme a nemzeti színházi tagságban: a negyvenes évek közepén egyre gyakrabban vált divatlapok gúnyának tárgyává.⁹⁰ A szaporodó intőket olvasva végül az igazgatóság alkalmatlannak ítélte a további operai működésre.⁹¹ Addig azonban – ha csak segédénekesnőként is – egyike volt a törzstagoknak, akik biztosították az operauzem folyamatoságát.⁹² Szerdahelyi József egészen Benza érkezéséig vetélytárs nélkül uralkodott a buffo-fachban. 1844 tavaszán még ő alakította Sulpice-t az Ezred lánya bemutatóján. Pár héttel később elhagyta a Kerepesi úti üzemet, és Kolozsvárra szerződött. A Honderű szerint „lánya kiképzése” tette szükségessé távozását. Dodonai közlés, ami talán arra utal, hogy Bartay nem kívánta énekesnőként foglalkoztatni a kevésbé használható Szerdahelyi Nellit.⁹³ Az apa két év múltán visszatért, de ezután korai haláláig már csak keveset énekelt. Viszont sok előadás zenéjét szerzette vagy állította össze – ekkor születtek Szigligetivel közös nagyszerű népszínművei. Utolsó éveiben ő töltötte be a Nemzeti Színház daljáték-rendezői posztját. Udvarhelyi Miklós rendíthetetlenül őrizte pozícióját a gárdában, annak ellenére, hogy a divatlapok bírálatai egyre növekvő elégedetlenséget, türelmetlenséget árultak el vele szemben: kifejezetten sokallták jelenlétét a színen. Kifogásolták például, hogy a Hunyadi bemutatóján rá osztották a cselekményben kulcsszerepet vívó Garát.⁹⁴ A hatodik előadáson, 1844. február 16-án a „rendezőség” Erkel megfogadta a Spiegel tanácsát. Füredy Mihály ezen estén Cillei és Gara szerepét is vállalta. De Udvarhelyi később is fel-feltűnt Garaként, kevés sikert aratva.⁹⁵ Bizonyos értetlenséggel észrevételezhetjük, hogy a nem alaptalan bírálatok ellenére Udvarhelyi még hosszú éveken, sőt évtizedeken át első basszuszerepeket bíztak rá.⁹⁶ Az első dalszínész-nemzedék rovására gyakorolt szókimondásáról ismert Életképek 1847-ben az egész régi magyar iskolára – lehet, hogy a későbbi magyar énekes nemzedékekre? – általánosíthatóan így summázta a veterán basszus működését:

⁸⁹ *Életképek*, 2 (1844), 686.

⁹⁰ Uo., 4 (1845), 320.; uo., 450.

⁹¹ Éder Lujza nagyobb operaszerepei: Rosina (A sevillai borbély), Adalgisa (Norma), Júlia (Montecchi és Capuletti), Annuska (A bűvös vadász), Oszkár (Báléj), Zerlina (Don Juan), Maffeo Orsini (Lucrezia Borgia), Eudoxia (A zsidónő), Mátyás (Hunyadi László). A kolozsvári kaland után Bartay visszafogadta a „kis szökevényt”, operai dicsősége azonban a Ráday érában véget ért. *Kötetes iratok*, 692. (1845. július 2-i bejegyzés).

⁹² *Pesti Divatlap*, 4 (1847), 187.

⁹³ Szerdahelyi 1844 húsvétján távozott. *Honderű*, 2 (1844), 1. félév, 333.; *Der Spiegel*, 1844. április 20.

⁹⁴ *Der Spiegel*, 1844. január 31. (Hunyadi László, január 27.)

⁹⁵ *Honderű*, 3 (1845), 2. félév, 280.

⁹⁶ A pályacsúcson rég túljutott énekesre még olyan jelentős basszuszerepeket is rábíztak, mint Zakariás a Nabuccóban (1847. január 2.), Giorgio a Puritánokban (1849. március 31.), az anabaptisták egyike a Profétában (1850. június 12.), Monterone a Rigolettóban (1852. december 18.), Melchta a Tell Vilmosban (1856. május 9.). Utolsó éveiben háttérbe szorult Köszeghi Károly mögött; 1854 február hónapban utóbbi tíz alkalommal, a buffóbasszus Benza Károly ötször lépett fel, Udvarhelyi csupán háromszor szerepelt. *Fond 4*, 84. köteg. Utolsó premierjén, 1863. január 31-én kis szerepet alakított David Lalla Roukh-jában.

Dom Juan de Silva [Donizetti Dom Sebastianjában] Udvarhelyi Miklósnak, az énekesnek, legjobb szerepei közül való, s midőn őt e szerepben halljuk, nem lehet nem sajnálkoznunk s bosszankodnunk, hogy e hang, melyből szorgalmas tanulmány s gondos kiművelés által valami rendkívül jelest lehetett volna csinálni, ekkint süllyedt középszerűségbe, ekkint veszett el a zenevilágnak, mely különben is oly szűken van megnépesítve természetáldotta tehetségekkel, hogy minden elhanyagolt erő, minden könnyelmű veszteség valódi felségsértés a művészet ügye ellen.⁹⁷

Valamit a színház repertoárjáról az interim korszakban. A Schodelné által meghozott, de el nem énekelt Donizetti operák színre vitelét követően 1841 augusztusától 1843 februárjáig bemutattak három nagyoperát, amelyek a műfaj 1835 előtti hőskorából maradtak meg az európai repertoáron: A portici néma (1841. augusztus 14), A zsidónő (1842. augusztus 6.), Ördög Róbert (1843. február 18.). Mindhárom darab drámai középpontjában a hős, és nem a hősnő áll; vélhetőleg az állandó primadonna hiánya indította a színházat, hogy e félfordulatot végrehajtsa a tenor-operák felé. Ám a kísérletek sajnálatosan igazolták, milyen indokolt volt a korábbi óvatosság. Okkal állapította meg a Zsidónő bemutatója után a Regélő, „a nehezebb, mélyebb zenéjű dalművek” nem leplezték, hanem kíméletlenül leleplezték, hogy a Nemzeti Színház operistái „a gyöngeség legmagasabb fokán állanak, s a valódi operának még csak tanuló próbaiskoláját is alig képezhetik”.⁹⁸ A nagyoperák színpadi útja vesszőfúttássá fajult. A portici néma egy 1842. decemberi előadásán a szólisták csak statiszta-szerepet játszottak.⁹⁹ Az Ördög Róbert első előadásáról okkal írhatta a tájékozott kritika: „Ily gyöngé egyes erőknél, mint milyenek jelennél miéink, túlzott feladat”.¹⁰⁰ Bár az első sorozat kilenc előadásának csatáját becsülettel végigharcolták, „a gyöngé éneklés” hosszabb távon távol tartotta a közönséget a nagyoperától, ez pedig veszélyeztette a kassza egyensúlyát.¹⁰¹ Meyerbeer első francia operája az egész, Schodelné két korszaka közti magyar énekes együttes baltazári megszámllátásának óráját hozta magával: kevésnek találtatott, és hamarosan darabokra szaggattatott.¹⁰² Szükségmegoldásként egy újdonsággal és két klasszikus darabbal megkísérelték feleleveníteni a francia vígopera egykor kedvelt műfaját. Kevés sikerrel; e műfajban nem annyira az énektudás, mint inkább a játékkészség hiányzott a dilettánsként színpadra lépett énekesek produkciójából.¹⁰³ Az opéra-comique újdonságait csak De Caux Mimi fellépése után fogadja majd viszonylag nagyobb rokonszenv.

⁹⁷ *Életképek* 7 (1847), 282.

⁹⁸ *Regélő Pesti Divatlap*, 1 (1842), 605.

⁹⁹ Uo., 1196.

¹⁰⁰ *Honderű*, 1 (1843), 1. félév, 315.

¹⁰¹ *Regélő Pesti Divatlap*, 2 (1843), 1. félév, 543. (Ördög Róbert, február 21.)

¹⁰² Három éven belül a közreműködők egymást követve leléptek a nemzeti színpadról: Markovicsné, a tenorista Havy (Raimbault), Konti (Bertram), Joób, végül Paksyné Mochonaky Amália.

¹⁰³ *Regélő Pesti Divatlap*, 2 (1843), 1. félév, 108.

„...színi változás feketéről fehérre”¹⁰⁴

Bartay Endre bérlete

1842. október végén szomorú részvétlenség mellett lezajlott Carl Henriette utolsó szereplése. Keserűen jelentette ki a Regélő: az opera körüli „kellemetlen pártoskodásnak” egyedül a német színház látja hasznát.¹⁰⁵ Aligha azon sajnálkozott, hogy a rivális intézmény visszaszerezte az idősödő primadonnát, aki a következő évben néhányszor még vendégszerepelt ott, majd mindörökre elhagyta Pestet. Inkább úgy értette, a dráma-párt agresszív harcmodora a Schodelné előtti parlagi állapotba süllyesztette vissza a magyar operát, s ez az állapot a jóval hivatásosabb teljesítményt nyújtó német vetélytársnak kedvez. Érdekes vendégek felidéztek ugyan az operai ünnepek légkörét,¹⁰⁶ de a hétköznapokon a közönség és a sajtó osztozott a szomorú érzésben: a nemzeti színpad zenés térfelén nem történik. Nem volt primadonna, nem dült primadonnaháború – mintha az intézet semmi nem is létezett volna. Ha pártoskodni támadt kedvük, a habitúék kénytelenek voltak a német színházat látogatni. Ott Minkné és Francilla Pixis egyidejű jelenléte 1842. december 2-án az angol labdarúgó-szurkolók durvaságát beárnyékoló operai huliganizmus kitöréséhez szolgált ürügyül. A többször megszakított előadás egyik újrakezdési kísérletekor a végletekig megalázott, összetett kézzel könyörgő Minknét tojással dobták homlokon.¹⁰⁷ Krumpli, hagyma, tojás a színházi nézőtérben nem terem; hogy a csatához kellő muníció állt rendelkezésre, az félreismerhetetlenül mutatta a pártoskodók előre megfontolt szándékát. Persze a hívek sem a helyszínen fonták illatosabb koszorúikat, és rögtönözték a nézőtérre hulló dicsőítő verseket, melyeket jótét kezek másnapra eljuttattak a divatlapok szerkesztőségébe. Gyakran megrendelésre szólt a taps és kihívás is. Beszámolók leírták Carl klakkjának működését mind a magyar, mind a német színházban, és azt, hogy az erőszakolt tetszés – talán ugyanolyan kevésbé spontán módon – olykor kiváltotta az ellenpárt pisszegését.¹⁰⁸ Erre célzott az Athenaeum, mely Carl távozásakor valóságos nekrológban fejtette ki – magától értődően nemcsak az ő, hanem ennek apropóján Schodelné pesti bukásának szomorú okait: az énekesnő melletti túlzott – értsd fizetett – partizánkodás idegenítette el tőle a jobb érzésű közönséget.¹⁰⁹ Mivel a beszámolók írói maguk is egyik vagy másik párthoz tartoztak, előadásukban nem kereshetjük a rendőrségi hírek tárgyyszerűségét. Nem vehetjük készpénznek azokat az utalásokat sem, miszerint a „tapsolók” intézményét a magyar színházban nem Carl, hanem már Schodelné meghonosította volna.¹¹⁰ De ahhoz nem férhet kétség, a tetszést és nemtetszést az intézmény és előadók saját érdekeik és ellenérdekeik diktátumára már az ő idejében igyekeztek manipulálni.¹¹¹

¹⁰⁴ Vö. 115. jegyzet.

¹⁰⁵ Uo., 1 (1842), 989.

¹⁰⁶ „A Nemzeti Színház 1842. évi zsebkönyvének szemléje”, *Honderú*, 1 (1843), 1. félév, 64.

¹⁰⁷ *Jelenkor*, 1842. december 10.

¹⁰⁸ *Athenaeum*, 5 (1841), 2. félév, 443.; uo., 6 (1842), 1. félév, 735–36.; *Jelenkor*, 1842. december 10.

¹⁰⁹ *Athenaeum*, 6 (1842), 2. félév, 430.

¹¹⁰ Uo., 5 (1841), 1. félév, 718.; uo., 2. félév, 443.

¹¹¹ Schodel János nyilvánvaló ellenérdekeltség okán beszélt rá a körülötte ülőket, hogy pisszegéssel zavarják Egressy Gábor Kean-alakítását.

Más, szubjektív és társadalmi okok is előidézhették vélemények és ellenvélemények harcánny artikulációját, és vezethettek szélsőséges esetben nézőtéri csaták kirobbanásához. A színházi előadás ventilként szolgált elfojtott politikai szenvedélyek kiélésére, amire a szigorúan ellenőrzött nyilvánosságban nem volt lehetőség. Degré Alajos memoárjaiban leírja, hogy az 1842. december eleji városi színházi csatába a pesti magyar jurátus és irodalmár aranyifjúság a politikai szimpátiatüntetés szándékával avatkozott be.¹¹²

1842 nyarán változni kezdett a magyar opera körüli hangulat. Eljött annak ideje is, hogy az Athenaeum egyenesen követelje, adjanak sűrűbben operát.¹¹³ Mikor a színház bérbeadása ősszel terítékre került, Bartay Endrét azért is kezelték favoritként a versenyben, mert az opera revitalizációjára alkalmas személynek tekintették. Negatíve erre következethetünk az operaellenesen elfogult Pesti Hírlap ijedelméből a hír hallatán, hogy Bartay pályázik a színház bérletére – állítólag Erkellel egy listán!¹¹⁴ December 19-i kelettel a muzsikusz ügyvéd meg is el is nyerte a bérletet. Midőn a Regélő ezidőtájt pontokba szedte a közönség operai elvárásait, talán már az új igazgató igérvényét ismertette:

Ha majd közönségünk közkívánata szerint, virtuóz énekesnő fog színpadunkon működni, Markoviczné a komoly, Mochonaky Amália pedig a víg operákban jó segédénekesnők lesznek. Most azonban a primadonnai helyet csak kénytelenségből pótolják. Joób mellé is nagy szükség van egy, nálánál jobb első tenoristára. Contiból, ha conservatorium fog alapulni, jó énektanító válhatik, de az ő halhatatlan baritonját erősebbel kell már valahára végképen elnémítani. – Hajh heh csak sok változásra, javításra volna is szükség az árva nemzeti színházban. De talán már nem sokára bekövetkezik az annyira óhajtott színi változás – feketéről fehérre.¹¹⁵

Csak úgy hemzsegték a hangzatosnál hangzatosabb ígéretek a Honderű első számainak bőséges operapolitikai publicisztikájában is:

Az új igazgatás műértő és jó tapasztalatú buzgóságának adá jelét, midőn közelebbi bécsi útját következő jelességek megnyerésére használá. a) Vieuxtemps úr [...] b) Luczer Jenny [...]. c) A lapjainkban már dicséretesen említve volt, s a napokban Bécsben újra zajos tapsok közt fogadtatott Mayer k. a. újra ismétlé miképp a magyar primadonnai szaktól nem idegen. [...] d) Egy Kőszeghy nevű, s énekesi műveltségét Bécsben nyert jeles mélyhangot is hozott le magával, ki első föllépteit hangversenyekben teendi. [...] e) azt rebesgeti, hogy június havában az ez idén igen jeles tagokbul összeszerkesztendett bécsi olaszdalnokokat is szándékoznék színpadunkra megnyerni, mely mind művészi, mind nemzeti** tekintetben százszor érdekes vállalathoz sok sikert és sok szerencsét kívánunk a derék igazgató úrnak.

***) Az ám! nemzeti tekintetben is; mert a) zenekarunk, dalosaink, énekesnőink, énekintézeteink, szóval a zeneművészet kimondhatatlant nyerend ily minta utáni

¹¹² Degré, 89.

¹¹³ *Athenaeum*, 6 (1842), 1. félév, 846.; uo., 1215. (Norma, június 17.)

¹¹⁴ *Pesti Hírlap*, 1842. szeptember 18.

¹¹⁵ *Regélő Pesti Divatlap*, 1 (1842), 1212.

tanulásból b) mert átlátni fogjuk minő élvezetet nyújthat consevatoriumban képzett dalnokok művészete; c) Mert hallgatóságunk meg fogja tanulni mi a szép, mi a tapsra méltó éneklés? d) Mert a jó ízlés a tömegekre fog átszivárogni. e) Mert egy derék olasztársaság nagy számú idegent és vidékit fog városunkba csalni. f) Mert az Pestet azonnal európai fővárosok sorába emelendi stb.¹¹⁶

Báléj egészen új és eddignél fényesb elrendezéssel kerülend rövid időn színpadunkra, mit megint Mayerbeer [!] híres dalműve, Ördög Robert követend, melyben majd rendre hallandjuk váravárt vendégeinket működni. Ezek közé sorozhatjuk a már minap említett Hasselt és Luczer énekesnőket, Draxler és Schober híres bécsudvari mélyhangokat. Sőt Italia most élő legjelesb dalszerzőjével – Donizetti úrral is rendes levelezésbe tette magát kis pesti színházunk. A derék igazgató terve nem más, mint épen nemzeti színházunk számára íratni egy operát, melyet aztán ama bájló dalárok olaszul, miéink pedig (az eredeti) magyar nyelven adnának elő, mindkét esetben a nagy maestro karigazgatása alatt. Mindezekhez nem kell commentár. Bartay úr egy talpig életrevaló színgazgatónak lenni mutatkozik.¹¹⁷

Híre járt, hogy Donizetti (1842-től bécsi udvari komponista és az ottani olasz évadok irányítója) Pestre készül; műveit négy estén fogja vezényelni, és közben megismeri tervezett magyar operájának leendő énekeseit. A maestro állítólagos 4000 forintos gázsi-követelése végül elijesztette Bartayt.¹¹⁸ Egyéb terveiből azonban kétségkívül sokat megvalósított. Vieuxtemps, Lutzer, Kőszeghy Károly valóban Pestre érkezett, az Ördög Róbert valóban bemutatásra került. És amit még a jövő fátyla rejtett, ezeknél hasonlíthatatlanul fontosabb eredmények: a Hunyadi László ősbemutatója, pályázat Vörösmarty Szózatának és Kölcsey Hymnusának megzenésítésére valamint magyar nyitányra, a népszínmű körüli bábáskodás, a Nemzeti Színház pozsonyi vendéggjátéka és néhány más akció. Mindezek alapján Bartayt méltán övezi máig a képzeletgazdagon kezdeményező színházi ember nimbusza. Másrészt tény, hogy nagyvonalú terveinek erkölcsi és pénzügyi implikációit nem mérte fel kellő körültekintéssel. Képzelnék csak magunkat példának okáért Erkel helyébe. feltehetően Bartay biztatására, Schodelné küszöbön álló hazatérésén felbuzdulva 1842 végén hetek alatt befejezi a Hunyadi hangszerelését, és – teljes biztonságban előre látva a sikert, ami a művet fogadni fogja – türelmetlenül készül a mielőbbi bemutatóra. Azután egyszerre csak azt olvassa Petrichevich lapjában, hogy Bartay Donizettivel tárgyal magyar opera komponálásáról! Mi lesz akkor a nagyobb szenzáció, az ő operája-e, vagy Donizettié, ki fogja learatni a nemzeti műfaj továbbfejlesztésének babérját, a lokális hírnevű házi szerző vagy a világnagyság? És mit érzett vajon a gyenge énekes gárda, midőn arról értesült, igazgatója hírneves bécsi német énekeseken kívül nyáron olasz társulat meghívását is tervezi, melynek példáján közönség is, énekesek is „hallatlanul nyerendek”? Mindazonáltal bármi fantasztikusnak is tessenek az igazgató tervei,

¹¹⁶ *Honderű*, I (1843), I. félév, 103

¹¹⁷ „Pesti Salon heti szemléje”, uo., 205. Sem Zavadini, sem Allit nem tud Donizetti Bartayval folytatott levélváltásáról. A zeneszerző bécsi levelezésének listáját lásd Allitt, *Donizetti letters*, 23–29.

¹¹⁸ *Honderű*, uo., 411–12.

megítélésükben, illetve Bartay egész működésének értékelésében kellő óvatosságot kell tanúsítani. Petrichevich elejtett mondata emlékeztet valamire, aminek a magyar színház-történeti irodalom nem szentel kellő figyelmet. A Nemzeti Színház ekkor még távolról sem foglalt el hegemon helyzetet Pest színházi életében. Állandó, kemény versenyre kényszerült a német színházzal, és mint említettük, Schodelné majd Carl távozása után operai fronton tagadhatatlanul vesztesre állt. 1842-ben bérlőváltás történt a Színház-téren, és a kortársak jelzik, Schall új rezsimje – mint minden új rezsim – vendégszínház sorozatával igyekezett magához édesgetni mindkét színház csalódott látogatóit. 1842-ben Draxler és Hasselt-Barth vendégeskedett heteken át a Duna parton, 1843-ban olasz operatársaságot, Clara Stöckl-Heinefettert, Franz Wildet léptette fel, és – utoljára, de nem utolsó sorban – az olasz tenor-csillag, Napoleone Moriani meghívásával váltott ki lázas érdeklődést. Megértjük, hogy Bartay hirtelenjében ugyanazokhoz az eszközökhöz kapott, noha a rivalizálás kimenetelét eleve szkeptikusabban kellett volna megítélnie. Kiszámíthatatlan volt a közönség reakciója a német színpadról már ismert művészek vendégeskedésére a Nemzeti Színházban. Legfeljebb a nemzeti bonusszal vagy a dolog pikantériájával csábíthatta a közönséget, viszont ellene szóltak az efféle vállalkozásnak a magas költségek, a vendéget környező együttes kirívó gyengesége, és a nyelvi nehézségek.¹¹⁹ Lutzer vendégszínházán bekövetkezett a legrosszabb: a felemelt jegyárak mellett a ház egyszer sem telt meg teljesen, és többször kongott az ürességtől.¹²⁰ Sokkal jobban beütött – de sokkal többre is került – egy igazi európai celebritás, Eugenia Tadolini szereplése 1843 nyarán. Közreműködésével, a szerző irányításával olasz nyelven felújították, és négy estén játszották Nicolai eredetileg számára komponált *Templarióját*. A kalandról pár sorban a mester naplója is megemlékezik, aláhúzva a nyelvi nehézségekről fentebb írottakat.¹²¹ Tadolinin egy év múlva Giorgio Ronconi, az első nagy romantikus hősbariton és énekesnőként kevésbé meggyőző ifjú felesége követte a magyar színpadon. Látható: Bartay Endre egyértelműen arisztokratikus operát akart játszani. Talán ezzel is magyarázható a Pestre 1843 márciusában visszatért Schodelné megvárakoztatása (a kérdésre még visszatérünk). Feltűnik Petrichevich Horváth minden részletre kiterjedő beavatottsága a nagyszabású tervekbe – esetenként nem is az igazgató, hanem ő maga levelez Béccsel a vendégszínház ügyében. A színház-történeti irodalomban eddig tudtunkkal nem merült fel a kérdés, vajon Bartay teljesen autonóm volt-e, önállóan vállalkozott-e a bérletre, vagy a háttérben arisztokrata csoport húzódozott meg, melynek lekötözöttjeként, esetleg szalmabábjaként lépett fel a nyilvánosságban? Kortársak suttoztak kiváló kapcsolatairól pesti és bécsi főúri körökhöz; Szilágyi Pál elbeszélése pedig egyenesen utal rá, hogy a bérletbe nem saját tőkájával lépett, és bukását az okozta, hogy a támadások idején „magas bécsi pártfogói kihátrálnak mögüle”.¹²²

¹¹⁹ A vendégszínház egyes estjein Lutzer és magyar társai olaszul énekeltek (Bájital, Alvajáró), a Belizár Antonináját a vendég a Honderű szerint „magyarul és olaszul”, az Ördög Róbert Izabelláját a közönség elragadtatására magyarul.

¹²⁰ *Honderű*, uo., 615.

¹²¹ Nicolai, 225.

¹²² <http://www.szineszkonyvtar.hu/contents/a-e/bartayelet.htm> (accessed June 18, 2008) Szilágyi könyv formában kiadott emlékezései az idézett helyet nem tartalmazzák.

Bartay zenekulturális tevékenységében eleinte inkább az elméleti-pedagógiai érdeklődés dominált: Menner Lajos közreműködésével már 1829-ben városi énekiskolát alapított Pesten. Munkásságában csak 1837-től került előtérbe a zenés színház, mégpedig először nem nemzeti művészeti megnyilvánulásként. Az év decemberében a német színházban minden visszhang nélkül előadatta 1836-ban szerzett Aurelia című operáját. A Nemzeti Színház megnyitása után magyar dalmű komponálásába vágott bele. Jakab István cselekményében kevésbé eredeti, akcióiban helyenként durva helyzetkomikumra építő szövegére megírta, és 1838 szeptemberében előadásra benyújtotta az első magyar vígoperát, a Cselt. Mint reménybeli magyar operaszerző, egyidejűleg az énekes együttes kinevelésének nehéz feladatához is hozzá kívánt járulni: 1837 őszén tervet dolgozott ki magyar énekiskola alapítására. Előbb a tudóstársasághoz nyújtotta be, talán a librettista közvetítésével: Jakab, az Akadémia levelező tagja az 1830-as évek közepén a társaság jegyzőjeként is működött, és számos színműfordítását annak költségén készítette. A társaságnak azonban énekiskola felállításához mind a pénze, mind a kompetenciája hiányzott.¹²³ Másodsorra Bartay a szakmailag jóval illetékesebb Hangászegyesületnek adta elő a tervet. Itt bizonyos értelemben nyitott kapukat döngetett. Bécsi és más birodalmi városok polgári zeneegyleteinek mintájára a pesti egylet eleve fontos jövőbeni feladatának tekintette a szegény sorsú gyermekek ingyenes alapfokú ének-zeneoktatását. Azonnali alapításról nem lehetett szó; az énekiskolát elsősorban részvényesek adományainak kamataiból kívánták finanszírozni, de a tőke még nem volt együtt. Két évvel később, 1839 végén az egyesület elérkezettnek látta az időt az iskola megnyitására. Az alapítást kimondó ülésen Bartay Endrét választották meg igazgatónak, egyetlen szavazatnyi többséggel Mátray Gábor ellenében. A csekély különbség a tagság szemléletbeli megosztottságát tükrözte. Ha jól értjük Vajdafy Emil, a Zenede monográfusának szavait, a vélemények a nemzeti-nyelvi kérdésben ütköztek. Bartay a „magyar énekiskolát” pártolta, Mátray viszont átmeneti és előkészületi időt javasolt. Tudta, a dolgok akkori állása szerint a magyar nyelv erőltetése az énekiskolában olyasféle tudathasadásos állapotot idézne elő, mint ami a magyar színház zenei részlegében máris uralkodott: magyarul nem tudó tanárok a nemzeti nyelven oktatnák nem magyar nemzetiségű növendékeiket. A nyelvi nehézségen kívül az énekiskolai képzés célját illetően is felmerülhettek véleménykülönbségek. Bartay tervezete a magyar színház megnyitásával és igényeinek kiszolgálásával függött össze. Mátray Gáborról ellenben tudjuk, hogy rövid együttműködés után épp akkor szakított a színházzal, és zenei ténykedését a Hangászegyesületre korlátozta. Elsősorban a hangverseny, azon belül is az oratórium-kultusz fáklyavívője volt, az egyesület pedig ezen terület művelését tűzte ki fő céljául. Bartaynak hamarosan fel kellett ismernie, hogy terveit Mátray és német többségű egyesület ellenében nem tudja megvalósítani. Néhány héttel megválasztása után, még a tényleges működés megkezdése előtt lemondott igazgatói állásáról.¹²⁴

A magyar nemzeti célok kérdésében Mátray által képviselt kompromisszum kiterjedt az iskola működési területére is. A hangászegyesületi tagok számára magától értődött,

¹²³ Vajdafy, 25.

¹²⁴ Uo., 26.

hogy bécsi és más példákat követve az énekiskola előbb-utóbb teljes körű zeneoktatást nyújtó konzervatóriummá fejlődjék. A megvalósítható német és a kívánatos magyar nyelvű oktatás, illetve a realiter működőképes, ám korlátozott célú énekiskola és a vágyott, teljes zenei képzést nyújtó, ám egyelőre elérhetetlen konzervatórium közötti ellentmondást azzal semlegesítették, hogy az énekiskolát provizóriumnak nyilvánították, amit a jövőben alapítandó „nemzeti conservatorium” fog meghaladni. Így történhetett, hogy 1840 első heteiben Liszt már a felállítandó „nemzeti conservatorium” javára tehetett alapítványt.¹²⁵ Mint a hírhedett zenész, más támogatók is megszabhatták, hogy az énekiskola vagy az alapítandó nemzeti zenetanoda javára adakoznak-e. Utóbbi esetben az iskola csak a kamatokat élvezhette, a tárgyi adományokat (például könyveket) pedig csak használatba vehette át.¹²⁶ Ám azt hallgatólagosan mindenki tudomásul vette, hogy a „nemzeti conservatorium”, ha egyszer a „nemzet” rászánja magát megalapítására, az énekiskolából fog kinőni. Úgy látszik, az oktatási intézmény alapításának ügye 1842-ben váratlanul összekapcsolódott a Nemzeti Színház válságával. Festetics Leó gróf nyár végén tervezetet készített nemzeti konzervatórium felállításáról, és benyújtotta az országos színházi választmányhoz.¹²⁷ Reakcióképpen a színház bezárásától rettegő színészek szükségesnek látták, hogy 1842. szeptember 6-án kelt beadványukban figyelmeztessenek: a színház baján „nem fog a tán menedéknek hitt Conservatorium segíteni”.¹²⁸ Festetics nem hátrált meg. Novemberben a Pesti Hírlapban háromrészes cikksorozatban fordult a nyilvánossághoz „A nemzeti színház ügyében”; ebben részletesen ecsetelte a conservatorium sokrétű jövőbeni hasznát. Énekes- és zenészképzésen kívül színészek nevelését is tervezi, vagyis egyesíti a Cornet-féle „színházi konzervatórium” és a zenekonzervatórium eszményét.¹²⁹ Tudvalévő, hogy Schedius Lajos utódjaként 1837 októberétől Festetics töltötte be a Pest-budai Hangászegyesület elnöki tisztét, 1840-től a Zenedének is elnöke volt.¹³⁰ E funkciójával összeegyeztethetetlen, az iskola tanáraival szemben pedig illojális lett volna, ha az általa propagált nemzeti konzervatóriumot nem tekinti az egyleti intézmény szerves folytatásának. Nem tudjuk, volt-e konkrét terve az intézet felállítására, és ha igen, a színházhoz akarta-e kapcsolni a konzervatóriumot, vagy (némi túlzással szólva) a konzervatóriumhoz a színházat. Valószínűsíteni inkább az előbbi változatot lehet. Önálló magyar kormány híján nemzeti intézményt csak az országgyűlés tarthatott fenn, és realiztikusabb volt a már meglévő színház kibővítésében, mint új intézmény megalapításában reménykedni. A cél meghatározásán túl egyértelműen a színházzal összekapcsolt konzervatórium terve mellett szól a beadvány időzítése a Nemzeti Színház bérbeadásáról folyó tárgyalások időszakára: Festetics konzervatórium-kampányát úgy is felfoghatjuk, mint lobby-tevékenységet a színházi struktúra kialakításának befolyásolására. Levéltári kutatások talán megvilágítják majd, vajon fellépése konkrétan Bartay

¹²⁵ Uo., 28.

¹²⁶ Tari, 36–37.

¹²⁷ Pukánszky, *Iratok*, 324.

¹²⁸ Pukánszky, *Nemzeti Színház* II, 162–68, itt: 166.

¹²⁹ *Pesti Hírlap*, 1842. november 6.

¹³⁰ Vajdafy, 17, 141.

pályázatának támogatását célozta-e, vagy az ügyvéd-zeneszerzőtől függetlenül időzítette az akciót éppen a színházi interregnum idejére (esetleg a hangászegyesület kérésére).¹³¹ Mindenesetre Festetics és Bartay közötti korábbi egyetértésre, talán együttműködésre utal, hogy utóbbi 1837-ben közvetlenül a gróf elnökké választása után terjesztette énekiskola-tervét a Hangászegyesület elé, s hogy a megvalósítás pillanatában őt választották meg igazgatónak.¹³²

Nemzeti konzervatórium a tervezett formában nem alakult, és Bartay túl rövid ideig regnált, hogysen az egyesületi énekiskola tanfolyamainak első gyümölcsei még az ő érája alatt beérhettek volna. A színház csak a negyvenes évek második felében szüretelhetett belőlük, habár szerényen, és változatlanul nagy engedményekkel a nemzeti nyelv kérdésében. Valamit azonban addig is kellett tenni a magyar énekesképzés érdekében. Midőn 1844 márciusában a Világ című lapban „Többen” szózatban vetették szemére Bartaynak az opera tönkretételét, ő a vádat többek között az énekesképzés érdekében tett erőfeszítéseire hivatkozva utasította vissza. „Azelőtt csak egy tag képeztetett énekessé az igazgatóság költségén: – írta – most rendes énektanító fizettetik, s több tag képeztetik.”¹³³ Más, mint Joób Zsigmondot nem érthetett a magyar színházban „azelőtt kiképzett” tagon; őt 1837 őszén mindennemű zenei előképzettség nélkül, ígéretes természetes tenorhangja miatt vették fel. De már 1838-as iratokból értesülünk, szélesebb körben is folyt énektanítás az intézményben. 1842-ben a személyzeti listán feltűnt az énektanári minősítés, mégpedig Erkel Ferenc neve mellett; a funkciót 1843-ban is ő töltötte be. Erkelnek karnagyfi kötelességei közé tartozott a szerepek betanítása, és a szobapróbák lefolytatása, vagyis az énekes együttes előkészítése a színpadi próbákra. Hogy e kötelezettségén túlmenő énektanári feladatait milyen intenzitással látta el, s hogy milyen módszert alkalmazott, az nem állapítható meg a színház belső történetének jóformán áthatolhatatlan homályában, melyre csak egyes tagok vélt vagy valódi sérelmeinek sajtóbeli megszéllőztetése vet olykor-olykor kevésbé hízelgő fényt (lásd lentebb). Minden iránta érzett megbecsülése ellenére Bartay úgy látta, hogy egyéb feladatai mellett, speciális énektanári képzettség híján és az énekesek irányában nem egyszer kimutatott lenézése miatt Erkel nem tölti be eszményi módon a posztot. Ezért felmentette, és 1844-ben Sebastian Bindert hívta meg énektanárnak. Német színpadok korábbi ünnepelt tenoristája, Schodelné egykori partnere a Liebestrank bécsi bemutatóján, 1841-ben zenés komédiák kisebb szerepeiben még fellépett a pesti német színházban. Negyvenévesen azután visszavonult a pályáról, bizonyára elhatalmasodó tüdőbaja miatt, mely 1845 júniusában elragadta az élők sorából. Pedagógiai működését 1842-ben kezdte a Hangászegyleti énekiskolában; onnan

¹³¹ 1842 őszén más fórumon is követelték a nemzeti conservatorium alapítását. Vö. Szerdahelyi Nelli debut-je kapcsán *Regélő Pesti Divatlap*, 1 (1842), 811.

¹³² A sajtó ekkor nem kolportálta, hogy Bartay Festetics pártfogását élvezné. Annál vaskosabb célzást engedett meg magának pár héttel később az 1843 elején indult *Honderű*. Látszatra homályosan, valójában nagyon egyértelmű módon sejtette, Marie Hasselt-Barth tavaszi vendégszereplését Festetics áldozatkészége tette lehetővé. Naplója és levelezése tanúsítja, hogy Petrichevich Horváth bensőséges kapcsolatot ápolt a magyar főnemesség számos tagjával; lehet, Festeticsnek nem volt ellenére, vagy meg is kívánta, hogy a pesti társaság értesüljön színházi mecenatúrájáról. *Honderű*, 1 (1843. április 8.), 1. félév, 480.

¹³³ *Világ*, 1844. április 2.

szerződtette át Bartay.¹³⁴ Egyidejűleg új név is feltűnt a bennfentes lapokban. Guglielmi Lajos (a nemzeti színházi évkönyv szerint, vagyis Luigi) és felesége a közlések szerint Bécsben működött keresett énektanárként.¹³⁵ A muzikomán Nákó János gróf sugallatára 1844-ben fontolóra vette, hogy Pestre teszi át székhelyét, s itt kettős minőségben fog az olasz stílus helytartójaként működni. Abban reménykedett, hogy a pesti magyar színházban nem csupán éneket oktathat, de bemutathatja operáit is; ugyanis ezeket Bécsben nem sikerült elfogadtatnia.¹³⁶ Ronconi ajánlásával, az opera-függő Petrichevich Horváth Lázár nem épp tartózkodó hírverésétől övezve nyáron felderítette a helyi viszonyokat, szeptemberben pedig már a letelepedés szándékával tért vissza.¹³⁷ Bartay igazgatása alatt nem jutott be a színházhoz, de a bérlő bukása után az országos igazgató Ráday Gedeon alkalmazta őt.¹³⁸ A Pesti Divatlap július végén közölte, „múlt héten kezd meg nemzeti színházunk új zeneoktatója Guglielmi úr működését a Bájitalban.”¹³⁹ Bevilágító megjegyzés: eszerint a színházi énekmester a Nemzeti Színházban is, mint Ciccimarra Bécsben, nem általában véve oktattott éneket, hanem az egyes produkciókra készítette elő az együttest, vagy az azokba újonnan beálló szereplőket. Úgy sejtik, abrupt szerződtetését az elkerülhetetlenül – de mindig váratlanul – kialakuló színházi vészhelyzetek egyike sürgette. Marietta Alboni fellépéssorozata befejeztével, melyhez végig lelkiismeretesen asszisztált, a kimerült Schodelné beteget jelentett Paksyné is gyöngéledett, a felújításra váró Szerelmi bájital Adináját tehát hirtelenjében odaadták az ifjú De Caux Marinak. Guglielmi mester nevét később is oly nyomatékkal említik együtt a szép Mimi nevével, hogy az a benyomás támad, mintha Ráday kifejezetten az ő kiművelése céljával alkalmazta volna.¹⁴⁰

De Caux Mimi, a későbbi Lászlóné majd Doriáné a magyar énekes-utánpótlás leg-regebbi útvonala érkezett Pestre. Tizenhárom éves gyermeklányként lépett színpadra Kolozsvárott, majd öt éven át vándorolt különböző társulatokkal. Tizennyolc éves, mikor Bartay a Nemzeti Színházhoz szerződteti. Vidéki előlétele garantálta, hogy francia nemesi származása és neve ellenére személye az énekes társulat magyar kontingensét fogja erősíteni. Ugyanakkor a vidéki kezdés „biztosította” szinte teljes vokális képzetlenségét is.¹⁴¹ Szépsége és vitathatatlanul értékes hangja miatt a sajtó eleinte feltűnő jóindulattal kezelte; amikor csak lehetett, a kritikusok igyekeztek észrevételezni fejlődését. 1844 őszén a Honderű egy Otello-előadáson úgy hallotta, a fiatal mezzoszoprán „mindig

¹³⁴ Tari, 32.

¹³⁵ Luigi Guglielmit a Stieger-lexikon a nagy Pietro Guglielmi unokájaként azonosítja. A Nákó-féle operaszínpadon megtartott bemutatókon kívül operáinak más előadásáról nem tud. Guglielmi *petit-fils*-nek az Universal-Lexicon der Tonkunst nem szentel szócikket, személyét és munkásságát a közkézen forgó újabb zenei és életrajzi lexikonok nem tárgyalják. Stieger, 456.

¹³⁶ *Honderű*, 2 (1844), 2. félév, 80.

¹³⁷ Uo., 225.

¹³⁸ Uo., 3 (1845. július 8.), 2. félév, 16.

¹³⁹ *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 616.

¹⁴⁰ *Honderű*, 4 (1846), 1. félév, 18.

¹⁴¹ A Nemzeti Színház megnyitása a korábinál is kezdetlegesebb állapotba züllesztette a magyar vidék zenés színpadát. De Caux fellépésekor Kolozsvárott még mindig a hanyatló Déryné adta a primadonnát.

csinosabban énekel”,¹⁴² október 22-én a Pesti Divatlap szerint mint Adalgisa egyenesen meghökkentő átalakulásról tett tanúságot,¹⁴³ bizonyára a Bindertől nyert képzés eredményeként.¹⁴⁴ Egyre-másra kapta a jelentős szerepeket: Éder Lujzától átvette Hunyadi Mátyást; Schodelné mellett ő alakította Pierotto rokonszenves és igen hálás szerepét a Linda di Chamounix bemutatóján. Ez a vállalkozás azután alkalmat adott a Pesti Divatlapnak, hogy tiszta vizet öntsön a pohárba: a bemutató után kezét szívéből levéve De Caux-t és Benzát a másodrendű énekesek közé sorolta, akik csak a provinciális magyar színpadon játszhatnak elsőrangú szerepet.¹⁴⁵ Színházi énekmesterek keze alatt eltöltött két évvel később változatlanul hiányosnak találta zenei képzettségét a Honderű, és ezzel egyben a magyar énekes nevelés teljesítményéről is negatív ítéletet mondott:

Ha Lászlóné zenei kiképzettséggel bírna – ha őt a sors történetesen zenészilleg polgárosodott országban született [sic], – Lászlóné hangkellem és kiterjedtségre nézve egyike lehetne a legkeresettebb európai énekesnőknek. Így a mint van, olykori dissonanciái dacára is kedves énekesné.¹⁴⁶

Nem állhatunk ellent a kísértésnek, hogy itt kitérőt tegyünk azon színházi regénybe illő vargabetű mentén, amelyet 1844 és 1846 között De Caux Mimi életpályája leírt. 1845 januárjában váratlanul megvált a színháztól, hogy „moecenasi bőkezű pártfogás”-sal olasz- és francia földre menjen éneket tanulni.¹⁴⁷ Ám az ifjú énekesnő nem jutott el Itáliáig, csak Bécsig, a különös zenegróf, Fáy István védszárnyai alatt. Fáy három, 1845 elején írt levelének tanúsága szerint „Mimi” az ő támogatását élvezte, még hozzá nem kizárólag mennyei hangjáért, bár a gróf azt sem tekintette mellékesnek. Bécsben Artaria fogadta be „4 vagy 5 hónapra”, amíg tervezett házasságuk útjából elhárulnak a gróf nagynénje által támasztott akadályok.¹⁴⁸ A grófi menyasszony Bécsben naponta lovagolt, esténként színházba járt, és az egykori kiváló mezzoszopránál, Amalia Schütz-Oldosinál tanult. A házasságból nem lett semmi (mint Fáy többi ismert „mecénási” kapcsolatából sem); a Pesti Divatlap szerint Mimi februárban visszatért Pestre.¹⁴⁹ Itt hirtelen hozzáment a nálánál jóval idősebb László József színészhez, nyáron pedig visszaszerződött a Nemzeti Színházhoz.¹⁵⁰ Fáy Artariához intézett három levelének hangvétele ugyan nem valószínűsíti, és talán Artaria sem vállalta volna a feladatot, ha az üldözött szerelem és a romantikus házassági terv motívuma csak ama másik állapotot leplezte volna eufemisztikusan, mely miatt fiatal lányok akkoriban 4-5 hónapos utazásokat kényszerültek tenni külföldre. Ha jól értjük, a cinikus Életképek mégsem restellt ilyesmire célozni

¹⁴² *Honderű*, 2 (1844), 2. félév, 182.

¹⁴³ *Pesti Divatlap*, 1 (1844), 3. évfolyam 44.

¹⁴⁴ Uo., 2 (1845), 2. évfolyam, 379.

¹⁴⁵ Uo., 1 (1844), 2. évfolyam, 110.

¹⁴⁶ *Honderű*, 4 (1846), 1. félév, 74.

¹⁴⁷ Uo., 3 (1845. január 23.), 72.

¹⁴⁸ Fáy István levelei [August] Artariához. Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, I.N. 77754 (Pesth, időpont nélkül), I.N. 77755 (Pesth den 2 Februar 1845), I.N. 77756 (Pesth, den 4. feb. 1845)

¹⁴⁹ *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 1. félév, 322.

¹⁵⁰ Uo., 2. félév, 509.

az újdonsült Lászlóné első fellépése után.¹⁵¹ Ám ő még két évig zavartalanul működött tovább Pesten; szépsége, játékkészsége és értékes hangja biztosította számára a közönség tartós, élénk érdeklődését.¹⁵² Mondhatni új irányt kezdeményezett az operai műsorrendben: vonzó egyéniségében bizakodva számos régebbi és újabb francia vígoperát mutattak be közreműködésével. Ha ezek nem is arattak átütő sikert, legalább valamelyest kiegészítették a nagyoperai műsort.¹⁵³ Nem tudjuk, miért hagyta el Lászlóné a színházat 1847 végén – a félelmes új vetélytárs, Hollósy Kornélia feltűnése miatt-e, mint Paksyné, vagy magántermészetű okból. Itáliába ment tanulni; 1849-1850-ben néhány vendégszereplésre visszatért Pestre, majd számottevő sikerrel működött külföldön. 1854-ben Londonból ajánlkozott vendégjátékra; az igazgatóság kedvezően fogadta jelentkezését, de a nyolc estére tervezett fellépéssorozat meghiúsult, mert nem tudtak a feltételekben megegyezni.¹⁵⁴ A zsebkönyvek tanúsága szerint az egykori Lászlónét mint Mimi László-Doriát csak 1869 októberében látta viszont Pest, négy vendégszereplésen. Ekkor pályájának huszonhatodik évét taposta; ami önmagában is kellően bizonyítja, hogy a külföldi évek során megszerezte a Petrichevich által 1846-ban még hiányolt zenei-énekesi képzettséget.

1845-től kezdődően számos új, fiatal énekes neve tűnt fel a színpadokon. Egyidejű fellépésük már a hangászegyesületi énektanoda eredményes működéséről tanúskodik: végzettjeinek néhányra rövid úton eljutott az első színpadi kísérletig. A falanxot dilettáns elődeiknél és társaiknál céltudatosabban készítették elő operaszerepeikre, s ennek elismerése nem is maradt el. 1847-ben a Nemzeti Újság dicsérőleg nyilatkozott a Zenedéről, „honnét eddig is [...] nem kevés és nem megvetendő egyének kerültek ki az énekesek nyilvános pályájára”.¹⁵⁵ Igaz, későbbi vezető énekesek egyelőre alig-alig akadtak a kontingensben – negatívum, melyért a színházat gyaníthatóan legalább akkora felelősség terhelte, mint az iskolát. Hogy érdem és felelősség hogyan oszlott meg intézmények és/vagy tanárok között, azt utólag nem könnyű eldönteni. Énekes-tanoncok akkor is, mint ma, szakadatlanul vándoroltak mestertől mesterig, vettek titkon órákat „hivatalos” énektanárjuk mellett magántanároktól. Az eredményt, ha mutatkozott, minden tanár magának tulajdonította, akármilyen rövid ideig vett is részt a képzési processzusban. Jellemző eset: 1845. február 7-én Pierottóként „lépe föl először Hesz. k. a. helybeli énekiskola derék növendéke, ki erőteljes, hajlékony mély hangokkal bír, s mai sikerült kísérletéből ítélve, egy a színpadunkon annyira hiányzó dalszakmát folytonos gyakorlat által igen nagy szerencsével fog betölthetni.”¹⁵⁶ Sikerében a Pesti Divatlappal egyezően a nyilvános énekiskola négyéves fáradozásának és Binder énekmesternek tulajdonította a fő

¹⁵¹ *Életrajzok*, 4 (1845), 158. De Caux Mimi kalandját Fáy gróffal másképp adja elő Jókai Mór: A hajdani Nemzeti Színházról.

¹⁵² Uo., 481. (Alvajáró, október 2.)

¹⁵³ Balfe: A négy Haymonfi, 1845. augusztus. 14.; Auber: Kőműves és lakatos, 1846. április 3. (1 előadásban); Auber: Az ördög része, 1846. október 3.

¹⁵⁴ „Lászlóné Londonból vendégjátékra ajánlkozik. 8 alkalomra szerződtek.” *Kötetes iratok* 696. (1854. május 31- bejegyzés); „Lászlóné de Cau Mari feltételekbe nem egyezik.” Uo., 1854. június 17.; „Doria asszony azelőtt Lászlóné megérkezett és fellépni óhajt.” Uo., 1854. augusztus 16.

¹⁵⁵ *Nemzeti Újság*, 1847. május 14.

¹⁵⁶ *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 1. félév, 208.

érdemet az Életképek is. Ezzel szemben a német sajtó bizonyos Zieglerné asszonyságot dicsért, aki Hesz kisasszonyt *négy hétig tanította énekelni*.¹⁵⁷ Az énekiskola első végzettjei között volt Tély Róza, Eminger-Lovassy Betti, Korcsek Leopoldina és Reszler István. Vizsgájukról a Pesti Divatlap 1845 augusztusában értesített.¹⁵⁸ Pár hét múlva viszont már Guglielmi házi hangversenyén léptek fel valamennyien, mint a színházi énekmeister „jelesebb tanítványai”.¹⁵⁹ Hesz Rózát 1845 húsvétján szerződtették, vagyis az olasz énekmeister valóban foglalkozhatott vele a színházban. Reszler csak 1845 őszén mutatkozott be nyilvánosság előtt, és 1846 tavaszán jutott szerződéshez, őt tehát valószínűleg Guglielmi ajánlotta be a színháznál mint magántanítványát. Rekommandációjára Lovassy Betti is megkapta a maga szerződtetési célú vendégszereplését 1846 március elején. Ugyanerre 15 évesen vállalkozott Csillag Róza, kinek képzését – talán ugyancsak Guglielmi iskolájában – tehetős pesti izraelita asszonyok finanszírozták.¹⁶⁰ 1846-ban őt is szerződtették a színházhoz. Négy évig működött itt, azután La Grange bíztaására Bécsbe indult szerencsét próbálni. A legtöbb, amint pesti éveiről elmondhatunk, hogy a jövő bécsi énekes-nagyságának ígéretes hangját az itteni szereplés nem károsította. Énektechnikája azonban még 1850-ben is oly kezdetleges állapotban volt, hogy Bécsben Prochnak teljesen újra kellett alapoznia.¹⁶¹ Hesz Róza is csak három évet töltött a Nemzeti Színháznál; 1851-ben mint Laibach (Ljubljana) városi színházának tagja vendégszerepelt Pesten. Tély Róza, aki 1847 márciusában tette első színpadi kísérletét,¹⁶² csak 1847-48-ban állott szerződésben, de 1854-ig évadonként fel-fellépett vendégként, nyilván újabb tartós szerződés reményében. Közben vidéken – 1851-ben Aradon – működött. Lovassy Betti szerződtetésének hírért már 1846-ban megszellőztették.¹⁶³ Ám a hír akkor is, mint máskor, nem valódi információt közölt, hanem befolyásolni igyekezett az igazgatóságot. Az ambiciózus énekesnő Pest helyett Kassán talált működési teret.¹⁶⁴ 1848-ban újra csak mint „műkedvelő” jutott vendégfellépésekhez a nemzeti színpadon, a tartós szerződés távlata szempontjából legalkalmatlanabb pillanatban: a magyar opera rendíthetetlen bástyája, Schodelné és a tündöklő új csillag, Hollósy Kornélia mellett harmadik prima-

¹⁵⁷ *Életképek*, 3 (1845), 258. Hogy az egyébként számunkra ismeretlen Zieglerné oly rövid ideig – mindössze négy hétig – instrualta Róza kisasszonyt, önmagában nem zárja ki, hogy érdemben hozzájárult a hang fejlődéséhez. Az énekes kiképzése mindmáig nagy tétre menő vabanque-játék, hiszen a kimenetel bizonytalan, és az eredmény nem csak az absztrakt metóduson múlik, hanem azon is, hogy a mester felismeri-e a növendék fiziológiai és pszichológiai habitusát, és milyen formában és hatékonysággal képes ezt a hang szolgálatába állítani. Kellő belátásra jutva a tanár azonnali segítséget nyújthat, arról nem beszélve, hogy a kezdő énekes tanártól függetlenül, ösztönösen is rátalálhat a hangbéli kibontakozáshoz vezető útra. Vö. Rosselli, *Singers*, 101.

¹⁵⁸ *Pesti Divatlap*, uo., 2. félév, 665.

¹⁵⁹ *Honderű*, 3 (1845. november 25.), 416.

¹⁶⁰ *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 437.

¹⁶¹ Jahn, *Hofoper 1848–1870*, 38.

¹⁶² Első színpadi kísérletekre és szerződtetési célú vendégszereplésekre előszeretettel, ha nem is kizárólag kerítették sort a bőjti időszakban, hogy az alkalmas jelentkezőkkel húsvétkor megköthessék az új évadra szóló szerződéseket.

¹⁶³ *Életképek*, 6 (1846. október 3.), 444.

¹⁶⁴ Uo., 792.

donna hiába keresett magának helyet.¹⁶⁵ 1849-ben végre ütött Lovassy órája: a Schodelné távozásával támadt űr betöltésére hirtelen szerződtek, és négy évig meg is tartották, igaz, csak másodénekesnőként.

Térjünk vissza Guglielmi tündökléséhez és bukásához. Sebastian Binder múltó pillanatilag tartó jelenléte nem háborgatta a színházi rangsort, melyet egyébként a fantaszta, de szuverén igazgató személyisége az állandó forrongás állapotában tartott. Bartay bukása után az országos kezelés ismét bővebb teret engedett a „lobby”-befolyásoknak. Egyik következménynek tekinthetjük a Nákó és Petrichevich által favorizált Guglielmi bevonását az irányításba. Nem csak énektanári ambíciókkal lépett fel; maestróként gerálta magát tágabb értelemben is – azon túl is, hogy operái előadását forszírozta. A Lászlóné főszereplésével felújított Szerelmi bájjalt saját produkcióként kezelte; a bemutató előadáson a zenekart is ő irányította. Más előadásokon is helyettesítette Erkelt – ha hinni akarunk a pro vagy kontra, de mindig elfogult sajtónak, „elég rosszul”.¹⁶⁶ Nem csodálhatjuk avatatlanságát. Olasz énekmester-zeneszerző létére nem sok tapasztalatot gyűjthetett a vezénységben, hiszen itáliai operaelőadásokon a zenekart még ez időben is a „zenekarvezér” (direttore d’orchestra), vagyis az első hegedűs igazgatta, az énekesek és a zenekar közötti összhangra pedig a *maestro suggeritore*, vagyis a sűgő fölűgyelt.¹⁶⁷ A maestro al cembalo korábbi irányítási eszköze, a zongora már csak biztonsági okból állt a zenekarban. Értésűlünk: Guglielmi még valamelyik zenész-űsűtűl ellesett régiés modorban igazgatta a zenekart, amennyiben vezénylű botjával kikopogta az űtemet, s az „igen kellemetlen hatás” megzavarta a romantikus színházi illűziűt. E kifogás alapján biztosra vehetjűk, hogy Erkel – akinek vezénylűsi modoráról keveset tudunk – nem kényszerűlt a rendtartásnak effűle avított és tehetetlensűgre utalű eszkűzűhez menekűlni. Kérdés, hogy egyűb tekintetben kényszerűlt-e menekűlni – Pestrűl ideiglenesen Pécsre, ahol híradás szerint a Bájjital előadása idejűn hangversenyrendezűs céljával tartűzkodott? Ha távollűte egyáltalán összefűggűtt Guglielmi implantáciűjának kísűrletűvel, inkább szubtilis manűvert láthatunk benne, mint menekűlűst – a házi karnagy távozott, s engedte, hogy helyettesítűsűnek könnyelműen vállalt feladatába az űnjelűlt maestro látványosan belebukjűk.

Százhatvan év távolából lehetetlen megítűlni, hogy a siker a maestro tulajdonképpen műkűdűsi területűn, az énektanításban valűban „űrműnykűdűs” következtűben maradt-el, ahogy Petrichevich Horváth állította. Kűtsűgkűvűl szabatűzs-hangulat terjengett a színházban: 1845 űszűn az űletkűpek megrűtta Hesz Rűzát és a tűbbi fiatal űnekest, mert a megbeszűlt idűben rendszeresen távol maradtak az űnekűrűktűl.¹⁶⁸ A panasz forrása aligha lehetett más, mint maga Guglielmi. Hogy a nyilvánossághoz apellűlt, jelzi, nem hiányzott belűle a kellű ambűciű és aktivitás a rábűzott feladat ellátására, és frusztrálta, hogy oly okokból nem tudott neki megfelelni, amit legalűbbis ő maga rajta kűvűllűllűnak tekintett. Vajűn a bojkott csak a személyzet indolenciűjából eredt, vagy ellensűges házi

¹⁶⁵ *Der Spiegel*, 1848. május 9.

¹⁶⁶ *űletkűpek*, 4 (1845), 158.

¹⁶⁷ Merucci, 435, 451–52.

¹⁶⁸ *űletkűpek*, 4 (1845), 577.

hatalmasságok szervezték? A tanítványok nem látogatták az órákat – éneklésükben nem mutatkozott fejlődés; ily módon könnyen bizonyíthatta, akinek érdekében állott, hogy a drága énektanár alkalmazása nem hoz eredményt. Múlhatott persze az énekesek abszentyizmusa azon egyszerű okon is, hogy Guglielmi rosszul tanított. De ha az énekmester nem lett volna több, mint az olasz vígoperákból jól ismert sarlatánok egyike, Reszler István biztosan nem vett volna tőle magánórákat saját költségén azután is, hogy Guglielmi háromnegyed évi működés után kényszerűen megvált a színházról.¹⁶⁹ Felmondtak neki, mert „nem képezett [...] egy rövidke év alatt vagy félúdatat [!] Malibrant s ugyanannyi Rubinit” a színpad számára. Nem teljesült ama leghőbb vágya sem, hogy végre nagy színpadon láthassa operáit – „azokba az illetők még csak bele sem tekintettek”.¹⁷⁰ Petrichevich epébe mártott tollának hegye félreérthetetlenül Erkel ellen irányul. Csak ő, az első karnagy lehetett a „magyar bajtárs”, aki (ismert ázsiai kényelmességében, lásd lentebb) Guglielmi bírálatra átadott operáját a polcra tette. Nem ezen alkalommal vádolták először Erkelt a színházhoz benyújtott eredeti operák negligálásával, és nem is utoljára. 1844-ben Schindelmeisser Bosszúállójának elfektetését vetette szemére Petrichevich Horváth; húsz évvel később az Álmos premierjének elmaradása hasított mély szakadékot a magyar romantikus zene harcosainak táborában. Persze a két messziről jött operai szerencselovag, Schindelmeisser és Guglielmi távoltartásáért nem érhetette komoly vád Erkelt, ha az egyáltalán az ő műve volt; különösen az utóbbi zeneszerzői rangját elégségesen minősíti, hogy darabjai tudunkkal kizárólag a macedon kereskedősaládból származó gróf Nákó rezidenciáján részesültek a bemutatás kétes kitüntetésében (éppen Schindelmeisser vezényletével!).¹⁷¹ Tárnyilagos kortárs egyébként sem állíthatta *en general*, hogy Erkel elvszerűen akadályozta volna honos pályatársainak ősbemutatóit. Ellenkezőleg, Császár György és Doppler Ferenc kibontakozását teljes odaadással segítette, Thern Károlyét pedig legalább is nem akadályozta. Alaposabb okkal feltételezhetjük, hogy mint első karnagy és énektanár, nemzeti színházi zenei revierjét Platzhirsch módjára védte, nem utolsó sorban a jövedelem biztosítására. Ez a jövedelem nem korlátozódott az első karnagy javadalomra (és az itt figyelmen kívül hagyható szerzői részesedésre a saját operák előadásai után). A szerepeket az énekeseknek a karnagy tanította be, és mivel az énektanítás nagyrészt szereptanulásban merült ki, de facto többnyire a karnagy volt a színház énektanára, akár nyilvántartották mint kinevezett énektanárt, akár nem. Bár a szereposztás tudvalóleg nem az ő, hanem az operarendező (és az igazgató) hatáskörébe tartozott, korrepetitor-énektanári kettős minőségében mindenkivel többet tehetett az énekes előmenetelért vagy az ellen – különösen, ha olyan rendíthetetlen tekintélyt élvezett, mint Erkel. Azért, hogy a karnagy az ő érdekében és ne ellene tevékenykedjék, az énekes áldozatokra is hajlandó volt, sőt rákényszerült, hogy sápot fizessen a vele való foglalkozásért (amit nyújtani a karnagnak egyébként hivatali kötelessége volt). Jókai, aki Laborfalvi Róza révén jól ismerte a Nemzeti Színház beléletének enyhébb-súlyosabb

¹⁶⁹ Guglielmi küszöbön álló menesztésének hírért a jól értesült Honderű már 1846 januárjában közölte. *Honderű*, 4 (1846), 1. félév, 75.

¹⁷⁰ Uo., 5 (1847), 2. félév, 34.

¹⁷¹ Uo., 80. Három évvel későbbi Nákó féle produkcióról uo., 5 (1847), 2. félév, 34.

viciumait, a Fekete gyémántok Harmincháromféle asszony című fejezetében felsorolja az énekesnői pálya vámszedőit. Tőle tudjuk: az „illetékesek” szigorúan megszabott arányban részesülnek a gázsiból, aszerint, hogy ki mekkora érdemet tulajdonít magának megszerzése körül. Első helyen az énekmester áll, „aki berekommendálta” a színházhoz. Második helyen a karmester részesedik, azután az újságírók, „akik folyton dicsérik”, a klakkőrök, „akik tapsolnak és koszorúznak”; ami neki marad, „az éppen elég parfümre”.

Három évi szünet után a színházi évkönyv 1845-ben újra Erkelt jelöli meg énektanítóként. Visszatérését a posztra nem fogadta egybehangzó hozsannázás. Hivatalba lépését követően két tag is megvált a színházról, és mindketten panasszal éltek a Pesti Divatlap hasábjain azért, hogy a színház ígéretét és kötelezettségét megszegve elhanyagolta képzésüket. Egyikük, a jobb sorsra érdemes Paksyné 1847. április 4-i nyilatkozatában azzal indokolta felmondását, hogy „tehetsége kiképzésére az intézetnél a mostani körülmények közt elég tért nem látott”.¹⁷² Másikjük, Reszler István kezdő tenorista felpanaszolta: azzal a feltétellel szerződött 1845-ben három évre kis fizetésért a Nemzeti Színházhoz, hogy „az igazgatóság köteles lesz [őt] saját költségén a színház énekmestere által taníttatni és kiképeztetni”. A tanítás azonban elmaradt. Kinek a hibájából?

A nemzeti színház országos főigazgatója által oly föltétel mellett szerződtem múlt év elején operai tagul 3 évre, hogy a részemre ajánlott havi díjnak, mely első évben 30, 2-ban 40, 3-ban 60 pftokra szabott, csekély volta miatt a szerződési három év alatt az igazgatóság köteles lesz engem saját költségén a színház énekmestere által taníttatni és kiképeztetni. Egy év folyt le immár, hogy az intézetnél vagyok; de az igazgatóság által kötelezett föltétel, taníttatásom elmaradt, annyira, hogy én, ha valamire akarék menni, magán énektanítóktól kelle órákat vennem, kiknek, mint a többi közt Guiglelmi [sic] úrnak, negyedévenként csekély havidíjamból 50 pftokat kelle fizetnem. [...] Nem akarok most azokról szólni, mik irányomban a színpalak megett elkövetettek, nem akarok szólani egy tehetségdús, de ázsiai kényelmességéről ismeretes zenefőnök leverő s végképp elkedvetlenítő bánásmódjáról, nem arról, hogy azok, miket egy év alatt az intézetnél láttam, éreztem és tapasztaltam, elegendő volna bármily tehetséget, vagy művészet iránti lelkesülést előlni; csak annyit kívánok igazolásomra megemlíteni jelenleg, hogy az érdeklettek által, még magánigyekezetem s feláldozásom sem méltányoltott, mint az a legközelebb Don Pasquale adatásakor történt, midőn a már eleve ügyes tanítóktól betanult 2-ik felvonási nagy áriámat a karnagy gúnyos parancsa miatt, kihagyni valék kénytelen.¹⁷³

Paksyné és Reszler vádját nem hatástalanítja, hogy felszólamlásukat helyzetük megrendülése, illetve a színházi hierarchiában elfoglalt alárendelt szerepük motiválta. Amália kétévi távollét után 1845 januárjában szerződött vissza a színházhoz, és mint lírai első énekesnő nem elhanyagolható eredménnyel működött Schodelné mellett, sőt a mozgékonyabb hangot igénylő szerepekben egyre inkább helyette is. Ám Hollósy Kornélia fel-

¹⁷² *Pesti Divatlap*, 4 (1847), 473.

¹⁷³ Uo.

tűnése után hónapokon belül feleslegessé vált, és ezt éreztették is vele. Reszler rajongott az operáért; később mint vidéki színigazgató semmi áldozatot nem sajnált opera iránti szerelme oltárán.¹⁷⁴ Szerződteséhez nyilván nagy reményeket fűzött, az általánosan kevésre becsült házi tenoristák, Joób és Pecz mellett nem is alaptalanul. Wolf Károly belépése miatt azonban csalódnia kellett várakozásaiban. Egy év múlva bejelentette távozási szándékát, de felmondását Ráday Gedeon nem fogadta el, jó sajtója alapján teljesen indokoltan. Elkeseredettséggel párosult ambíciója merész lépésre ragadta: szerződészegéssel elhagyta a színházat (ahogy akkor mondták: megszökött), és Itáliába ment tanulni. Utóbb német színpadokon (tk. Olmützben) énekelt, majd 1852-ben Pesten is újra megjelent, anélkül, hogy második fővárosi pályafutása az elsónél tovább tartott volna. Azzal, hogy gúnyos megjegyzés kíséretében megtiltotta „ügyes tanítóktól betanult 2-ik felvonási nagy áriája” eléneklését a Don Pasqualéban, Erkel büntetni akarta Reszler, mert továbbra is magánórákat vett Guglielmitől, és ezzel demonstrálta annak alkalmasságát, illetve az ő – Erkel – alkalmatlanságát az énektanításra. Újabb chance Petrichevich Horváthnak a nemzeti színházi tespedés ostorozására – nem mondhatni, hogy alaptalanul. Reszler pályájának keserű alternatívája – vagy megszöksz, vagy megszöksz – azóta sem vesztette el fájdalmas időszerűségét a magyar operajátszásban.¹⁷⁵

Tegyük hozzá az általánosan ismert igazság kedvéért: bármi lett legyen is Schoedelné érdeme, bármi indokoltak voltak is Reszler panaszai: a kortársi színházi sajtó a legcsekélyebb kétséget sem hagyja afelől, hogy a magyar opera fundamentumát és lelkét ekkor már végérvényesen a hallgatag, „ázsiaián kényelmes” karnagy, Erkel Ferenc alkotta. Olyannyira tudta ezt mindenki, hogy a Hunyadi bemutatása és páratlanul gyors helyfoglalása a repertoár centrumában szinte úgy hat, mint az első karnagy központi szerepének kifejeződése zenei-drámai formában. Erkel alkotta a magyar zenekultúra gyakorlati középpontját, a Hunyadi annak művészi centrumát, és a Pestre látogató külföldi muzsikusok, arisztokraták és hivatásos utazók nem kerülhették el, hogy tisztelegjenek mindkettejük előtt. Hatása alá is kerültek a kettős kisugárzásnak – nincs okunk kétségbe vonni Berlioz, Liszt, Vieuxtemps, Thalberg, Willmers és mások elismerésének őszinteségét, mint ahogy azt sem, hogy valódi elkötelezettséggel igyekeztek közben járni az opera külföldi megismertetése érdekében. Tudjuk, az akciók legfeljebb korlátozott sikerrel jártak, néhányuk pedig – mint a Hunyadi-nyitány bécsi előadása Liszt vezényletével – éppenséggel kellemetlen reakciót idézett a közbenjáró fejére. Mintha a mű aurája elhalványult volna az éltető nemzeti légkörön kívül, hogy kettőzött intenzitással sugározhasson az országon belül.

¹⁷⁴ Debrecen a Reszler István társulata által kiváltott operaláznak köszönheti az állandó színház föl-építését és megnyitását 1865-ben. Vö. Taar, passim.

¹⁷⁵ *Honderű*, 5 (1847), 2. félév, 117.

„...édes hazája iránti hő vonzalma hozta vissza”¹⁷⁶

Comecack

1841–1843 folyamatos primadonnává válása mindegyre emlékezetbe idézte a távollévő „igazi” primadonnát. Mikor a színház friss első énekesnő jelölttel élte mézesheteit, az ellenpárt azért emlegette, hogy hangsúlyozza, mennyire nem hiányzik – lám, más is tud szépen s magyarul énekelni, írták Corradori Teréz fellépésekor 1842 tavaszán.¹⁷⁷ Ugyanők a mézeshetek múltán azzal vigasztalták magukat, a távollévő se lenne jobb, hiszen a német sajtó nem emlegeti a londoni opera kiválóságai között: bizonyára elvesztette hangját.¹⁷⁸ 1842 nyarán kárörömmel vegyes aggodalommal vették a londoni német opera pénzügyi összeomlásának hírért. Avagy nem kellett-e attól tartani, ha bezáródik előtte a külföld, Schodelné visszaóvakodik a pesti húsosfazékhoz? Biztos, ami biztos: az *Athenaeum* 1842 júliusában a Carl szerződtetésének állítólagos tervén kívül egy lélegzetre a Schodelné visszaserződtetésének még a pusztá gondolata ellen is tiltakozott.¹⁷⁹ Okkal-e? A harasztot ekkor valóban a szél fűtta. Egy újabban előkerült levél szerint 1842 május elején, egy időben a második londoni turné kezdetével, „Schodelné férje” feltűnt Pesten, és értésre adta, „hogya ha Nője az Igazgatóság által meg hívatna az ide vissza jönné”.¹⁸⁰ Meglepő időpont: felajánkozás nem sokkal a sikeres hannoveri évad vége után, mikor a londoni vereség réme még csak nem is körvonalazódik; néhány héttel a hannoveri állandó szerződésért indított kampány előtt, melynek egyik aktusaként a német színházi sajtó „német énekes-hírességként” ünnepli. A kampány nyomot hagyott a pesti sajtóban is. 1842. szeptember 17-i számában a *Világ* két teljes oldalon közölte fordításban Schodelné wiesbadeni Fideliójának „kritikai vázlatát” Wieszt Ferenc tollából, amely nyilván a primadonna insztigációjára készült, és jelent meg a *Rheinland* lapjain. A német tollnok hosszú passzusokon át dicsőíti hangját, felsorolva a tökéletes orgánum valamennyi tanművi jellemzőjét. Értők egyes célzásokból, például a „reszketeg hangvibrációk”, vagyis a lebegés lélektani magyarázatából legfeljebb csak gyaníthatják: fáradozóban lévő, túlterhelt hangot hallottak a wiesbadeni színház látogatói. Mintha a plasztikai tökély emlegetése is az énekesnő leküzdhetetlen automatikus mozgásaira igyekezne leplet borítani. Nem eshetünk azonban abba a hibába, hogy minden dicsérő szót valamely makulára ragasztott szépségflastromként értelmezzünk. Ha az efféle szerepelemzések valóban az előadó sugalmazására íródtak is, feltételezhetően közölnek valamit személyes ábrázolási törekvéseiről, az alakról alkotott képéről, ha nem is a megoldás minőségéről. Másfelől a leírás mint rendezői utasítás, instrukció is olvasható: az elemző az általa elképzelt ideális szerepmegoldást sugalmazza az énekesnek, további hasznosításra. Ilyenfajta szövegek mindenképpen izgalmas bepillantást engednek a Vormärz elméleti előadóművészet-esztétikájába, mely

¹⁷⁶ *Világ*, 1843. május 24.

¹⁷⁷ *Regélő Pesti Divatlap*, 1 (1842), 410.

¹⁷⁸ *Jelenkor*, 1842. július 23.

¹⁷⁹ „Néhány szó a m. színházi opera ügyében”, *Athenaeum*, 6 (1842), 2. félév, 39.

¹⁸⁰ Báró Orczy György országos választmányi elnök Simontsits János igazgatónak, „Pesten Máj. 11én 1842”. Simontsits János hagyatéka, Országos Színházi Intézet és Múzeum.

magától értőden éppen úgy plurális volt, mint tárgya, az előadóművészet: a cikk más helyén Schodelné tökéletes alakítását az író összevetette a „férfibátor Schroder-Devrient, a hatalmas hangú Heinefetter Klára, a miniatúr-genialis Hassel-Barth, a német heví Fischer-Schwarzböck, az erőshangú de nem szép Pirscher, a Schrödert merészen utánzó Schebest Ágnes” Leonórájával – ezekről jótollú elemzők spontán vagy felkérésre hasonló vázlatokat készítettek vagy készíthettek volna.¹⁸¹ Ráduplázott a Világra a Hasznos Mulatságok, egy az augsburgi Allgemeine Zeitungban Schodelné kölni vendéjátéka után megjelent dicshimnusz utánközlésével.¹⁸² Mindezek nyilvánvalóvá teszik, hogy 1842 nyarán-őszén koncentrált akció zajlott Schodelné visszatérésének előkészítésére. A hívek egyetlen kínálgató alkalmat sem mulasztottak el, hogy szót emeljenek visszahívásáért, Mátray öt évvel korábbi operai nemzetegyesítő retorikáját felmelegítve.¹⁸³ Sejthetően Bartay is érintve volt az akcióban; később maga utalt rá, hogy Erkel támogatása mellé levélben megszerezte a „hatalmas harmadik” ígéretét is operaprogramjában való közreműködésre.¹⁸⁴ Itt kell megjegyeznünk, hogy a kapcsolatfelvétel célját különös fénybe állítja Schodelné 1844. június 24-én az országos választmányhoz intézett beadványa. Ott azt írja: „Pár év előtt a *pesti német német Színházhoz* (kiemelés tőlem T. T.) Londonbul épen Bartay úr által hivatám meg a legkecsegtetőbb feltételek alatt, ajánlását el nem fogadtam”.¹⁸⁵ Arra utal vajon a kitétel, hogy „pár év előtt” Bartay és támogatói a Nemzeti Színház helyett a Városi Színház bérbevételét fontolgatták? Ez 1841-ben, Schmidt bukása után lehetett időszerű. Ha így volt, ösztöne, a körülmények vagy jóindulatú pesti tanácsadók végzetes ballépéstől óvták meg Schodelné. A fővárosi magyar közvélemény szemében erkölcsileg megsemmisült volna, ha német primadonnaként tér vissza Pestre.

Comebackja honleányi mezben sem ment könnyen. 1843 márciusának utolsó napjaiban érkezett a városba.¹⁸⁶ Vajon csak azért jött, hogy „tespedőknek viritó babérokat arasson le békés maradásban”, ahogy évekkel később a Honderű inszinuálja? A kérdésre megalapozottan csak a második korszak eseményeinek és a szereplések visszhangjának áttekintése után válaszolhatunk. Pest színházi közönségének szkeptikus tagjai élhettek a gyanúperrel: azért mulat hónapokon át tétlenül a városban, mert képességei megroppan- tak, s bezárult előtte az egykor oly büszkén hivatkozott külföld. Előjegyzési naptára már 1843 első negyedévére is alig tartalmazott lekötést, és nem tudjuk, volt-e kilátás későbbi

¹⁸¹ „Schodelné asszony mit Fidelio. Wiesbaden udvari színház, aug[ustus] 7én 1842. Kritikai vázlat Dr. Wieszt Ferencztől”, *Világ*, 1842. szeptember 17. Az értékeléshez a szerkesztő a következő megjegyzést fűzte: „Ezen kritikai vázlat a Rheinland című németlapban foglaltatik s mi közöljük azt itt magyarul, mert hisz Schodelné a miénk is volt s a miénk maradhatott [volna] is; de –. Most idegen lapokból kell megtudnunk, mi volt ő, s benne mit veszítettünk!” Egy év múlva, 1843. szeptember 23-án közölte a Világ, hogy szeptember 19-én „a német színházban Wiest úr, több német folyóirat dicséretes buzgalma alapítója, tart a felolvasást meglehetősszámú közönség előtt.” A látogatást alighanem Schodelné szervezte meg.

¹⁸² *Hasznos Mulatságok*, 1842. október 15.

¹⁸³ *Világ*, 1842. július 20.

¹⁸⁴ Bartay maga utal a levélváltásra a Világban „Többen” aláírással megjelent Szózatra adott válaszában. Uo., 1844. április 2.

¹⁸⁵ Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Levelestár.

¹⁸⁶ *Honderű*, 1 (1843. április 1.), 1. félév, 448.

szerelésekre. Tiszteletet keltethettek a megvalósult vendégjátékok színhelyei, hiszen Drezda a német operajátszó színpadok megmagasabb köréhez tartozott, Hamburg és Prága pedig legalább a másodikhoz.¹⁸⁷ Jelentős énekesnőként üdvözölték az ottani kritikák is, noha nem titkolták, tizenkét év nagy drámai szerepei és szenvedélyes előadásmódja addigra nagyon megviselték a hangot, és élesebb fénybe állították az eredendő technikai hiányosságokat, elsősorban az agilitás (koloratúra) korlátozottságát. Észrevették, hogy a vokális nehézségeket – mint korábban is – a kifejezés túlfeszítésével, szélsőséges hang- és játékbeli gesztusokkal kísérel meg ellensúlyozni. Nem tudni, hogy a prágai vendégjáték félbeszakadását okozó „egyéb körülmények” nem a megállapodáson alapuló elállást fedik-e további kísérletektől.¹⁸⁸ Másrészt, habár hannoveri szerepléséről, az ottani majdnem-Hofsängerin státusról nem találtunk híradást a pesti sajtóban, Bartaynak birtokába került az 1842 őszen a Welf fővárosban papírra vetett szerződés-tervezet. Ez demonstrálhatta a kétkedőknek, Schodelné lukratív német állást hagyott ott Pest kedvéért. Cinikus dolog lenne tehát azt a változatot eleve kizárni a hazatérés okai közül, amiről a Világ 1843 májusában „értésítve volt”: hogy „édes hazája iránti hő vonzalma hozta vissza”. Visszahozta, de láthatóan nem az azonnali fellépés ajánlatával táskájában. Rehabilitációjára fél évet kellett várnia. Bartay 1844-ben a primadonna betegségét hozta fel a halogatás magyarázatául, és saját aggodalmát, vajon eljött-e már a kibékülés ideje a magyar közönség és a múzsák tékozló leánya között.¹⁸⁹ Az 1843. május 24-i felszólamlás a Világ hasábjain, melyet nyilván Rozália sugalmazott, nem szól se betegségről, se a közönség haragjától való félelemről. Annál inkább kiérződik belőle a türelmetlenség: két hónap telt el tárgyalásokkal, ám az „értekezéseken” még mindig nem sikerült elfogadtatnia feltételeit.¹⁹⁰ Bartay bizonyára szándékosan húzta az időt. Egyrészt nyilván nem akarta Schodelné felléptetésével megzavarni a Lutzer-, Hasselt-Barth és Tadolini-fesztivált. Másrészt, bár tisztában volt azzal, hogy házi primadonna nélkül nem működtetheti a nemzeti színházi operát, melyet – mint többször hivatkozott 1844-es nyilatkozatában leszögezte – „az országos igazgatás a részvényestől, s [ő] az országostól rendes első énekesnő nélkül vett [...] át”, finansziális okból ódzkodhatott végleg elkötelezni magát Schodelné mellett. Erre vall, hogy bécsi, pozsonyi szemléi során, valamint kolozsvári és más színházaknál otthonos informátorai révén műkedvelők és kezdők között keresett első énekesnőt. 1843 tavaszán bizonyos Wildt Jenny Magyarországról elszármazott énekesnő és Tadolini-tanítvány alkalmazását emlegették.¹⁹¹ Petrichevich ismét bedobta a köztudatba Mayer k. a., „a karinthy kapu egyik jobb énekesnője [...] (született magyar)” nevét, aki „úgy nyilatkozott, miképp – ha különben tetszendeni fog vendégszerelése

¹⁸⁷ Drezda: Donna Anna, Rebecca, Hamburg: Lucrezia Borgia (2), Donna Anna, Valentine, Recha, Prága: Rebecca, Beatrice [Valentine]. Vö. *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1843*.

¹⁸⁸ Prágában öt előadást hirdettek, de csak kettőt teljesített. A *Prager Zeitung* színházi műsora alapján. Vö. még *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 45 (1843), 345.

¹⁸⁹ *Világ*, uo.

¹⁹⁰ *Uo.*, 1843. május 24.; *Honderű*, 1 (1843. június 3.), 1. félév, 742.

¹⁹¹ *Honderű*, uo., 715. Fáy István már 1842 júliusában „Szózat”-ban szólította fel a Nemzeti Színházat „Vilt Janka” szerződésére, kit „Borzaga Egyed” bécsi lakásában neveltet. *Hasznos Mulatságok*, 1842. július 23.

– nem lenne idegen Schodelné helyét elfoglalni színházunknál”.¹⁹² Mayer kisasszony szerződéséből nem lett semmi, és a Tadolini-vendégjáték sikeres lebonyolítása után Pest város közönsége végre értesülhetett a következő színházi szenzációról: a Miskolc városában pusztító tűzvész kárvallottak javára Schodelné legközelebb fellép a Nemzeti Színházban Beatrice di Tenda címszerepében.¹⁹³ Augusztus első napjaiban valamennyi hír- és divatlap közölte a nagy kommunikátor Bartay patetikus tónusban tartott hivatalos bejelentését.¹⁹⁴ Egy hónappal később, augusztus 31-én jött el az „érzékeny kibékülés” estéje, ugyan nem Beatrice di Tenda, hanem – közbejött körülmények folytán – az Eskü Elaisájának szerepében.¹⁹⁵ A visszafogadásnak szertartásos jelenet adott keretet, amely kibonyolódását képezte a három év előtt a Lucrezia Borgia előadásán exponált nagy nézőtéri drámának.

Feszült figyelemmel néztünk az előadás elébe, s a szomorú emlékű körülménynél fogva, mely Schodelné színpadunkról eltávolítá, nem is lehetett másképp; de úgy hisszük, mindenkit teljesen megnyugtat[hatott] és kiengesztelhetett a tudva levő dolgok kifejlése a mai előadáson. Az előlepel felvonatása után az opera kezdete előtt megjelent Szentpétery s a közönség figyelmét kérte Schodelné iránt, ki hogy magát az összegyűlt közönség kegyeibe ajánlhassa, szíves meghallgattatást kér, kilépett utána Schodelné s szünni nem akaró hangos tapsokkal és éljenekkel fogadtatott.¹⁹⁶

Ismerjük a közönséghez intézett rövid szöveget is:

Kedves Honom szeretete legerősebb ösztöne lelkemnek, Nincs érzés, mely felérne azon örömet, ha e tőlem mindig mélyen tiszteltt közönség szíves hajlandóságát bírhatom. Mint magyar honnak hű leányát csak az boldogathat, ha tisztelt házmfijai feledve azt, mi rám nézve legfájdalmasabb, kegyökben tartandák azon szívet, mely egyedül honom dicsőségeért és e mélyen tiszteltt közönségért dobog keblemben holtomig!¹⁹⁷

A Regélő beszámolója szerint „szavait kitörő taps és harsány éljenzés többször szakasztá félbe, s beszéde végeztével háromszor hivatott. [...] S midőn e dolgot történeti meztelenségében előadtuk [...] biztos remény táplál bennünket, hogy a múltak csakugyan minden részről feledve lesznek [...]. A színház minden helyein tömve volt [...]”. Az előadás hivatalos közlés szerint 1000 váltóforint tiszta jövedelmet hozott a miskolciaknak.¹⁹⁸ Ha

¹⁹² Mayer kisasszonyt az Athenaeum 1841-ben Schodelné áldozatának tüntette fel. *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 155.

¹⁹³ *Regélő Pesti Divatlap*, 2 (1843), 2. félév, 281.

¹⁹⁴ Uo., 313; valamint *Honderű*, 1 (1843), 2. félév, 158.

¹⁹⁵ *Világ*, 1843. augusztus 24.

¹⁹⁶ *Regélő Pesti Divatlap*, 2 (1843), 2. félév, 599.

¹⁹⁷ „Schodel Jánosné szül. Klein Rozália asszonyság beszéde a Közönséghez, midőn két év s 8 hónap mulva külföldi utazásáról visszatérván ismét fellépett a pesti magyar színpadon 1843-ki Augustus 31-én »Eskü« opera kezdete előtt.” Magyar Emlékiratok XIX Század 1800-1849. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Quart. Hung. 625, fol. 13.

¹⁹⁸ *Világ*, 1843. szeptember 16.

Bartay azért halogatta a megállapodást, mert a közönség jóindulatán kívül Schodelné változatlan képességeiről is meg kívánt győződni, megnyugodhatott:

Éneke jeles, és az egész recita lefolyta ránézve oly becseljes vala, miszerint már alaposan remélhetni, hogy végre opera ügyében is újra kivirít a tulipán.¹⁹⁹

A tulipán tavasszal virít. Addig ugyan nem kellett várni, de – Bartay fennmaradt korabeli levelei és 1844-es filippikái tanúskodnak róla – az alkudozás neheze még hátra volt. Összegszerűen nem ismerjük a primadonna honleányi szövirágokba burkolt szerződési feltételeit, csak az ellenajánlatból következtetünk rá, hogy oly magas évdíjat követelt, „melynek bár legjelesebb egyes énekes vagy énekesnő számára leendő kifizetésit ez intézet, [...] sem most, sem talán egy század=negyed múlva sem fogná megbírni [...]”. Az igazgató az 1838-os megállapodásban kölcsönösen kialakított 6000 pengő forintot kínálta tíz hónapra, és „az akkori egy jutalomjáték helyett kettőt”. Schodelné oldalán bekapcsolódott a tárgyalásba az operaügy két színházi felelőse, Konti operarendező és Erkel karnagy – 1838 óta az első dokumentált eset, hogy Erkel intézményi operapolitikai ügybe avatkozott, Bartay szerint felhatalmazás nélkül.²⁰⁰ Végül nem kötöttek éves szerződést. Mint öt évvel azelőtt Pesten, és két éven át Hannoverben, a primadonna tartós vendégszereplésre kötelezte magát. Vállalta, hogy 1843. szeptember 20. és 1844. május 20. között heti két alkalommal, havonta nyolcszor, összesen tehát cca 64 előadáson lép fel, alkalmanként 100 pengő forint javadalomért.²⁰¹ Szeptember 11-i kelettel Bartay értesíthette a „nagyérdemű közönséget” az örömteli hírről, Schodelné szerződéséről.²⁰²

Bartay kétéves intenzív PR-politikájának 1843 őszi látványos mozzanatával, a Schodelné visszatérésének keretét adó jótékony célú fellépéssel, majd a visszaszerződést bejelentő ünneplő sajtófanfárral megkezdődött a nyolc hónapra tervezett vendégjáték-sorozat, melyet a Hunyadi László 1844. január 27-i bemutatója műfaj történetileg és a nemzeti identitás zenei megalapozásának tekintetében a Nemzeti Színház operájának egyik legjelentősebb évadává avat. Két hónappal a korszakalkotó premier után a kortársi érintettek közül mégis a csalódottság érzése tört ki – általánosan, bár más-más okból. 1844. március 30-án a Világban „Szózat” jelent meg „a nemzeti színészet ügyében”, s ezzel egy évi treuga Dei után újra kezdődtek a sajtóviták. „Többen” – a szózat aláírói – széles fronton indítottak támadást Bartay ellen. A fél évtizeddel korábbiakkal ellentétben ugyan nem az opera állott a támadás homlokterében; a névteleneket elsősorban a népszínmű, ezen alantás „koldusopera” térhódítása háborította fel. De azért az opera lezüllesztésére is kitértek: felhánytorgatták, hogy a repertoár pang, az együttes sorvad, Bartay pedig zsebre rakja az országos segílyt. Válaszában a bérlő quasi összefoglalta

¹⁹⁹ *Honderű*, 1 (1843), 2. félév, 274. Az ellenfelek nyomban munkához láttak: a városban azt terjesztették, hogy jótékony fellépéséért valójában megfizettette magát. Az álhírt sajtó útján cáfolta. *Uo.*, 1 (1843. október 7), 2. félév, 450.

²⁰⁰ Bartay Endre Schodelnéhoz, 1843. szeptember 6. és 9. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Levelestár.

²⁰¹ Nemzeti színházi szerződések 1837–1914. No 43. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, *Analecta* 4395. A Magyar Állami Operaház Archívumából betű eltérésekkel közli Staud–Kerényi, 31-2.

²⁰² *Világ*, 1843. szeptember 13.

addigi operai politikáját, felsorolta saját érdemeit, és alig leplezett módon Schodelné tette felelőssé a negatívumokért.²⁰³ Bartay védelmében közbeszólt a Honderű, és sikerült olajat öntenie a tűzre. Szemléjére Schodelné szenvedélyes hangú nyílt levélben reagált, visszautasítva az igazgatónak az ő szempontjából sérelmes kijelentéseit (kivéve a legnagyobb sértést: hogy a „legmagasabb operai élvezetek kielégítésének” eszközei közül neve kimaradt).²⁰⁴ Mondandójának egy részét két hónappal később a választmányhoz írt levelében megismételte; ebből is látszik, hogy már az első levél is az új szerződési feltételek körüli csatározások részének tekinthető. (Ez időben eshetett meg az igazgatóság és a primadonna első levélváltása az új szerződés feltételeiről, melyre a Honderű júniusban célozni fog.²⁰⁵ Különösen sérelmezte a Honderű félmondatát, mely szerint az ő korlátozott repertoárja lenne az oka, hogy a színház „hat hosszú éven át keresztülhurcolt 5-6 operánál egyebet nem hallatott”.²⁰⁶ Ami a repertoár pangását illeti, az 1843 szeptemberben megkötött szerződés rögzítette, mely operák képezik Schodelné heti két fellépésének keretét. Igazgató és primadonna megígérte egymásnak és a közönségnek, hogy játszani fogják az 1838-1840 között kiépített repertoár szinte valamennyi darabját, úgymint „Lucretia Borgia, Marino Faliero, Romeo, Gemma, Beatrice di Tenda, Norma, Fidelio, Don Juan, Veszta-szüze, Idegen nő, Eskü, Bálj és Bájital”. Nyílt levelében, majd 1844. június 24-én Budán kelt folyamodványában Schodelné leszögezte, hogy a megállapodással ellentétben vendéjátékának nyolc hónapjában a megállapodásban felsoroltak közül „e színpadon általam már annak előtt adott, s kitünő részvétellel fogadott Marino Faliero, Gemma di Vergi, Fidelio és Don Juan sem juthatott a színpadra”. Valamilyes túlzást érezhetünk a minősítésben: Gemmát valódi siker kísérte, de Marino Faliero már halványabban szerepelt, talán nem a primadonna hibájából. Távozása után az abszolút kezdő Lángh Paulina öt hónap leforgása alatt mindkét Donizetti operában bemutatkozott (jutalmul lustaságát korholták) azután Gemma eltűnt a repertoárról. Marino Falieróból 1843 áprilisában két olasz nyelvű előadást rendeztek, Jenny Lutzerrel Elena szerepében.²⁰⁷ Schodelné nem félte az összehasonlítást a nagy pályatárs emlékével: a sötéten tragikus operát követelésére 1845-ben felújították. De a repertoáron megtartania nem sikerült sem neki, sem Hollósy Kornéliának, aki óvatlanul belevágott 1846-ban, és megbukott ebben is, mint a drámai primadonnától elvett és rossz tanácsadóktól ráerőltetett más heroikus szerepekben. Gemma csak a drámai szopránszerepek nagy apálya idején, 1847-48-ban került újra elő mint szükségmegoldás, mindössze két előadásra. Don Juan felújítására pedig az 1839-es erkölcsi siker-financiális bukás után nemcsak Bartay, hanem a Nemzeti Színház más igazgatója sem mert vállalkozni 1857-ig.²⁰⁸

Bár a harcias csillag úgy tüntette fel, mintha vendégszerződésében „5 új opera betanulására” kötelezte volna magát nyolc hónap leforgása alatt, az 1843-as szerződés valójában

²⁰³ *Világ*, 1844. április 2.

²⁰⁴ A levél 1844. április 10-én kelt. *Honderű*, 2 (1844), 1. félév, 549–50.

²⁰⁵ „Operaügy”, uo., 2 (1844), 1. félév, 805–07.

²⁰⁶ „Pesti Salon. Heti Szemle”, uo., 453.

²⁰⁷ Fennmaradtak a szerepszólamok, utólag beírt olasz szöveggel.

²⁰⁸ Megjegyezzük, hogy a Don Juant a német színházban 1841–1845 között mindössze öt alkalommal adták, általában vendégekkel.

„hat [nem öt] új *dalszerep*” betanulását s előadását ígerte öt-öt hét alatt. E fogalmazás magába foglalhatta az interim periódusban bemutatott operák némely, Schodelné számára új szerepeit is, a még részére meghozatott Donizetti-operáktól Bátori Márián, Alvajárón, Templariuson át A zsidónőig és Ördög Róbertig. Hangot is kapott erre irányuló igény a sajtóban.²⁰⁹ A kívánság csak kis részben teljesült. 1843-44-es évadának nyolc hónapjában két régebbi darabba állt be, évekkel később harmadik is felkerült a listára; mindhárom meglehetősen alkalomszerűen. Erkel és a magyar nemzeti opera iránti jószolgálati gesztusként még 1843 őszén betanulta az első nemzeti operatragédia címszerepét; Pesten három, a pozsonyi vendégjáték során egyetlen estén öltötte magára Bátori Mária díszmagyarját, melynek menyecskés eleganciáját Barabás könyomaton örökítette meg.²¹⁰ Hogy a szerepet nem alakította többször, az részben a Hunyadi László elementáris sikerén múlhatott: mint érett énekes tragika biztosan nagyobb odaadással zárta az operaestét Szilágyi Erzsébet lenyűgöző lamentójával, mint a Bátori Mária kidolgozatlan fináléjával. (NB. Bátori Máriaként Hollósy Kornélia is bemutatkozott, de ő is mindössze három alkalommal énekelt a szerepet 1846/47 telén.) A távollétében bemutatott újdonságok közül első évadában csak A zsidónő Racheljét (Recha) énekelt el egyetlen alkalommal (1844. január 2.), azután egész nemzeti színházi ténykedése idejére belenyugodott, vagy egyenesen úgy intézkedett, hogy lekerüljön a műsorról a mű, melyben a bécsi kritika által legmelegebben elismert alakítását nyújtotta. Nyilvánvalóan alaptalan volt Bartay ellen felhozott vádjainak azon pontja, hogy az első tenort „elengedte” (talán értsd: elüldözte?) Bécsbe, s távollétének két hónapja alatt csak két opera adatott. Joób 1844. január 2-án még részt vett a Zsidónő (rosszul sikerült) felújításán, és a Báléj február 20-i (botrányos) előadásán illúzióit veszve már ismét rendelkezésre állott. A közbeeső időben Schodelné 13 estén lépett föl öt operában; ráadásul a Bájital, Montecchi, Ismeretlen nő, Norma előadásai közepette január 27-én bemutatták a Hunyadi Lászlót, a premiért szorososan követő négy reprízzel. Félig-meddig újdonságnak számított a Straniera felújítása is, hiszen utoljára 1840 júniusában adták. Joggal figyelmeztetett a Honderű tárgyilagosságra törekedve: valódi újdonságként színre került Az ezred leánya is, nagy visszhanggal.²¹¹ Schodelné ezen idő alatt 17 estén volt színpadon, tehát a szerződésben vállalt (vagy megengedett) havi 8 fellépést ő maga túlteljesítette, és ezzel lehetővé tette a színházi műsorban szokásos heti két operanap betartását.²¹² Ha az előző évad azonos időszakát áttekintjük, kétségtelenül tarkább repertoárral találkozunk. 1842

²⁰⁹ *Jelenkor*, 1843. november 28.

²¹⁰ Bartay eredetileg az 1843. évi adventi időszakra tervezte a Nemzeti Színház pozsonyi vendégjátékát. *Fond* 4, 46. Bátori Mária decemberi felújítása Schodelnéval a címszerepben összefügghetett a tervvel. A késlekedés szerencsés következményeként májusban már a Hunyadi Lászlót is bemutathatták – ha éppen nem az új opera előkészületeinek elhúzódása miatt halasztották el az utazást.

²¹¹ „Pesti Salon. Heti Szemle”, *Honderű*, 2 (1844), 1. félév, 453.

²¹² Ha Schodelné úgy is tett, mintha az operaelőadáshoz csak primadonna – vagyis ő – kellene, lelke mélyén egyet kellett értenie a Honderű hozzá intézett szónoki kérdése mélyén rejlő állítással: „[...] volt-e anyagi tehetségében B. úrnak Hunyadi László és az Ezred lánya mellé még négy más operát drága pénzen meghozatni, azokat itt illően kiállítani, és (bár Tamás vagyok benne hogy önnek magának [t.i. Schodelnének] nagy tréfául szolgált volna 8 hó alatt 6 újdónúj opera betanulása [...] – kérdés mondom, volt-e B. úrnak módja ezen a különben oly terhes szerződés IV-dik pontjából a lehető legnagyobb hasznot keríthetni?” *Uo.*

szeptembere és 1843 áprilisa között gálaesteket és egyvelegeket leszámítva 20 operát adtak, szemben az 1843/44. évad repertoárján szereplő mindösszesen 15 művel. Előbbi kontingensből azonban hat a régebbi és újabb játék- és vígopera műfajához tartozott, melyekben a drámai első énekesnő nem vállalt szerepet. Nem beszélve arról, hogy a húsz opera nő főszerepében hét énekesnő váltotta egymást – bizony távolról sem mindegyik a közönség teljes meglegedésére (Carl, Éder, Lutzer, Markovitsné, Mochonaky, Niclas, Szerdahelyi). Kivételesen nem Schodelné abszolutisztikus hajlamain múlt, hogy Bartay egyetlen primadonnával – vele – indult neki az 1843/44-es téli évadnak. Tervezte lírai-koloratúr énekesnő szerződését, de sokáig nem talált megfelelőt, s ez egyoldalúvá tette a repertoárt.²¹³ Végül Paksyné Mochonaky Amáliának sikerült bizonyítania alkalmasságát: 1845. január 22-én már mint szerződöttes tag lépett fel. Paksyné így „belenőtt” a hivatásos énekesnő kategóriájába – ellentétben a Bartay-évek néhány más kísérletezőjével, akik egy-egy fellépés után nyomtalanul eltűntek a Nemzeti Színház operajátszásának történetéből (Deus Eliza, Schuller Krisztina, Babiczky Karolina, Lenki Irma). Említettük, hogy Szerdahelyi József lányát – akit inkább „színházi gyerekek”, nem pedig dilettánsnak kell tartanunk – a rendezőség nem találta alkalmasnak operai szerepekre. Az 1843/44. téli évad műsorának viszonylagos szegénysége a műsortervezés és az előadások előkészítésének számos egyéb imponderabilitásában is múlhatott. Színházi műsorok mindig szándékok és véletlenek, tervek és lehetőségek koordinátaiban alakulnak, az 1840-es évtized Nemzeti Színházában pedig különösen sok, előre kiszámíthatatlan tényezőtől függött az operarepertoár alakulása. A levéltár hiányos állapota miatt sok tervről nem lehet tudomásunk, de vannak esetek, amikor sejtjük, máskor pedig dokumentálni is tudunk elhatározásokat, melyek egyáltalán nem, vagy a tervezettnél csak jóval később valósultak meg. Ilyen volt a Fidelio felújítása, melyre 1845. január 25-én „hosszú várakozás, sokszoros ígéretek után” került sor.²¹⁴ Bár Bartay bukása után tartották meg, a dátum nyilvánvalóvá teszi, hogy a felújítást még ő készítette elő. Ám azt nem, hogy már egy évvel előbb tervbe vette! Bizonyítja ezt a Leonora-nyitány szövegének másolásáról 1844. február 8-i kelettel kiállított számla, mely véletlenül fennmaradt a Nemzeti Színház eredeti iratai között.

A levéltár véletlenszerű gazdagsága az adott időszakból ezen kívül is a kottamásoló műhely intenzív működését tanúsítja az adott időszakban. A leletek értelmezése esetenként némi fejtörést okoz. Nyilvánvalóan a Straniera 1844. január 17-i felújításához másolt új szövegeket Novák György (számláját a bemutató napján állította ki); Schiroky Károly kürtös az Ezred lánya bemutatója előtti napon nyugtázta a zenekari anyag elkészítéséért járó díj felvételét. A magyar zenetörténet-írás szerencséjére gazdag iratanyag dokumentálja a Hunyadi László színrevitelének előkészületeit is. De vajon miért iratta ki Bartay öt különböző személlyel további, régebben játszott operákból azokat a szerepszövegeket, melyek átvételét és kifizetését a színház illetékesei 1844. március 18-án, 19-én és 24-én igazolták? Az elkészült munkák: Norma és Adalgisa szövegének másolása (Kotsy János); a Montecchi és Capuleti Júlia- és a Báléj apród-szerepének másolása (Schiroky); Izabel-

²¹³ Híradások reménybeli másodénekesnőkről: *Honderű*, 2 (1844), 2. félév, 373.; *Életképek*, 2 (1844), 96.; uo., 854.

²¹⁴ *Életképek*, 3 (1845), 156.

la szólamának textizálása az Ördög Róbertből (Czakó 'Sigmond); Belizárból Antonina és Irene, Alvajárból Amina „énekpárti” átadása [!] (Hubenay János); az Ördög Róbert Alice-szerepének, valamint Norma és Adalgisa szerepének textizálása (Novák). Tudjuk, minden évben Húsvét előtt kötötték meg a színpadi személyzettel az éves szerződéseket, a szerepeket tehát feltehetően az újonnan beálló tagok számára, illetve a közreműködésükkel tartandó felújításokhoz írták ki. Lássuk a részleteket! Éder Lujza, a Montecchi előző előadásainak Júliája és a Báléj apródja távozott a színházról, s elment az általánosan gyengének ítélt Molnár Leopoldina, a korábbi Adalgisa is. A szerepek kiírása elsietettnek bizonyult: mindkét kilépés fennakadást eredményezett; a Normát az év novemberéig nem adták, Montecchi és Capuletit csak egy évvel később, 1845 novemberében tűzték ki újra. Vélhetnénk, a Belizár, Alvajáró és Ördög Róbertet szerepszólamainak kiírása azt jelzi, a renitens *assoluta* magába szállt, és Bartay ösztökélésére elszánta magát egyes, az interim-időszakban bemutatott operák szerepeinek betanulására. Ám Antoninát, Aminát és Alice-t Schodelné később sem énekelte el Pesten. Énekelte viszont bőségesen Normát, tehát abból új szerepszólamra nyilván nem volt szüksége. Egyébként a következő hetekben nemhogy új szerepet nem énekelte, de egész április hónapban csak háromszor lépett fel, és ezzel be is fejezte első vendégciklusát. A sürgősen megrendelt másolások tehát inkább arra vallanak, hogy Bartay a nehezen kezelhető és költséges első énekesnő leváltását tervezte, ha másért nem, azért, hogy bizonyítsa: senki sem pótolhatatlan. Egyik jelöltje Ender Eliza volt, aki a frissen másolt szerepek közül májusban és júniusban be is mutatkozott a Belizár Antoninájaként és az Alvajáróban. Más nagy primadonna-szerepekkel is kecsegtették, de midőn első fellépése után Frankenburg lapja gyengédség nélkül figyelmeztette, ne ábrándozzék primadonna-állásról, maradjon megbízható másodénekesnő, Bartay nyomban ejtette, és törölte bemutatkozását Norma szerepében.²¹⁵ Miután Schodelné 1844 augusztusában aláírta új szerződését, a Pozsonyból jött Ender már csak egyetlen új szerepet kapott (Agathe). Hamarosan kilépett, és decemberben a német színház szerződötetett tagjainak sorában tűnt fel.

1844 tavaszának operai csetepatéjára visszatérve: mint mindig, ekkor is a pénzkérdés nyomott legtöbbit a latban. A Honderű jóhiszemű, de szerencsétlen érveléssel kísérelte meg tisztázni Bartayt az országos támogatás hűtlen kezelésének vádjá alól: nem hogy zsebre tenné az országos támogatást – írta -, szinte teljes egészében kifizeti azt „általánosan szeretett primadonnánk” évi gázsijára. Utóbbi nyílt levelében támadhatatlan jogászi (főjegyzői?) logikával mutatott rá, mily veszedelmes következtetések vonhatók le az érvelésből:

Ki nem látja ebből, hogy szemleírónak mind állítása, mind számítása helytelen; ki nem látja? miképp ezzel hihetőleg azt akarta gyaníttatni, hogy a primadonna működése a pénztárra, következőleg a közönségre nincs hatással; mert különben nem lenne szükség azt egészen az országos segélyből fizetni!! De vajjon nem lehetne-e ebből azt még inkább következtetni: hogy ha primadonna, vagy általában véve, opera – legalább magyar – nem volna: az országos segélyre az igazgatásnak semmi vagy igen csekély részben lenne szüksége?²¹⁶

²¹⁵ Uo., 1 (1844), 470–71.

²¹⁶ *Honderű*, 2 (1844), 1. félév, 550.

Bartay nyilatkozatában ugyan hitet tett az opera mellett, egyszersmind azonban áldozatnak tüntette föl magát, kinek aránytalanul sokat kell áldoznia a drága, de ekkor már kevésbé jövedelmező műfajra. Elkerülhetetlenül föl kell tennünk a kérdést: miért nem jövedelmezett 1843–44-ben az opera „úgy mint egykor”? Tökéletes objektivitással aligha tudunk válaszolni, már csak azért sem, mert „egykor” is hevesen vitatták, vajon az opera jövedelmet, vagy deficitet termel-e. De ha a műfaj népszerűsége relative valóban csökkent volna a színház műsorán, azt részben – talán nagyrészt – operán kívüli színháztörténeti fejlemények okozták. Ledolgozta kezdeti hátrányát, sőt professzionizmus tekintetében megelőzte az operát az egykori *underdog*, a recitált színjáték.²¹⁷ Vahot Imre ugyan nem a legelfogulatlanabb tanú, de Bartay bukásakor mégis okkal állapította meg: balszerencsáját maga kovácsolta, hiszen a kulturális és művészeti körülmények éveiben különösen kedvezően alakultak. A kortárs magyar színmű egyes termékei nagy anyagi-, mások tisztes erkölcsi sikert arattak, Katona Bánk bánjának rendszeres kitűzésével pedig nemzeti klasszikust is avatott a színház.²¹⁸ Még közelebről érintette az opera sorsát a legújabban megjelent zenés műfaj, a hónapok alatt elsőpró népszerűsége szert tett népszínmű versenye. Ha a tragikus opera létét tartósan nem is fenyegette, magyar színpadon a népszínmű volt az első olyan zenés tömegműfaj, amely a régi könnyebb operai zsánerek fölött megkongatta a vészharangot.²¹⁹ Tudjuk, az olasz buffa és a francia opéra-comique harmadik nemzedékének életútja végéhez közeledett, s a közönség elfordult az avított és csökevényes repertoártól. Értök látták ezt, és ellenlépéseket sürgettek – követelték, kerüljön mielőbb színre mindaz, ami ideig-óráig feltartóztatja a vígopera hanyatlását.²²⁰ Schodelné az élen járt közöttük. 1844 őszén hosszas huzavona után megkötött szerződésében feltételül szabta, hogy az igazgató azonnal vegye meg és taníttassa be a Linda di Chamounix-t. Oly erősen meg volt győződve a vígoperai és semiseria-repertoár modernizálásának szükségességéről, hogy keserű utolsó nyilatkozatainak egyike szerint ő, „bár csupán drámai énekesnőül” volt „szerződve, a szereposztály[á]hoz nem tartozó Don Pasqualét is elfogadta [...]”.²²¹ Linda és Marie szerepében aratott sikerei alapján okkal feltételezte, hogy a népszínmű egyáltalán nem vonja el a rokonszenvet attól a vígdalmútól, amely kellően szellemes, és némi pikantériával is szolgál – olyasmivel, mint például a markotányosnének öltözött Szilágyi Erzsébet dobszólója az Ezred leányában. A komolykodó kritika rosszallása mellett ezt juxból minden előadáson megismételtette a közönség, mely tódult megnézni a tragikát operett szerepben.

1844. április 12., az Ezred lánya hatodik eladása után a dobszó négy teljes hónapra elhallgatott. Schodelné betegsége hivatkozva lelépett a pesti deszkákról. Emiatt a pozsonyi utazás is halasztást szenvedett, hogy megvalósulása után annál nagyobb hírverést csapjon körötte a pesti sajtó. Időközben a vendégszerződés lejárt, s a primadonna újabb feltételeit Bartay három sarkalatos pontban elfogadhatatlannak találta. Schodelné maga is

²¹⁷ *Életképek*, 2 (1844), 24.

²¹⁸ *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 2. évnegyed, 129.

²¹⁹ *Világ*, 1844. április 2.

²²⁰ *Honderű*, 2 (1844), 1. félév, 492.

²²¹ *Honderű*, 6 (1848), 1. félév, 175.

érezte, nem feszítheti tovább a húrt, ezért nem kért többet, mint amennyit a bérlő összel megajánlott: a Honderú június végi közlése szerint ruhapénzt és jutalomjátékokat beleértve hatezer pengő forint évdíjra tartott igényt, kéthavi szabadságidővel. Bartay azonban most már ezt az összeget is sokallta. Noha a nyilvánosság előtt nem emlegette fel, négy szemközt azonban nem restellte szemére háyni: az opera népszerűsége azért csökkent, mert Schodelné „tetemesen veszített” a közönségre korábban gyakorolt vonzerejéből.²²² A sértett díva méltósággal utasította vissza a finánciális inszINUÁCIÓKAT. Igaza volt: nem rá tartozott, vajon vonzzák-e fellépései a közönséget. Dolga csak annyi: művészi feladatát legjobb tudása s lelkiismerete szerint ellátni. Tárnyilagos ítéssz a vendégszerződés megkötését követő hét hónap után nem mondhatott mást: fizetését bőségesen megszolgált. 1843 szeptember 20. és 1844. április 16. között rengeteget dolgozott: összesen 51 estén énekelt. Míg 1838 októberétől 1839 áprilisáig kilenc szerepben lépett fel, a visszatérés utáni első hét hónapban tizenkét alak jelmezében láthatta a közönség. Igaz, közülük nyolcat már régebben is adott Pesten, de ezekben sem léphetett fel „csak úgy”: 3- 3 ½ évi szünet után újra kellett tanulnia szerepeinek magyar szövegét, esetenként valószínűleg magát a szólámat is. Erőfeszítésének nagyságát mi sem jellemzi jobban, mint hogy 1844 első négy hónapjában minden egyes operai napon fellépett, január 2. és április 16. között 30 alkalommal – januárban és márciusban 10-10 estén –, kilenc különböző szerepben, abból két bemutatón. Mint Szilágyi Erzsébet és Marie, az ezred lánya, két olyan hősnő jelmezt öltötté magára, kiknek alakját legkevesebb húsz év és két felnőtt fiúgyermek választja el egymástól, egyéb különbségekről nem beszélve. A Hunyadi László bemutatójának gyenge szereposztásából egyedül az ő Szilágyi Erzsébetje alkotott korszakot a magyar operatörténetben. A mű önértékén túl elsősorban ez az alakítás eredményezte az első három hónap kilenc előadásra terjedő sikerszériáját. Bartay egyik látványos public relations-akciójának keretében 1844 májusában kiterjesztette a sikert Pozsonyra is; a primadonna ott fejezte be a vendégévadot, kivált a két Erkel-operában jeles eredménnyel.²²³ Ezen kívül szenvedett, mint Idegen nő, tűzről pattant mint Adina, mérget kevert mint Lucrezia, kardot forgatott mint Romeo, máglyára lépett mint Norma, és éjfélí kirándulásra indult az akasztófa alá mint Amelia. És az 1843-44-es Alaidék, Adinák, Lucreziák, Normák nem csak abban különböztek a néhány évvel korábbiaktól, hogy talán fáradtabb hangon szólaltak meg. Drámai formátumukat nagyszabásúan felnövelték az európai színpadon két év alatt gyűjtött tapasztalatok. Schodelné büszkén hivatkozott ezekre a választmányok írott levelében. Senki nem cáfolhatta igazságát: mert hát ki más működött rajta kívül a magyar pályatársak közül két évadon át az európai opera nagy piacain, Bécsben és Londonban?

²²² Schodelné levele Bartay Endréhez, 1844. április 24. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Levelestár. Két hónappal később a sértett énekesnő így idézte Bartayt: „Schodelné azon vonzerőből, mellyel egykor a magyar közönségre nézve bírt, tetemesen veszítvén, az opera oly keveset jövedelmezett, hogy az operai költségek maguk fölemésztettek minden segédpénzt.”

²²³ Tiszta bevétel: Bátori Mária 307 frt 35 xr, Hunyadi László 532 frt, Ezred leánya 153 frt, Borgia Lucretia 157 frt. 11. xr. A tiszta bevételt a helyi készkiadások levonásával mutatták ki, sem az úti és szállásköltségeket, sem pl. Schodelné esti száz forintos gázsiját nem vonták le. Ha ezeket a költségeket is tekintetbe vesszük, könnyen beláthatjuk, Bartay számára óriási ráfizetéssel zárult a kirándulás. *Fond 4, 46.*

Bartay beismerte, hogy Schodelné visszaszerződéséig nem ért el lényeges eredményt az országos igazgatástól örökölt kétségbeejtő operai állapotok felszámolásában, sőt azt is kijelentette, primadonna és repertoár híján az operai napokat is drámával kellett kitöltenie; a „haszonvehetetlen” operaszemélyzet fenntartása pedig nagy ráfizetést okozott. A statisztika megerősíti vallomását. Szemben az 1842. év első nyolc hónapjának 68 operai estjével, a Bartay-éra hasonló időszakában a színház csak 48 alkalommal adott operát (egyvelegeket beszámítva) – Eugenia Tadolini utolsó fellépése (július 12.) és Schodelné visszatérése (augusztus 31.) között mindösszesen háromszor!²²⁴ Belépése után az operai együttes legalább nem ingyen húzta jövedelmét. Az igazságos könyveléshez tekintetbe kell venni más számadatokat is. Említettük, hogy 1843 tavaszán 11 estén a Schodelné-nél háromszor drágább Lutzer lépett fel a magyar színházban, a sajtóhíradások szerint esetenként ijesztően üres házak előtt. Kutyaharapást szőrivel gyógyítva, Bartay Tadolini öt estjével kísérelte meg betönni a kasszán tátongó lyukat.²²⁵ Ha tehát igaz is volt, hogy Schodelné fizetése jóformán felemésztí az országos szubvenciót, ténykérdés, hogy a „legmagasabb operai élvezetek”-et nyújtó tizenhat vendégeste nagyjából ugyanakkora vagy talán nagyobb pénzügyi áldozatot követelt, mint az állandó primadonna 60-70 fellépése. Nyolc hónapra elosztott 6000 pengő forintját különösen akkor nem mondhatjuk kirívóan magas tételnek a színházi költségvetésben, ha figyelembe vesszük magyar nyelvtudását, repertoárja gazdagságát, ebben az időben még egyöntetűen kedvező sajtóját. Nem szólt az igazgató arról sem, mennyire csökkentette az opera vonzerejét a Schodelnéhoz méltatlan művészi környezet, például az 1844. január 17-i Straniera-felújítás, melyen évek bölcs tartózkodása után Egressy Béni ismét bátorkodott első tenorként produkálni magát, a sajtó (és bizonyára a közönség) egyöntetű tiltakozásától kísérve.²²⁶ Vagy a rendezés hanyagsága, mely nyíltszíni botrányokat eredményezett, mint a Báléj február 20-i előadásán.²²⁷ Hiányzott a használható másodénekesnő, és állandósult a tenor-mizéria. Talán nem csal a napi bírálatok és híradások tanúsága alapján kialakuló benyomásunk, hogy állandó villódzása közben – ami sokszor eltávolította Pestről, ha nem is olyan botrányos orfeumi körülmények között, mint Szilágyi Pál pletykái elhitetnék – Bartay rosszul funkcionált mint operai igazgató, és az operaüzem szervezettségén inkább rontott, mint javított.²²⁸ Nem is kevés igazság volt tehát Schodelné már többször idézett 1844 nyári kifakadásában: „jelenben az opera úgy egészen el van hanyagolva”.

Tudomásunk szerint előzmény nélkül állt mind a maga, mind a színház szerződési gyakorlatában az elhúzódozó tárgyalások során megfogalmazott két extra követelése. Egyrészt ötéves szerződést kívánt, másrészt kikötötte, hogy csak az országos

²²⁴ Operaesték Tadolini távozása és Schodelné visszaszerződése között: 1843. július 19. A sevillai borbély (Éder); július 29. A zsidó hölgy (Paksyné); augusztus 7. A portici néma (Éder), augusztus 31. Az eskü (Schodelné); szeptember 2. A sevillai borbély (Éder).

²²⁵ *Életrajzok*, 2 (1844), 122–124.

²²⁶ *Honderű*, 2 (1844.), 1. félév, 99.

²²⁷ Uo., 312.

²²⁸ Szilágyi, 159. Pukánszky felháborodottan veszi védelmébe Bartayt a rágalmak ellen, de nem közöl ellenbizonyítékot.

választmánnyal hajlandó szerződni, a financiálisan bizonytalan helyzetű bérlővel nem.²²⁹ Találón fogalmazott a Honderű: Schodelné az országos választmány bevonásával azt akarta elérni, hogy szerződését „az ország” biztosítsa. Általánosítva: azt követelte, hogy a nemzeti intézet tulajdonosa, az ország mint *szuverén jogi személy*, nyújtson művészeinek azokhoz hasonló, ha egyelőre nem is teljesen egyenértékű tevékenységi feltételeket, mint Németországban a *szuverén természetes személyek*, vagyis a fejedelmek az udvari színházak művészeinek adományozott életfogytig tartó szerződésekkel tették.²³⁰ Bátorságát a magyar színházművészet státusát korszakosan megújító követeléshez alapítói érdemeiből merítette – teljes joggal jelentette ki a választmányhoz írott soraiban, „hogy oly intézetről van szó, mely engemet mint magyart és művésznőt nálánál [Bartaynál] előbb érdeklett, s jelenben is ha nem nagyobb, annyi mértékben bizonyára érdekel, mint ötet”. Más szóval, a nemzeti művészeti intézményt a nemzet művészeinek intézményesült „érdekeltsége” (működése) alkotja minden egyes pillanatban, és e pillanatok sorozatából kialakuló történetében. Bartay nem is ellenezte volna, hogy a választmány közbelépjen, amennyiben fizeti a gázsinak azon hányadát, amit ő nem tart indokoltnak. A választmány viszont a bérlőnek biztosított jogokra hivatkozva kijelentette, „miszerint ez maga belátása és tetszése szerint intézkedik színházi tagok megfogadása vagy elbocsáttatása iránt: a fönnebb tisztelt orsz. választmány a szerződés készítésébe avatkozni nem kíván” (Honderű: Operaügy). Schodelné a nyilatkozatot elengedte füle mellett, és miután június közepén Bartay vagy valaki más az ő tudtával a színház szemszögéből kontraproduktív, az énekesnő szempontjából lovagiatlan és presztízsromboló lépéssel a vitát a nyilvánosság elé vitte, újra a választmányhoz fellebbezett méltányosságért.²³¹ Ebből további két hónap bizonytalanság következett. Bartay, a vállalkozó számára önmagában is aggályos maradt a fizetett betegszabadság mint feltétel, mely a primadonna jóhiszeműségétől tette függővé az intézet pénzügyi méregét: betegség esetén a nagyoperai előadások elmaradása miatt kiesést szenved a bevétel, ha helyettesítik, növekszik a kiadás. Énekesnők gyengélkedésében a színház és a közvélemény mindig, mindenütt a legbosszantóbb és legátlátszóbb „primadonnai capriciák” egyikét látta (Honderű, 1844). Indokoltabb persze taktikai eszközről beszélni, mint szeszélyről. Hirtelen jött rekedtséggel, betegséggel az énekesnő javíthatott tárgyalási pozícióján (bármiről is folyt éppen a tárgyalás) – finomkodás nélkül szólva, távolmaradásával megszarolhatta az igazgatót. Példának okáért az 1844 márciusában kezdődött szerződési vita kellős közepén a primadonna számára feltűnően alkalmas időben jött a betegség. Gyengélkedése miatt hetekkel el kellett halasztani a pozsonyi utazást: kell-e nyomósabb érv nélkülözhetetlenségének bizonyítására?²³² Azonban magunk is a rosszhiszeműség vétkébe esnénk, ha eleve rosszhiszemű szándékot feltételeznénk a teljes fizetés mellett élvezett betegszabadság iránti igény háttérében: a

²²⁹ Schodelné levele Bartay Endréhez, 1844. május 2. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Levelestár.

²³⁰ *Honderű*, 2 (1844), 1. félév, 805–807.

²³¹ *Életképek*, 2 (1844), 24.

²³² Szigligeti titoknok levele Pozsonyba, 1844. május 1. *Fond 4*, 46.

histrion vágyik a szereplésre, nem azért szerződik, hogy ne kelljen szerepelnie. Igaz, a szereplési „viszketeggel” jól összefér a korosodó művész másik vágya, hogy fokozatosan kíméletesebb, erejét és teljesítőkéességét kevésbé kizsákmányoló munkakörülményeket biztosítson magának. Mai felfogás szerint Schodelné 1844-ben, harminchárom évesen fiatal volt, ereje, energiái fogyatkozását nem érezhette. De még gyermekként felnőttkorba kényszerítette a házasság és két fia világra jötte. Nem tudni, összefüggött-e a szervezet elhasználódásával 1854-ben váratlanul bekövetkezett halála, de tény, 1844-ben a maga életútjának nemcsak felén, de háromnegyedén is túljutott már. Szerződési igényei csökkentésére kérlelve, a Honderű emlékeztette is arra, amire senki sem emlékszik szívesen: életkorára. Énekesi karrierje akkori mérték szerint jócskán túljárt a felezőponton; vokális teljesítménye a fáradtság félreismerhetetlen jeleit mutatta, és Pesten is jól tudták: külföldi fellépései után a német színházi lapokban mást is lehetett olvasni, mint Wiest-féle laudációkat. Nincs mit keresnie a kompetitív német mezőnyben, óvta jóindulatúan a Honderű, legyen kész kompromisszumra, s cserébe itt „valódi barátságot és őszinte hódolatot” élvezhet – egyelőre.²³³ Az óvást a tárgyalások holtpontján megszellőztetett terv váltotta ki: Schodelné elhagyja Pestet, és a brüsszeli német operához szerződik.²³⁴

Nincs kizárva, hogy valóban ismét kereste a kapcsolatot a német operavilággal, s talán a brüsszeli terv sem volt oly légből kapott, mint első olvasásra tűnik. Az 1844-es nyári évadban kalandos kedvű német operai vállalkozók egy csoportja működött ott, s a szerződött tagok között Reichel és más régi ismerősök nevét olvassuk. Tehát volt kihez fordulnia közvetítésért, ha ajánlkozásának fogadtatásában nem is lehetett bizonyos. Azután mégis maradt, csendben kivárta Ronconi 1844 júliusi vendégjátékának, az újabb Bartay-féle szenzációnak a végét, mely a pazarló bérlőt újabb lépéssel közelebb vitte a csődhöz. Érdemes volt várnia. Ronconi ugyanis magával hozta és felléptette magánál énekesként sokkal kevésbé kiemelkedő ifjú feleségét, kinek gyenge szereplése alkalmat adott a híveknek a magyar primadonna számára kedvező összehasonlításra. Ronconiék távozása után Schodelné ironikus ajánlatot tett. Ha egyszer Bartay gyenge olasz énekesnőkre vagyont költ, de őt nem akarja tisztességesen megfizetni, ne fizessen semmit – ő honleányi kötelességtudásból heti egy alkalommal ingyen is fellép, feltéve, hogy első fellépéséül a Linda di Chamounix bemutatóját kapja. Jól kiszámított ajánlat volt.²³⁵ Azal, hogy ellenszolgáltatás nélkül fellép, csattanósan cáfolja a pénzhéségéről keringő híreket; ha követeli a bécsi újdonság színrevitelét, megmutatja, mennyire szívén viseli a repertoár gyarapítását, a várható siker pedig megszegyeníti mindazokat, akik vonzereje csökkenéséről sutognak. Bartay hasonló modorban válaszolt: kegyelem-fellépést nem fogad el, hanem javadalomul felajánlja minden szereplésének fél jövedelemét, és ígéri Linda más új operák haladéktalan megszerzését és betanulását.²³⁶ Schodelné e meg-

²³³ *Honderű*, 2 (1844), 2. félév, 805–07.

²³⁴ *Der Spiegel*, 1844. június 8.

²³⁵ *Életképek*, 2 (1844), 95.

²³⁶ Bartay Endre levele Schodelnéhoz, 1844. július 10. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Levelestár.

oldásba érhető módon nem egyezett bele; nemcsak jövedelmét veszélyeztette volna, hanem renoméját is, kivált újdonságok nélkül, hiszen az elrendezésnek adott esetben kárát láthatja, Bartay viszont demonstrálhatja, az opera az ő közreműködésével sem vonzza a közönséget. Mint előző nyáron, beállt az operai pangás.²³⁷ Nem volt mit tenni: az „egymástól elidegenedett igazgató és a kedvelt primadonna” újból felvette a tárgyalások fonalát. Július elején a Pesti Divatlap már azt közölte, Schodelné augusztus 1-én visszatér.²³⁸ Bartay azonban elutazott, és a megállapodást végül csak augusztus folyamán ütötték nyélbe, a lapok méltányló megjegyzéseitől kísérve. A szerződés szövegét nem ismerjük; úgy látszik, a primadonna minden feltétele teljesült – az Életképek egy 1848 februárjában elejtett megjegyzéséből következően az öt éves szerződési tartam is.²³⁹ 1844. augusztus 19-én lépett fel először mint rendes tag. Előadásainak látogatottságára neki vagy Bartaynak panaszja nem lehetett; teljesítményére panasz nem volt. Ám alig hogy állandó szerződésére rákerült az aláírás, nyomban gyengélkedni kezdett. Máris igazolni akarta volna a Honderű jóslatát holmi „primadonnai capriciák végtelenségéről”? Bizonyos értelemben igen: azonnal távolmaradt a színháztól, amint értesülhetett róla, hogy Bartay világszínpadí operaprogramja utolsó felvonásának keretében három estére megnyerte Sofia Schoberlechnert, a kor igazi énekes-nagyságainak egyikét, az Eskü ősbemutatójának Elaisáját. De nyomban azután visszatért, amint kiderült, hogy a közelmúlt énekes-nagysága már nem a jelené – hívei Schodelné egyenesen a vendégszereplő sztár elébe helyezték.²⁴⁰ Energiákkal telten ismét belevetette magát a munkába. Mint a régi idők legszorgalmasabb periódusaiban, harmadfél hónapon át folyamatosan a színen volt.

„...a színpalak kényelemszerető lakói”²⁴¹

Rutin

Schodelné öt éves szerződését a színház bérletének végórájában kötötte meg. 1845 január közepén Bartay Endre „nemzeti színházunk igazgatásáról *csakugyan* lemondott” – a Pesti Divatlap fogalmazásából következőleg a várható bukás előszele már korábban fújdogált. Szomorú fordulat, mely az énekesnőnek kettős elégtételt szolgáltatott. Demonstrálta, alapos okkal vonakodott a bérlővel szerződést kötni (lehet, hogy szerteágazó kapcsolatai révén tájékozva volt annak megrendült finánciális helyzetéről). Másfelől tiszta lelkiismerettel jelenthette ki, nem az ő túlkövetelése tette tönkre Bartayt. 1844 megfeszített erővel végigdolgozott, sikeres őszi évadában hozta az elvárt közönséget – de ha nem így lett volna is: Bartay nem a a primadonna szeptembertől decemberig felvett havi ötszáz forintjaiba, hanem két év alatt felhalmozott hatalmas adósságába bukott bele. Az igazga-

²³⁷ *Honderű*, uo., 82.

²³⁸ *Pesti Divatlap*, 1 (1844), 1. félév, 83.

²³⁹ *Életképek*, 9 (1848), 284.

²⁴⁰ *Életképek*, 2 (1844), 359. (Belizár, szeptember 7.)

²⁴¹ *Életképek*, 4 (1845), 63.

tást országos főigazgatói minőségben gróf Ráday Gedeon vette át, ő pedig Fánecsy Lajost bízta meg a gyakorlati igazgatói teendőik ellátásával. A házi kezelés ismét a politikai viszonyok erőterébe helyezte, annál inkább, mivel álcája mögött a Pest-vármegyei kezelés újult fel – a gróf a megyei választmány elnökeként az állandóságot képviselte már az első években is. Kézenfekvő volt feltételezni, a régi főigazgató visszatérésével újra korlátlan hatalomhoz jutott a pest megyei nemesi körökkel köztudottan szoros kapcsolatot ápoló régi primadonna is – hatalomhoz jutott, és visszaél vele, csak most éppen ellenkező előjellel, mint a megyei igazgatás idején. Akkor túlzott agilitással túlfejlesztette az operát, most kényelemszeretéből elhanyagolja:

Valamint találkozhatnak, kiknek az „Eduard és Kunigunda” tetszik, úgy oly emberek is létezhetnek, kik nagy gyönyörűséget lelnek Linda, Borgia, Bájital folytonos ismételtetésében, hogy azonban az ily gyönyörködőket nem lehet a közönségben keresni, hanem csak a színpalak kényelemszerető lakói közt lelhetni föl, az igen természetes, mert nekik oly nagy befolyásuk van most az igazgatásra, hogy minden akadály nélkül könnyebb végét foghatják meg a dolognak.²⁴²

E vissza-visszatérő vád másfél éven át meghatározta a magyar opera sajtójának tenorját, úgyhogy a krónikás krónikusan reflektálni kényszerül rájuk – az olvasó számára valószínűleg meglehetősen fásasztóan. Másfél évszázad előtti perekben védőbeszédet tartani, vagy ítéletet hozni nem dolga a történésznek, csak tőle telhető hitellel rekonstruálni a körülményeket, és közvetíteni a felek szavakban és tettekben testet öltött érveit, hogy az olvasó mindezeket összevetve önállóan formálhasson véleményt. Az új korszak zavaros körülmények között indult. Adósságai súlyától nyomasztva Bartaynak az utolsó hetekben-hónapokban nyilván kisebb gondja is nagyobb volt, mint az opera repertoárbeli és személyi megerősítése. Bemutatókra vonatkozó ígéreteit nem állott módjában beváltania. Meghozatta ugyan a három legfrissebb Donizetti-opera kottáját (Linda di Chamounix, Maria di Rohan, Don Pasquale), de 1844 őszén csak a Lindát mutatta be, azt is csak novemberben.²⁴³ Don Pasquale és Maria di Rohan éveket váratott magára. A repertoár pangott, a lapok háborogtak. Joggal-e? Szemrehányásuk megalapozottságát egyfelől igazságukon, másfelől jogosultságukon kell mérni. Előbbit sokkal egyértelműbb eredménnyel lehet. Például a Honderű 1845. január 7-én megkockáztatott állítása, hogy a magyar színházi Linda-bemutató (1844. november 12.) óta a német színház két új operát vitt színre, a szónak az olvasó által joggal feltételezett értelmében nem volt igaz.²⁴⁴ A publicista figyelmen kívül hagyta, hogy La prigionie di Edinburgo (Kerker von Edinburg, Federico Ricci) nem volt igazi novum, csak új rendezésben vitték színre; először 1842-ben, a primadonna-háború csúcspontján játszották Francilla Pixis és Minkné

²⁴² Eduard és Kunigunda: célzás a Knieriem által énekelt Moritatra Nestroy Lumpazivagabundusában, melynek szövege kizárólag az Eduard und Kunigunde, Kunigunde und Eduard neveket ismétli. A stag-náló operai repertoárt és az állítólagosan egy kaptafára menő olasz operákat még az 1860-as években is e célzással gúnyolta a Zenészeti Lapok.

²⁴³ *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 1. félév, 124.

²⁴⁴ *Honderű*, 3 (1845), 1. félév, 23.

főszereplésével. A felújítás Kaiser Jozefa nevéhez fűződött. A magyarországi születésű ígéretnél szoprán szerződtetését a magyar színházhoz már 1844 tavaszán szorgalmazta a Honderű; mégis a városi színházhoz került. Ősszel az *Életképek* javasolta Bartaynak, hogy „édesgesse a nemzetibe”.²⁴⁵ Hat évvel később Kaiser-Ernst Jozefa néven fel is tűnt a Kerepesi úton: sikerrel segítette áthidalni a Nemzeti Színház személyzetében Hollósy Kornélia ideiglenes visszavonulása nyomán támadt űrt. Egyelőre azonban a német színház közönségét gyönyörködtette – ám Ricci operáját ő sem tudta egy év négy előadásánál tovább repertoáron tartani. Valódi újdonságként csak *Le part de diable* (Az ördög része, Auber) került színre a Színházterén. A bemutatót a magyartól el- s a német színházhoz leszerződött Ender Eliza választotta jutalom előadásnak, hogy Carlo (a legendás Farinelli) virtuóz nadrágszerepében megmutassa a bajszos atyafiaknak, mit veszítettek vele. Az ördög része egy év alatt hat előadást ért meg. Két évvel később Lászlóné a saját színházában választotta a darabot jutalomjátékra, ugyancsak demonstratív szándékkal; itt csak egy hónapig tartotta magát, négy előadás erejéig.²⁴⁶ Kérdezhetjük: mit nyert a maga két bemutatójával a német színház – és mennyit utóbb a magyar *Az ördög* részével?

Tárgyilagos szemlélő igazán nem nyilváníthatta abszентizmusnak, hogy az 1844. október 5. és december 7. között teljesített 16 estéből álló fellépéssorozat után (beleértve a Linda november 12-i premierjét és négy reprízét), a december 15-i Ezred lánya előtt öt napon át hirdették a színlapok: „Schodelné gyengélkedik”. Fel nem foghatnánk, hogyan állíthatta mégis az *Életképek*, az egyetlen kihagyott operanap után a legvaskosabb tódítással: „a kedves csalogányt néha hónapokig sem lehet hallanunk” – ha nem lógna ki a lóláb. Frankenburg azért torzított, hogy elérje a maga és a másik két divatlap pártfogoltja, Paksyné Mochonaky Amália újbóli szerződtetését másodénekesnőként. A színlapok szerint Schodelné 1844 karácsonyától 1845 január 11-ig valóban „gyengélkedett”, de ha valamit kifogásolni lehetett attól fogva, hogy ezen az estén a kedvelt Linda di Chamounix-ban újra fellépett, hát inkább túlzott szereplési vágyát. Július 10-ével bezárólag, vagyis szabadságának kezdetéig 47 alkalommal állt a színpadon, bőséggel teljesítette a heti két fellépés követelményét. Repertoárját is bővítette, szerepei közé épenséggel a *Fideliót* iktatta be (3 előadás). 1845. április 12-én eredeti operában kreálta a női főszerepet: Thern Károly: *Tihany ostroma*, *Izonda*). Vahot Imre – aki Schodelnéval egy házban lakott – tréfás megjegyzése tanúsítja: keményen megdolgozott az új darab sikeréért.²⁴⁷ Ami a Kunigunda-operák egyikét, *Donizetti Lindáját* illeti, 1844 novemberi premierje akkora sikert aratott, aminőt operaház csak kívánhat magának: július 16-ig tizenhétszer adták. Magától értődik, hogy minden énekeshez és minden igazgatóság-hoz hasonlóan, Schodelné is a legsikeresebb szerepeit énekelte legszívesebben. Nem rajta múltott, hogy a pesti magyar közönség mit fogadott el sikernek – hogy *Fideliót*, *Tihany ostromát*, *Marino Falierót* és *Bátori Máriát*, tehát az újdonságokat és felújításokat az inkriminált évadban összesen mindössze 12 estén lehetett kitűzni. Ebben a

²⁴⁵ *Életképek*, 2 (1844), 359.

²⁴⁶ Uo., 5 (1846), 798.

²⁴⁷ *Pesti Divatlap*, 2 (1845. április 1.), 2. évnegyed, 32. A nemzetközi operaiüzemben általános szokás volt az első próbákat a primadonna szállásán tartani. Vö. Rosselli, *Singers*, 56.

helyzetben mi mást tehetett volna a rendezőség, mint hogy újra meg újra visszanyúl a repertoár bevált darabjaihoz? Mindenesetre a szabadságtól szabadságig tartó 1844/45-ös évad 69 fellépéséből 29 alkalommal – a fellépések 42 %-án – Schodelné újdonságban vagy felújításban alakított kifejezetten jelentős, nagy drámai- vagy semiseria szerepet. Repertoárjának két további tételét a Nemzeti Színház színpadára történt visszatérése után eltelt másfél éven belül vitte színre; egyikükkel nemzeti művelődéstörténetet írt (Hunyadi László, 8 előadás), a másikkal a Lindához hasonló színházi sikertörténetet, amennyiben az Ezred leányát a bemutatótól számított 14 hónapon belül 18 alkalommal, a szóban forgó évadban tizenegyszer adták. Ebben az előző évadból áthozott két műben teljesítette fellépéseinek 28 %-át. Csak 30 % jutott a régebbi sikerdarabokra: Lucrezia Borgia, Bájital, Norma, Eskü. Igaz, hogy Lucrezia Borgia jelmezét az opera színpadi életkorához képest valóban túltengően sokszor, 11 alkalommal öltötte fel az évadban, viszont a szomszédos szezonokban csak hatszor, illetve ötször alakította. Megengedjük: a sűrű fellépések során az opera varázsa, sőt talán az alakítás kisugárzása is elkopott kissé, nem csak a hercegnő jelmeze, melynek viseltes voltát Frankenburg a Schodelné elleni partizánháborúja egyik fegyvertényeként 1845 tavaszán még csak ironikusan, ősszel már durva hangnemben kifogásolta. A repertoárra eddig vetett pillantásaink alaposabb elemzés nélkül is meggyőznek, hogy a régebbi műsordarabok közül a színház nem pusztá kényelemből ragaszkodott a Lucrezia Borgiahoz, Normához és Bájitalhoz. Ellenbizonyítékként szolgálnak az előző évtizedfordulón bemutatott nagyoperák felújítási kísérletei. Lucrezia Borgia-t éppen azért kellett számföldről alkalommal kitűzni, mert a régebbi darabok közül 1845-46-ban a Stranierát egyszer sem, az Esküt egyszer, a Beatrice di Tendát is csak kétszer lehetett adni. Jó oka volt az igazgatóságnak, hogy Schodelné többszöri reklamációjára se merte Gemma di Vergyt újra kitűzni. Láthatóan felgyorsult a régebbi romantikus olasz repertoár kopása, és már ekkor kiemelkedett belőle azon néhány mű, melyek a primadonnák és a közönség egyetértésével használatban maradnak a 19. század végéig: Schodelné Bellini szerepei közül a Norma, az általa preferált drámai Donizetti-hősnők közül Lucrezia Borgia. Játsható maradt még egy évtizedig Bellini Romeo és Júlia-operája.

Politikai vagy művelődéspolitikai támadásoktól függetlenül, az 1844-45-ös téli évadot a magyar opera a látványos sikerek jegyében fejezte be, és Schodelné személyes része a sikerben nem csökkent, inkább növekedett. Nyárelő és nyár havában a színház egy-egy sokat ígérő, illetve extatikus sikeres vendégciklust hirdetett. Június második felében Wolf Károly lépett föl hat estén, négy nagy olasz opera első tenor szerepében (Lucrezia Borgia, Linda di Chamounix, Szerelmi bájital, Norma). Wolf állítólag Pesten született. Először 1843 tavaszán mint a brünni színház tagja lépett fel vendégként szülővárosában – nem a magyar, hanem a városi (német) színházban. Nyilván szerződöttes céljával érkezett, és nem kellett csalódnia: azonnal felfogadták. Sikerral működött, annyira, hogy híre Bécsbe is eljutott: 1844 nyarán a Hofoper szerződöttes. Ottani első félévének repertoárja alapján ítélve második lírai tenor, Spieltenor és karakter szerepeket bíztak rá az ugyancsak Pestről érkezett Erl mint első tenor mellett: Don Ottavio, Arnauld (A zsidónő), Jaquino, Gomez (Granadai éji szállás), Ruodi (Tell Vilmos), Elvino (Az alvajáró), Monostatos. Első bécsi évadának végére bizonyára felismerte, hogy hiába áhítozik

vezető szerepre, úgyhogy a magyar színház megkeresésére késznek mutatkozott Pestre szerződni, persze csak ha kielégítő ajánlatot kap. Kiszivárogtatott hírek szerint követeléseit eleinte túlzottnak ítélték, de aztán meggyeztek: Wolf 1846 húsvétjától a Nemzeti Színház tagja lesz.²⁴⁸ Érthető az igazgatóság engedékenysége; az *Életképek szigorú* kritikusa (Sever) szerint „Wolf urat a magyar közönség hamar megszerette”, és a Nemzeti Színháznak a kezdőkkel, dilettánsokkal, közepes és gyenge énekesekkel végigküzdött tíz év után minden korábbinál nagyobb szüksége volt olyan első tenoristára, akit a közönség szeret. 1851 húsvétjáig működött Pesten, 1848-tól Farkas Károly néven. Hangja és modora felvillanyozta a színpadot s a nézőteret egyaránt.²⁴⁹ Új fénybe állított agyonjátszott operákat,²⁵⁰ és először alakított méltó módon addig a középszer által eltorzított szerepeket, nem utolsó sorban Hunyadi Lászlót.²⁵¹ Fogadtatása nagyon kedvező volt és – némi meglepetésre – az is maradt. Fellépéseit és személyét az első években a színház addigi történetében példa nélküli, állandó, általános, érezhetően spontán rokonszenv kísérte, és őszinte aggodalom, nehogy Pest elveszítse.²⁵² Ezért a sajtó, mondhatni kesztyűs kézzel bánt Wolffal, és ha alkalmilag nem is hallgatta el jogos hiányérzetét, mindig érzékeltette, „szokás szerint kedves behízelt modora, pontos éneke” egyensúlyba hozta a teljesítmény mérlegét.²⁵³ Az énekmodornak e jellemzése azt is elárulja, mi hiányzott énekesi alkatából. Nem ok nélkül sorolták be a Kärntnertortheater operarendezői lírai tenorok; személyiségének a „szelíd, olvadó, epedékeny” dallamok feleltek meg leginkább a hősi vagy a közönség által hősinek vélt tenorszerepekben is, melyeket – így Hunyadi Lászlót – sorozatosan énekelt.²⁵⁴ Az *Életképek* (P-fy) szignójú operakritikusa – egyike a keveseknek, akik az utókor által is értelmezhető információkat közölnek az 1830-40-es évtizedek pesti operai énekkultúrájáról – 1847-ben A sevillai borbély felújítása kapcsán közelebbről is meghatározta Wolf tenorjának karakterét. Abból, hogy az ismertetés szerint az *Almaviva*-szólám magasabb passzusait lepontozta, az ékítményekkel pedig nehezen birkózott, a romantikus énekes nemzedék képviselőjére ismerünk, aki a szélesen kitárulkozó dallamok lírájában otthonos.²⁵⁵ Erényeként és korlátjaként ugyanazt nevezte meg a kritika: olaszos, bel canto énekstílusát. (A *Dom Sebastianban* a Honderű a párizsi nagyoperai stílus általános hatását mutatta ki, kivéve az olaszos címszerepet, amely így jól feküdt Wolfnak.)²⁵⁶ A telt, szép hangzás érdekében Wolf úgy látszik immár nem alkalmazta a falzettet; a kritikák soha nem említik, hogyan oldotta meg az átmenetet

²⁴⁸ *Életképek*, 4 (1845. augusztus 30.), 287.

²⁴⁹ *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 356. (Borgia Lucretia, április 24.)

²⁵⁰ *Életképek*, 5 (1846), 568. (Borgia Lucretia, április 24.)

²⁵¹ Uo., 6 (1846), 696. (Hunyadi László, november 21.)

²⁵² Uo., 792.

²⁵³ Uo., 7 (1847), 522. (Borgia Lucretia, április 10.)

²⁵⁴ *Honderű*, 4 (1846), 1. félév, 479. (Hunyadi László, június 9.)

²⁵⁵ *Életképek*, 7 (1847), 778.

²⁵⁶ *Honderű*, 4 (1846), 1. félév, 498.

mell és fejregiszter között, amit az előző évtized tenorjainál mindig kiemeltek. Duprez-i „de poitrine” magassággal persze Wolf nem büszkélkedhetett.²⁵⁷

Kifejtettük már, hogy az *ex professo* operaénekes Schodelnéval és az általa-köréje toborzott énekes gárdával jelent meg a magyar színpadon.²⁵⁸ Szerdahelyit, noha sokat szerepelt operában, legalább annyira kedvelték bohózatokban és paródiákban; utódját, Benza Károlyt, noha nagyszerű komikus volt, már csak mint operaénekest tartották számon. Füredy Mihályt, az első magyar baritont, Schodelné után és Hollósy előtt a magyar operatársulat legjelentősebb nyereségét, szintén *ex professo* énekesnek tekintették, ha nem is kizárólag operaénekesnek. Mint kardalnok, már 1837-ben tagja lett az állandó színház együttesének. Két év múlva Kolozsvárra szerződött szólistának. Pályája 1843-ban Bartay meghívására kanyarodott vissza Pestre. Itt nyomban a figyelem középpontjába került. A divatlapok meglehetősen jól artikulált kritikai rovatainak köszönhetően kibontakozását és karakterét részletekben sokkal gazdagabban tudjuk rekonstruálni, mint elődeiét és kortársaiét. Fellépésekor a híradásokból ítélve alig volt több, mint kivételesen szép, inkább behízselő, mint erőteljes hangú dilettáns. Ennek ellenére rohamtempóban hódította meg a magyar közönséget, amint ezt a színház személyzetével szemben tartózkodó (nem ritkán ellenséges) *Der Spiegel* már 1844 augusztusában észrevételezte.²⁵⁹ Fél évvel később a nemzeti-párti *Der Ungar* szóhasználat is a „közönség kedvence” címre érdemesítette.²⁶⁰ A népszerűséget nem kizárólag az operai szereplésnek köszönhette: homloka köré hamarosan a romantika legnagyobb népdalénekesének koszorúja fonódott. A népszínmű, a nemzeti színház legsikeresebb műfaja a negyvenes évek második felében, nem kis részben neki köszönhette elementáris hatását. Nehezen sikerülhetett volna elérnie, hogy nóta énekesi modora meg ne nyilvánuljon az operai szerepekben. Nem is érte el: előszeretettel „engedte ki” hangját, amit minduntalan „kicsuklás” büntetett; énekét olykor nótás „tremolázás” torzította. Vélhetően a népies előadói stílussal függött össze, amit a szakavatott *Spiegel* megállapított: Füredy operaszerepeiben is inkább beszélt, mint énekelt.²⁶¹ (Jövendő évtizedek hány magyar énekeséről – kivált baritonistákról – lehet majd joggal elmondani ugyanezt!) Nép dalénekesi sikerei közepette lankadatlanul munkált benne az operai ambíció. Igazán nem szűkölködött énekesi-színészi előmenetelét elismerő bírálatokban; ő azonban nem vette készpénznek a rajongók pauszál dicséreteit: képezni kívánta magát. Először úgy, ahogy a kor sok énekese: autodidakta módon, nagy példák megfigyelésével és utánzásával. Nyomban a nagy olasz művész vendéggjátéka után észrevenni vélték nála Ronconi modorának hatását.²⁶² De egy Ronconi csak szökőévenként tűnt föl Pesten, ezért Füredy 1845 folyamán minden követ megmozgatott, hogy Itáliába mehessen tanulni. A színház csak rövid szabadságot engedélyezett, úgyhogy Bécsnél

²⁵⁷ *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 1. félév, 378. (Borgia Lucretia, június 14.); *uo.*, 473. (Linda di Chamounix, június 30.)

²⁵⁸ *Honderű*, 2 (1844), 2. félév, 182.

²⁵⁹ *Der Spiegel*, 1844. augusztus 21. (augusztus 19.)

²⁶⁰ *Der Ungar*, 1845. március 13. (Az ezred leánya, március 11.)

²⁶¹ *Der Spiegel*, 1844. november 16. (Linda di Chamounix, november 12.)

²⁶² *Honderű*, 2 (1844), 2. félév, 134.

nem jutott tovább.²⁶³ December elején a „bécsi hős” már haza is tért, és pár nappal később közreműködött a Honderú szerkesztője által adott „reggélyen”.²⁶⁴ Első színpadi fellépésén hódítónak kijáró ünneplésben részesült; hogy a tanultakról számot adjon, a Bájital szünetében Benzával külön hangversenyt adott. Schodelné először kényszerült átengedni a triumphus díszhelyét a magyar együttes másik tagjának. A sajtó soha nem terjesztett ellenkező értelmű híreket, ezért hihetjük, féltékenység nélkül szemlélte a fiatalember kiteljesedő sikerét. Úgy látszik a Szerdahelyi-affért kivéve férfiakkal kolleghiális jó viszonyt ápolt, egyeduralmát csak énekesnőkkel szemben őrizte féltékenyen. Ami a vokalitást illeti, a jeles bécsi mester – bárki lett legyen is az – tanácsainak nyoma valóban megmutatkozott Fűredy énekén.²⁶⁵ Hangját azonban a bennünket foglalkoztató első nemzeti színházi években mégsem sikerült üzembiztos operai orgánummá szilárdítania. A magasságot olykor a teljes csőd réme fenyegette,²⁶⁶ a hősbaritoni aspirációkhoz a „fújtató” nem nyújtott kellő támaszt.²⁶⁷ Irányában jóindulatú bírálók aggodalma, hogy az olasz-francia hősi- és intrikus baritonszerepek (Nabucco, Abaialdo) „tönkreteszik derék Fűredynk hangját” ezért ezektől meg kell kímélnie neki magamagát, a direkciónak őt, némi malíciával úgy értelmezhető: a súlyosabb szólamok leleplezték a hang hiányosságait.²⁶⁸ Az igazgatóság egyetértett; fölfogadta Reinát, s ezzel mentesítette Fűredyt a súlyosabb szerepektől (Nabuccót azonban megtartotta). Mindezen fenntartásokkal keveset törődött a közönség, amely magára ismert dalos operai előadásmódjában, és maradéktalanul azonosulni tudott személyiségével: 1847-ben „Fűredynk” (immár inkább Hollósy, mint Schodelné partnereként) a kritikákban bekerült az 1846 sorsfordító nyara előtt kizárólagosan Schodelnének fenntartott „mint mindig – jeles” kategóriába.²⁶⁹

Felbér Mária állítólagos üldöztetése óta az együttes harmóniájának sebezhető pontját képezte a „primadonna-képes” másodénekesnő megléte. Ender Eliza távozásával a személyzet érzékeny veszteséget szenvedett; Molnár Leopoldinát főszerepben felléptetni nem kockáztatták, Édes Lujza is csak végszükség esetén volt hadra fogható. Így ha Schodelné beteget jelentett, operát adni szinte egyáltalán nem lehetett. Jellemző adat: 1844. október 10. (A bűvös vadász, Ender utolsó fellépése) és 1845. február 14. között (Fekete dominó, Paksyné első primadonnai fellépése) egyetlen Sevillai borbélyra futotta az együttes erejéből Schodelné nélkül, aki ezen idő alatt 26 estén szerepelt. Hiába lépett Paksyné végre-valahára a tagok közé, az első hónapokban mindössze három saját esthez jutott, abból is kétszer a Bájital Adináját alakította, bemutatót pedig egyáltalán nem kapott. Nagobbára meg kellett elégedni seconda donna-szerepekkel. Szerencséjének mondhatta,

²⁶³ *Pesti Hirlap*, 1845. október 2.

²⁶⁴ Uo., 1845. december 7. Bizonyára a december 15-én 11 ½ órai kezdettel az Aldunator 53/d számú ház 2/d emeletén rendezett matinéről van szó, melynek meghívóját közli Petrichevich, XIX. Fűredyn kívül énekelt „Lovassi” kisasszony (Zayda *Regedalát* énekelte), és „Rössler”, valamint Váray urak.

²⁶⁵ *Der Spiegel*, 1844. december 10.

²⁶⁶ *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 651–52.

²⁶⁷ *Der Schmetterling. Ein Flug- und Ergänzungsblatt zum Spiegel*, 1847. január 4. (Nabucco, január 2.)

²⁶⁸ *Honderú*, 5 (1847), 1. félév, 158. (Ernani, február 18.)

²⁶⁹ Uo.

hogy közöttük volt a Hunyadi László Gara Máriaja – igaz, az ő idejében még a Hollósynak írott cabaletta nélkül. Egyelőre azonban keveseket fakasztott krokodilkönnyekre Paksyné háttérbe szorítása. Schodelné mellett előbb Füredy és Benza, majd Wolf jelenléte elégséges volt ahhoz, hogy a magyar opera színpadi személyzetének egyértelmű és szilárd presztízst biztosítson – a francia fogalom eredeti értelmében vett operai *varázst*, ami oly váratlan gyorsasággal kezdett áradni a hangos elégedetlenkedések, ostorozások és inszinuációk kérge alól. A negyvenes évek második felében szinte kézzel fogható aura lebegte körül a Nemzeti Színház operájának egészét – talán alábecsülten a barát által, jól felismerve és lappangó irigységet kiváltva az ellenfél, vagy mondjuk úgy, az ellenérdekelt által. 1845 márciusában, Az ezred lánya tizenötödik előadása után, a Der Ungar örvendezve kommentálta: Füredy Mihály, a közönség kedvence aggály nélkül választhat jutalomjátékul ilyen „lejátszott” darabot, biztos lehet a sikerben s a jó bevételben. Efféle vállalkozás elképzelhetetlen lenne, s kasszacsdöt idézne elő a német színházban. Miért? Az Ungar szerint a két színház közönségének magatartásában mutatkozó különbséget a szeretet magyarázza, amit a magyar színház publikuma az ottani együttes művészei iránt táplál.²⁷⁰ Semmi kétség, a Saphir unokaöccse által jegyzett, valójában Frankenburg által szerkesztett német nyelvű lap – a magyar párti propaganda fóruma a német közönség számára – rózsaszín szemüvegen át látta a nemzeti színházban uralkodó állapotokat. Ám a magyarpártisággal igazán nem vádolható Der Spiegel is értesít a teljesítmények fogadtatásának különbségéről a német, illetve magyar színházban. 1845 nyarán történt: azok után, hogy a német színházban csúfosan megbukott, Mad. Spatzer-Gentiluomo, a bécsi származású, már nem egészen ifjú német szoprán-csillag sebtében úgy-ahogy betanulta az Alvajáró magyar szövegét, és Schodelné szabadságideje alatt, augusztus 18-án fellépett a Nemzeti Színházban. Német színházbeli fogadtatásához képest itt piramidális sikert aratott. Konsternálva kérdezte a Spiegel: vajon miért lát más – elnézőbb – szemmel, hall más – jóságosabb – füllel ugyanaz a közönség a magyar színházban, mint a németben?²⁷¹ Két évvel később, a német színház megsemmisülése után sajnálatos módon már nem lehetett meglepődni a közönség eltérő viselkedésén a két színházban; lehetett azonban kiélezni az ellentmondást a közönség „elfogult” rokonszenve és az arra nem egészen méltó előadás között.²⁷² Ami azt illeti, a magyar lapok – köztük különösen a Frankenburg által szerkesztett Életképek – távolról sem osztották mindig és mindenben a közönség türelmes és rokonszenvező álláspontját, és azt is tudjuk, a színházban jelen volt közönség lehetett bár mégoly türelmes és rokonszenvező – bizony nem ritkán meglehetősen kicsiny számban jelent meg még az „első” énekesek estjein is. De ha így volt is, az Schodelné második korszakában már nem a német színház versenyén múltott.

E második korszakában 1845 nyarán hágott zenitjére a primadonna napja. Wolf Károly szerződtetést célzó vendégszereplését 1845. július 1-én fejezte be az ő közreműködésével adott Lucrezia Borgiában. Három nappal később az európai énekművészet nagyságai, a páratlan altista Marietta Alboni és a buffo-basszus Agostino Rovere társaságában

²⁷⁰ *Der Ungar*, 1845. március 13.

²⁷¹ *Der Spiegel*, 1845. augusztus 21.

²⁷² Uo., 1847. augusztus 7. (Lammermoori Lucia, augusztus 4.)

lépett fel. Az Életképek persze nem tagadta meg magát, és csipős megjegyzésekkel borsozta meg beszámolóját az első Lindáról: kifogásolta, hogy Schodelné nem engedte át a színpadot a vendégművésznek, amikor az megköszönte a közönség kihívásait (személyiségének ismeretében a szándékosságot nem lehet kizárni); felrótta még, hogy 2. felvonásbeli áriáját magyarul ismételte meg.²⁷³ Ami a magyar versus olasz nyelv használatának a Nemzeti Színházban sokáig kényes kérdését illeti, mint várható volt, Vahot Imre Pesti Divatlapja Frankenburggal ellentétes álláspontra helyezkedett, és érzelmesen megdicsérte Schodelnét honleányi gesztusáért, ahogy állítása szerint megtette ezt már az előadáson a közönség nagy része. Az egykori ádáz ellenfél annyira nem tartott az elfogultság vádjától, hogy ki merte jelenteni, a házi csalogány „valamennyi éneklő közt legnagyobb hatással működött”.²⁷⁴ A Honderű lelkesedése nem maradt el a laptársától.²⁷⁵ Első énekesnénk szorgalmára 1845 nyarának első felében nem lehetett panasz: hat hét alatt 14 fellépést vállalt. Igaz, a többlet-teljesítményt hamar egyensúlyba hozta. Öt vendég-előadás után gyengélkedésre hivatkozva kérlelhetetlenül kivette szabadságát, az Alboni fesztivált – amit eredetileg amúgy is rövidebbre terveztek – távollétében három egyveleg-hangversennyel kellett befejezni. De ki róhatta ezt fel három Linda, egy Lucrezia s egy vegyes műsorú est után, melynek első felében Adinát énekelt Rovere, a másodikon Lucreziát Alboni mellett? Fogadatlan sajtóprókátorok a közönség nevében barátságtalan gesztusnak állították be, hogy szabadságra ment, pedig Alboni szívesen fellépett volna még a Bellini-Romeo kosztümjében is, ha találkozott volna hozzá méltó Giulietta.²⁷⁶ Nem maradt el a felháborodott hangú helyreigazítás, de nem érintette a lényegét.²⁷⁷ Könnyen lehet, hogy Schodelnét valóban felkérték Giulietta eléneklésére Alboni Romeója mellett, de ő nem állt kötélnek. Nyomós okot többet is felvethetünk – közülük a nehéz évad okozta fáradtságot. Amellett Giuliettát 1838-ban énekelte utoljára magyarul, akkor is csak különleges okból: egyrészt, hogy bemutassa sokoldalúságát a pesti közönségnek, másrészt, hogy lehetőséget adjon Dérynének Romeo jelmezének felöltésére. Rossz emlékei fűződtek a szerep hannoveri felújításához, a Heinefetterrel folytatott rivalizálás kapcsán; ugyanebbe a zsákutcába a Rossini-iskolát a legmagasabb szinten birtokló Alboni mellett még kevésbé kívánt betévedni. Még egy indokot feltelezhetünk vonakodása mögött: nemcsak Giulietta szerepében nem kívánta kitenni énekét az összehasonlításnak az igazi olasz modorral, még kevésbé találhatta kívánatosnak, hogy Alboni Romeóként, vagyis az ő egyik sokat énekelt szerepében tündököljön. 1844 őszi szerződéskötése óta a színház működésének egyik hallgatólagosan érvényesülő alapelve volt, hogy vetélytárs primadonnát nem hívnak meg vendégszereplésre. Spatzer-Gentiluomo ugyan 1845-ben átlátogathatott a német színházból, de egyrészt az Alvajárót énekelte, azt a Bellini-szerepet, ami Schodelnét soha nem hozta kísértésbe, másrészt a romjaiban heverő hangú énekesnőtől nem volt félnivalója. Egyetlen kivétel

²⁷³ *Életképek*, 4 (1845), 64. (Linda di Chamounix, július 5.)

²⁷⁴ *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 2. kötet, 474.

²⁷⁵ *Honderű*, 3 (1845), 2. félév, 16.

²⁷⁶ *Budapesti Híradó*, 1845. július 27.

²⁷⁷ Uo., 1845. augusztus 3.

a hallgatólagosan betartott szabály alól, hogy 1846 júniusában a Dom Sebastian próbái közepette engedélyezte a nagy Ronzi de Begnis fellépését Norma szerepében – aki ugyancsak jóval túl járt fénykorán.

Más is énekelhette volna Giuliettát; másodénekesnőkben a színház 1845 nyarán éppenséggel nem szenvedett hiányt. Ott volt Éder Lujza, Felbér távozása óta Júlia szerepének egyedüli birtokosa: az évek során 16 alkalommal énekelte. Róla azonban épp azon év július 2-i dátummal rögzítette írásban az országos igazgatóság, hogy „az operában nem használható”. Ott volt Paksyné, a januárban visszaszerződött lírai szoprán. Egyelőre nem váltotta be a a színház és a könnyebb szopránhangok kedvelőinek reményeit. Három hónap, négy szerep és mindössze hét fellépés után 1845 április közepén eltűnt a színpadról, és szeptemberig vissza se tért. Az Életképek iránta ellenséges referense (nem Frankenburg) frivol célzását úgy is lehet érteni, áldott állapota tartotta távol – ha éppen nem a primadonna szekatúrái előidézte áldatlan állapot, amit csak súlyosbíthatott Lászlóné váratlan, Paksyné szempontjából baljós visszatérése a pesti színpadra.²⁷⁸ Paksyné segítségére lehetett volna Alboninak és a színháznak, és siethetett volna a Júlia szerep betanulásával, hiszen akkor már valószínűleg szóba került, hogy elénekli Schodelnéval. November-decemberben teljesítettek is együtt három előadást. Paksyné novemberi erőfeszítése az Életképek addig irányában ellenséges „bíráját” kellemesen lepte meg.²⁷⁹ Ám az, hogy ezután a szemlélsz valóságos pálfordulatot hajtott végre, és a december 19-i előadáson már csak őt tartotta dicséretre méltónak, a többiekre – Schodelnét nem kivéve – „a felebaráti szeretet köpenyét borította”, inkább tekinthető a hamarosan leírandó primadonnaellenes hadjárat részének, mint tárgyilagos kritikának.²⁸⁰ A folytatásban azt követelte: hagyjanak fel „ily ócska daljátékok sűrű ismétlés”lével, és „kényszerítsenek bizonyos egyéneket”, hogy „ha új daljátékokat nem akarnak betanulni [...] legalább a már betanult operákban egymás után változtatva lépjenek föl”. Kívánságlistáján ott szerepelt többek között a Báléj. Ha érhetett vád „bizonyos egyéneket”, hogy szabotálják e „még mindig közkedvességű opera” előadásait, az nem lehetett Schodelné, hiszen ő kedvvel formálta meg Amélia érzelmes, koloratúr-technikát nem igénylő szerepét.²⁸¹ Visszatérése óta háromszor is felújították a repertoáron megmaradt egyetlen párizsi nagyoperát, annál inkább, mivel mint írtuk, a kritika Joób legjobb szerepének ítélte „Olaf herceget”. Egy 1844 februári botrányos előadás után egy évre félretették, majd 1845 elején három kísérlet erejéig ismét elővették – azután levették a műsorról, nyilván Éder Lujza megingása miatt. Az Életképek követelése hamar teljesült: az opera 1846 márciusban meg is érte a repríz az Édernél is bájosabb Lászlóné De Caux Mimi apródi közreműködésével. Rögtön újra eltemették, de ez nem a primadonnán múltott. Joób távozott az együttesből, Wolf pedig más szerepet preferált.

²⁷⁸ *Életképek*, 3 (1845), 158. Paksyné foglalkoztatásáról és előadói értékéről az *Életképek* augusztus 30-i számában nyilvános vitába kezdett – önmagával: uo., 287. (Négy Haymonfi, augusztus 22.)

²⁷⁹ Uo., 4 (1845), 675. (Montecchi és Capuletti párt, november 17.)

²⁸⁰ Uo., 832. (Montecchi és Capuletti párt, december 19.)

²⁸¹ *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 217. (Báléj, március 3.)

Annyit mindenesetre sikerült elérnie az Életképeknek, hogy Schodelné visszalépjen a további Montecchi-előadásoktól, nehogy újabb alkalmat adjon Paksyné kitüntetésére magával szemben. Az elmaradhatatlan Hunyadin túl az összesen négy előadásból, amit 1846-ban a primadonna és a másodénekesnő együtt teljesítettek, kétszer Normát, másik két alkalommal az 1843 óta nem játszott Beatrice di Tendát adták. Ennek Agnese-szerepe a Pesten játszott átdolgozásban végképp nem adott módot a primadonna számára kedvezőtlen összehasonlításokra. Facino Cane özvegyének súlyosabb megpróbáltatásokat kellett eltűrnie a Nemzeti Színház színpadán, mint az ártatlan megvádoltatás és kivégzés kálváriája, melyet Romani és Bellini rosszakaratából az eredeti operában végigjárt. A szerzőpár utolsó közös műve szolgálai hűséggel követi a Boleyn Anna két évvel korábbi modelljét – mintha a féltékeny Cataniai felül akarta volna múlni a Bergamóit, amire a Sonnambula és a Norma után éppenséggel nem szorult rá. Számottevő különbség a két szüet között csupán annyiban mutatkozik, hogy a fejedelem – itt Filippo Visconti – új szerelme, Agnese az, aki csalódottságában, hogy a tenor nem őt szereti, Eboli módjára tájékoztatja a herceget Orombellónak neje – Beatrice – íránt érzett (reménytelen) szerelméről, és rágalomával felkínálja neki a várva várt ürügyet, hogy vérpadra küldje feleségét. Az opera időhiányban készült, s ennek egyik következményeként Agnese az expozícióban játszott jelentékeny szerepe után zeneileg jóformán eltűnik a darabból: csak recitativót énekel, és concertatókban vesz részt. Bellini eredetileg ennél lényegesen fontosabb funkciót szánt a második énekesnőnek: a második képben áriát tervezett számára a Sonnambulából kihagyott anyagból, illetve az opera drámai csúcspontján, Beatrice, Agnese és Orombello tercettje előtt a két nőt az Anna-Seymour számadáshoz hasonló kettősben hozta volna össze. Pastura szerint az áriához csak vázlatokat készített; a duett végigírt fogalmazványa azonban megtalálható az opera autográfjában.²⁸² Georg Ott Pesten is játszott átdolgozásának legnagyobb vétke, hogy a történetet szerencsés kimenetellel fejelte meg, s ezzel megfosztja az általa Isabellának átkeresztelt főhősnőt a tragikus végtől. Beatrice-Isabella hívei, kik Romaninál is felkelnek uralkodónőjük végelmében, Ottnál az opera fináléjában ténylegesen megrohamozzák a ursinói kastélyt, és kiszabadítják Isabellát és Orombellót. Kettejük ártatlanságának mértékét akkor érezzük át egészében, ha tudjuk: az asszony és a zsarnok – itt Enrico – a bécsi változatban még nem házások, s a condottiere, aki erővel foglalta el Isabella tartományát, épp azon fáradozik, hogy kikényszerítse a frigyét az asszonnyal, akit egyébként Romani kényurával ellentétben valóban imád. Isabella ellenáll – anélkül, hogy a tenor-vetélytárs íránt mást árulna el, mint úrinői tartózkodást. Azáltal, hogy a bariton nem férje Isabellának, az asszony megpróbáltatásaiból teljesen hiányzik a megvádolt ártatlanság erkölcsi próbatétje – hiszen semmi sem ad jogot Enricónak, hogy elítéltesse a nőt, csak zsarnoki erőszakossága. Az eltorzított meséből hiányzik a herceg infatuációja a szép Agnese íránt, s ez a bariton-figurát még reménytelenebbül a „bully” szerepébe kényszeríti, Agnese karakterét pedig megfosztja izgalmas – bár Romaninál is halványan kidolgozott – kétértelműségétől. A bécsi színházi lap egy célzása szerint Beatrice di Tenda átdolgozására Georg Ott nem saját dramaturgi hajlamát követve vállalkozott. Talán a cenzúra követelte a módosítást:

²⁸² Pastura, 557, 573.

ahhoz, hogy Filippo a villain szerepét játszassa, meg kellett fosztani tényleges uralkodói rangjától, és bitorlóvá kellett visszaminősíteni.²⁸³ Ám az átdolgozás címét – Das Castell von Ursino, a Catania közelében álló középkori várról – senki se vette komolyan – a szöveggönyvben maga Ott is feltüntette az eredeti megjelölést.²⁸⁴ Jakab István fordítása az opera címét és szereplőinek nevét az eredeti formára változtatta vissza, és a nyomtatott kiadásban csak ezeket közölte, a szerzőséget pedig egyszerűen Romaninak tulajdonította.²⁸⁵ Ám bécsi közvetítésről árulkodott a bemutató színlapjára került cím: *Beatrice di Tenda v. az ursinói kastély*. E hallgatólagos beismerést teljes mértékben megerősíti a magyar librettó cselekményvezetése, mely minden főbb vonásában megegyezik a partitúrában található Ott-féle alakkal. Szolgaián átvesz egyes logikátlanságokat is. Így Jakab is, mint Ott, Agnesével énekelte az Introduzione első szólószámát, a színpalak mögül behangzó hárfakíséretes búvrománcot. Enrico erre válaszoló vallomásos áriáját viszont „O divina Agnese” helyett „Ó isteni Beatrice” felkiáltással kezdi. Követi a bécsi átdolgozást a jelenetek átrendezésében, és átvesz egyes betéteket, mint az új finálé (sejthetően Kreutzer zenéjével). Megtartja továbbá Agnese del Maino nagyszabású lassú-gyors felépítésű betétáriáját a második felvonásban. Dramaturgiailag ez tulajdonképpen helyeselhető, hiszen Bellini meg nem valósult szándékát kivitelezi. Ahhoz azonban senki, semmi körülmények között nem nyerte volna el a Donizettire köztudottan féltékeny szicíliai jóváhagyását, hogy a bosszút forraló Ágnes szájába betétáriaként éppen az alvó fia álmát őrző főhősnő Cavatináját adja a Lucrezia Borgia prologusából!²⁸⁶

Annak tisztázását, hogy Agnese és Lucrezia, illetve Agnese és Beatrice az 1840-es évek Pestjén hogyan osztoztak a szerzők és átdolgozók által rendelkezésükre bocsátott énekelnivalón, megnehezíti a Donizetti-opera sok évtizedes előadástörténete a Nemzeti Színházban és az Operaházban. A Lucrezia Borgia előadási anyagában a tartós használat nyomai a 19. század végéig követhetők. Ugyancsak nehezen értelmezhetők a Beatrice di Tenda színházi forrásai. Szólamok és szerepfüzetek nem maradtak fenn, viszont a kottatár két partitúrát is őriz. Az egyik eredeti német szövegezése alá beírták a Jakab-féle magyar fordítást, a másik az előbbi anyagát rövidített formában tartalmazza, kizárólag utólag bejegyzett magyar szöveggel. A magyar partitúrába nem másolták be a Bellini Preludióját helyettesítő (Kreutzer-féle?) nyitányt, melyet Pesten valószínűleg kezdettől mellőztek; hiányzik az Introduzione bevezetése is. Mindkét példányban utasítás olvasható a kórus belépésénél: „Anfang”, ill. „itt kezdődik”. Az eredetileg hárfakíséretes, színpalak mögött énekelt románc előtt, melyet mind az eredeti opera, mind az Ott-féle átdolgozás Agnesenek szánt, a magyar partitúrában az ő nevét áthúzták, és ceruzával fölé írták: Beatrice. Eszerint a vonzó dallamot a pesti előadásokon a primadonna énekelte, legalábbis attól fogva, hogy az új partitúrát használatba vették. További változtatások:

²⁸³ *Allgemeine Theaterzeitung*, 29 (1836), 222.

²⁸⁴ *Das Castell von Ursino / Große Oper in 2 Akten / Frei nach Romanis „Beatrice di Tenda” / von Georg Ott. / Musik von V. Bellini.*

²⁸⁵ *Beatrice di Tenda. Komoly daljáték 2 felvonásban. Irta Romani. Fordította Jakab István. Muzsikáját szerzette V. Bellini. Pesten, nyomtatott Lukács és Társánál.*

²⁸⁶ Tallián, *Átváltozások*, 283–84. A 19. század első felének nagy primadonnái gátlás nélkül alkalmaztak betétáriákat, a közönségnek inkább tetszésére, mint megrökönyödésére.

szinte magától értődik, hogy Beatrice sortitájának (2. kép) első, lassú része után az udvarhölgyek kórusrefrénjét húzták. Agnese Lucreziától kölcsönzött betétáriáját ismeretlen időpontban behajtották, de a behajtott oldalakon található bejegyzések szerint korábbi előadásokon Agnese elénekelhette a számot. Talán kezdettől kimaradt Agnese és Filippó rövid dialógusa a 2. felvonásban, és nem másolták be a magyar partitúrába az ismeretlen eredetű áriát, melyet az Ott-féle átdolgozás Orombellóval énekeltet a második felvonásban – szövege a Jakab-féle librettóban sem szerepel. Beatrice Asz-dúr záró áriájának cabalettája viszont hiányzik a német partitúrából, de betétként benne van a magyarban. Megjegyzendő, hogy az ária ebben a változatban nem az eredeti záró *rondò* helyén hangzott el, hanem a Beatrice-Agnese-Orombello tercett előtt; utána következett a rövid és tartalmatlan boldog befejezés. Levéltári adalékok csak bizonytalan fényt vetnek Beatrice di Tenda kottáinak eredetére, illetve ennek révén a darab előadástörténetére. Tudjuk, hogy az 1839. márciusi milánói küldeménynek részét képezte az opera olasz szöveggönyve. Ennek alapján hajthattak végre bizonyos átalakításokat a bécsi változaton, talán akkor, mikor Schodelné távozása után Felbér beállt a címszerepbe. De a kisebb átalakítások nem indokolták volna a teljes partitúra költséges lemásoltatását – azok után, hogy a német példányba beírárták a magyar fordítást. Feltalálható a Nemzeti Színház kottatárában a Beatrice korabeli Ricordi-féle zongorakivonata, melyet Bartay 1844 tavaszán, a Schodelnéval folytatott szerződési vita idején vásároltatott meg.²⁸⁷ Más szándéka aligha lehetett vele, mint hogy Beatriceként felléptesse Endert vagy más pót-primadonnát. Az említett módosítások ellenére a magyar partitúra alapjában véve nem változtat a bécsi formán, tehát nem valószínű, hogy a hivatalos zongorakivonat megismerése után készült, s az opera eredeti dramaturgiájához való visszatérés kísérletének dokumentumát kellene benne látnunk. Hogy a kottatárból az előadási anyag eltűnt, viszont két partitúrát őriztek, inkább külső tényező közbejöttére enged következtetni. 1839. október 20-án a Színházi választmány a Pécsi Casino kérésére engedélyezte „Beatrice és Romeo és Julia daljátékok leiratását”. A magyar nyelvű partitúra ekkor is készülhetett, de valami okból nem továbbították a megrendelőhöz. Az előadási anyag az 1849-es felújításkor még biztosan megvolt a kottatárban. Hollósy énekelte a címszerepet, a műhelyben új díszletet festettek a börtönjelenethez, és elkészítették Facino – Beatrice első férje – márványszobrát.²⁸⁸ Az opera ennek ellenére menthetetlennek bizonyult. Elképzelhető, hogy a végleges „temetés” után az előadási anyagot az egyik partitúrával valamely színháznak kölcsönadták, de csak a partitúrát kapták vissza: a lokális repertoárok 1839-ben Kolozsvárott, 1847-ben Győrött, 1854-ben Nagyváradon tudnak az opera magyar előadásairól. A Nemzeti Színház igazgatósága csak 1854-ben hozott rendeletet, miszerint a kottatárból semmit nem szabad kikölcsönözni. Feljegyzések azonban azt mutatják, hogy mint sok szabályhoz, ehhez sem tartották magukat következetesen.

²⁸⁷ „Carl Miller, Kunst u. Musicalienhändler. Pesth den 23t Juny 1844. 1 Oper vollständig Beatrice d. Tenda. [...] ft. 12. Saldirt / an das National Theater.” *Fond 4*, 50/2. Az árból következik, hogy Miller zongorakivonatot szállított; 1848-ban ugyanennyit fizettek a Macbeth zongorakivonataért.

²⁸⁸ „Beatricehez 1 decoratio, melly tömlöczöt representál. Egy márvány statua és 2 czimer.” A Nemzeti Színház festőtermében készült munkák jegyzéke, 1850. *Fond 4*, 69.

A magyar partitúra egyes kriptikus üzeneteinek megfejtéséhez hozzásegít az Életképek magát jól tájékozottnak vélő referense, aki 1846 márciusában immár nyíltan Schodelné-ellenes éllel reflektált az opera előadási gyakorlatának múltjára és jelenére:

Midőn a kis Joachim a nemzeti színházban utolsó hangversenyét adá, a színlapiról azon áriát, melyet Paksyné asszonyság ez alkalommal énekelt, nem tudni, kész-akarva-e (mivel ráparancsolták) vagy ignorantiából? Donizettifélenek keresztelte, holott ez ugyanazon ária, mely „Ágnes” szerephez íratott „Beatrice di Tenda”-ban, s melyet Paksynénak, ki e szerepet énekelni szokta, azért kell mindig kihagyni, mert mások azt gondolják, hogy ez által babérjuk veszélyeztetik. Bizony szép és dicső historiák történnek ott a színpalán mögött, miket nincs ugyan kedvünk falkástul előrántanunk, [...] de annyira megszaporodtak már ezen színpalánnyi nyilvános titkok, hogy bizony nem fog ártani néhányat közülük a nagyobb közönséggel is tudatni. [...] A tény röviden ez: midőn Paksyné Füredy jutalomjátékában, Bellini „Beatrice di Tenda” című operájában, Agnese szerepében föl vala lépendő, ennek nagy áriája eléneklésében megakadályoztatott s pedig azon ürügy alatt: a) mert azon ária „Borgia Lucretia”-ból van kölcsönözve; b) mert ahhoz hárfakíséret kell, a nemzeti színháznak pedig hárfája nincs; és c) mert S. asszony ezért megneheztelne. (Kétségkívül a legalaposabb ok!) – Idővesztés volna ezen okok semmisségét hosszasan mutogatni [...] de egy pár rövid szóval kideríteni a felhozott alaptalanságokat a közönség iránti tiszteletből is köteleseknek érezzük magunkat. Egészen hamis ok tehát az, hogy a nevezett ária Borgiából van véve, mert Bellini Beatrice-ja jóval előbb íratott, mint Donizetti Borgiája, s oly termékeny szerző, mint ez utóbbi, nem szorult arra, hogy mások gondolatit elorozza; egyébiránt, hogy ezen ária mindig Beatrice operához tartozott, az a partitúrából s az onnan kiírt Agnese szerepéből elég világosan kitűnik, s ha Donizetti írta volna, akkor a párisi operaház számára e helyett egészen más áriát bizony nem irt volna Borgiába! Schodelné asszony ezen áriát soha nem énekelte Borgiában s azért rajta jogtalanság nem is történt volna, ha azt Paksyné énekelte, annyival inkább, mivel ezt ezelőtt Felber Mari is mindig énekelte. Még alaptalanabb azon ok, hogy hárfahiány miatt nem énekelhető azon ária, mert mellőzve azt, hogy már sokkal haszontalanabb dolgokra fecséreltetett el a pénz, mint egy minden rendes színház hangászkarnál szükséges hangszer megvásárlására, tökéletesen alaptalan azon állítás, hogy ezen áriát hárfakíséret mellett kell énekelni, miután a bécsi operaházban ugyanezen áriát összes zenekar és nem hárfakíséret mellett hallottuk énekelni, pedig ott hárfája is van ám. Végre épen nem tehetjük föl Schodelné asszonyságról, kit mint művelt úrhölgyet van szerencsénk ismerni, hogy képes lenne ily kisszerű ármánykodással faggatni társnéját, kitől már csak azért sem félheti babérjait, mivel az övéi eléggé biztosítvák az érdemeit méltányolni tudó közönség kegye által.²⁸⁹

²⁸⁹ *Életképek*, 5 (1846), 477.

Nem szükséges figyelmeztetnünk: azt, hogy a Nemzeti Színház Beatrice-partitúrájában, illetve Agnese abból másolt szerepében mi olvasható, csak belső adatszolgáltatók tudhatták, leginkább Paksyné. Tárnyilagos olvasó ezáltal bizonyítva láthatja, amit Ráday főigazgató 1847-ben szemére is vetett az énekesnőnek: hogy sérelmei saját közbenjárása „következtében hírlapok útján nyilvánosságra hozattak”. A Lucrezia Borgia Milanóból megrendelt partitúrában a főhősnő prologus-beli Cavatinája magától értődően megtalálható, színházi bennfentesek tehát jól tudhatták, és joggal hirdették, hogy az apokrif Agnese-áriát Donizetti írta. Ugyancsak okkal hivatkoztak a hárfa közreműködésére is, melyet a Cavatina eredetileg valóban előír, a Beatricébe beiktatott ária kísérete viszont mellőz. Tény ugyanakkor, hogy a Borgia első, lassú áriáját az opera Nemzeti Színházban fellelhető partitúrája szerint Schodelné valóban nem énekelt, hanem ismeretlen eredetű – talán helyben komponált? – jelenettel váltotta ki. Aligha a kényelemszeretet vette rá, hogy könnyített változatot énekeljen. Inkább kerülni akarta a látszatot, mintha a korábban bemutatott Ott-féle Beatrice di Tenda seconda donnájának áriáját kölcsönözne Lucrezia belépőjéhez – azt az áriát, amit ráadásul Felbértől vétetett el. (A forrás tanúsága szerint énekelt viszont a nehéz Cabalettát.) Különös figyelmet érdemel a recenzens jó memóriája – pontosan emlékezett, hogy közel hat évvel korábban Felbér mint Agnese elénekelt a vitatott áriát. Nem említette viszont, hogy Felbér előléptetése majd kiválása után Agnese szerepe Éder Lujzára maradt, s hogy a betét-áriát az ő gyenge technikájára való tekintettel már akkor elhagyhatták. Egyelőre nincs rá magyarázatunk, vajon Carl Henriette, aki 1841-42-ben tíz Lucreziát énekelt a nemzeti színpadon, miért nem követelte vissza a nagy méregkeverő számára az Ott által elorzott sortitát.²⁹⁰

Frankenburg nagyhangú fórumán, az Életképekben az 1845-46-os évadban többé-kevésbé nyílt kifogások, panaszok, inszINUÁCIÓK sora kísérte Schodelné szereplését vagy nem-szereplését. Egyre nyíltabb és türelmetlenebb bírálatok támadták a hang hanyatlását, az ékítményes technika elégtelenségét, az öltözködés hanyagságát,²⁹¹ olykori játékbeli fegyelmezetlenségeket, valamint szerepek kényelmi okból történt megcsönkítését. Petrichevich Horváth sem rejtette véka alá, hogy a vissza-visszatérő, tartós gyengélkedés „nem kis gátul szolgál az operai élvekben”.²⁹² Az 1845/46-os évad előre haladtával egyre élesebb tónusban adott kifejezést általános elégedetlenségének az operai viszonyokkal, különös tekintettel a bemutatók késlekedésére, számuk szűkös voltára, továbbá az elő-

²⁹⁰ Carl visszaállítottatott korábban húzott részeket a Lucrezia-szerepbe, de sajtóhír szerint a második felvonásban: „Carl Henriette a címszerepet, mint vendég, ritka tökélyvel adá, s megmutatá, hogy a hang hiányzó ezüst csengését is pótolhatja némileg a tökéletesen kiképzett művészet, különösen megható volt Carl a 2ik felvonásban, melynek végét rendkívül fárasztó nehézsége miatt mások ki szokták hagyni.” *Jelenkor*, 1841. július 24. Az oldalvágás Schodelnéét érintette. Lucrezia Borgia eredetileg prologusból és két felvonásból áll; a Nemzeti Színház színlapjai a prologust első felvonásként, az eredeti 1–2. felvonást pedig értelemszerűen 2–3. felvonásként jelölték. Az eredeti első, pesti címzés szerint második felvonás Gennaro és Lucrezia kettősével végződik; kérdés, hogy Schodelné ennek egy részét hagyta-e el, vagy a kritikus mégiscsak az eredeti 2. felvonás Méric-Lalande által kikényszerített, valóban nagyon fárasztó *aria finaléjára* céltzott.

²⁹¹ *Életképek*, 4 (1845), 577. (Borgia Lucretia, november 1.); *uo.*, 737. (Borgia Lucretia, november 28.)

²⁹² *Honderű*, 3 (1845), 2. félév, 276.

adások rendezetlenségére (a zenekar hangsúlyozott kivételével).²⁹³ 1846 tavaszán a Dom Sebastian bemutatásának késlekedése miatt háborgott, és a Torquato Tasso, valamint a Maria di Rohan mielőbbi színrevitelét követelte az ósdi francia vígoperák helyett.²⁹⁴ (Utóbbi bemutatását már 1845 elején tervbe vették, hihetőleg Schodelné kezdeményezésére – az „adultera”-főhősnő figurája kiválóan illett kedvelt szerepei galériájába.)²⁹⁵ Általános média-szokás szerint e konkrét esetekben a lap szuverén módon elvonatkoztatott bizonyos gátló körülményektől. Wolf szerződése előtt Dom Sebastian, a központi tenorszerepre épülő Donizetti-nagyoperát Joóbbal vagy Pecz-cel, tehát valódi első tenor nélkül kellett volna bemutatni. Volt is olyan szándék, hogy Pecz Adolfot felléptessék a címszerepben: a kottatárban őrzött rendezőpéldányon a tervezett szereposztásba először az ő nevét írták, aztán kihúzták, és „Wolf”-fal helyettesítették. Wolf télen még nem állt rendelkezésre, s miután megérkezett, időre volt szüksége a szerep betanulásához.²⁹⁶ Ám ha egyes bemutatók késlekedésére tárgyilagos szemlélő találhatott is magyarázatot, 1846 nyarán legodaadóbb híve sem tagadhatta a primadonna feltűnő abszентizmusát a megelőző évadban. 1845-ös nyári szabadságáról szeptember végén visszatért, de két előadás után „súlyosb betegsége” egy hónapra leparancsolta a színpadról. Felgyógyulása után is jóval kevesebbet dolgozott, mint korábban. 1845 július 16. (utolsó fellépése az évi szabadságának megkezdése előtt) és 1846 június 30. között mindössze 45 alkalommal lépett fel, az előző évad 69 szereplésével szemben. Az elvárt teljesítmény közelében mindössze két hónapban, januárban és júniusban járt 7-7 estével – a gyakoribb színpadi jelenléte egy-egy újdonság idézte elő. Másik oldalról nézve e többlet is hiányt vagy alulteljesítést takar, azt tudniillik, hogy csak két bemutatót vállalt, azokat is csak az évad második felében. Óriási visszaesés az 1838–39-es évad mesebeli hét premierjéhez képest! Két új szerepét sokkal rövidebb szériákban énekelte, mint a korábbiakat. Az elsőt, a Don Pasquale Norináját visszaadta, a másodikat, a Dom Sebastian Zaydját pedig cserben hagyta, amennyiben két héttel a bemutató után betegsége, majd évi szabadságára hivatkozva három hónapra lelépett a nemzeti színpadról.

Szerepléseinek abszolút számához hasonlóan az 1845/46-os évadban megfigyelt repertoárjának gazdagsága is. Láttuk: egy-egy lírai-agilis vígoperai hősnő jelmezében már első korszakában is szívesen kokettált a nézőtérrel (egyesekek szerint tán túl hevesen is). 1844–1845-ben pedig a könnyebb műfajokat preferálta, habár végül már némi húzódozással. Könnyű-műfajú Donizetti-premierjei mellett (Ezred leánya – opéra-comique; Linda di Chamounix – semiseria; Don Pasquale – opera buffa) 1844 januárjában felújította a Bájítalt is. Az abszolút vígoperai túlsúlyt jelzi a szereplések száma: 1844-ben 27 estén énekelt Donizetti-szerepet, ebből két tragikus figura (Lucrezia és a Marino Faliero Elenája) jelmezét ötször, Adina, Marie, és Linda kosztümjét huszonkétszer öltötte föl.

²⁹³ Uo., 419. (Tihany ostroma, november 7.)

²⁹⁴ Uo., 4 (1846), 1. félév, 237.; uo., 276-77.; uo., 486.

²⁹⁵ *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 1. félév, 225.

²⁹⁶ A mindenre gondot viselő Honderű már januárban figyelmeztetett: a színház késlekedik a bemutatandó operák lefordításával, és elmulasztja Wolfnak felküldeni szerepeit, hogy az előre tanulhasson. *Honderű*, 4 (1846), 1. félév, 74.

1845-ben a víg-, ill. komoly operai esték – vígoperai újdonság híján és Paksyné belépése következtében – 25:12 arányban viszonyultak. Szerepválasztását több tényező befolyásolhatta. Magától értődően elsőrangú motívumként hatott, hogy maga Donizetti az *Elisir d'amore* 1832-es átütő sikere után az évtizedfordulóig nem komponált egész estét betöltő vígoperát. 1840 és 1843 között azután váratlanul pompás kései virágokat hozott a buffa–semiseria–opéra-comique kiszáradtnak hitt törzse; mindhárom e műfajú darabja jóval szélesebb körben váltott ki egyértelmű lelkesedést, mint az egykorú seriák és francia nagyoperák. A Nemzeti Színháznak annál is célszerűbb volt a víg dalművek mellett optálnia, mivel tekintettel kellett lennie a permanens tenorválságra: ha valamire alkalmasnak mondhatták a rendelkezésre álló énekeseket, még leginkább a semiseria-zsáner bizonyos fokig alárendelt lírai szerepeire, némi spieltenor-felhangokkal. Ami a primadonna személyét illeti, talán maga is érezhette a múlt évek fenyegetését, sejtette, hogy a lányszerepektől hamarosan búcsúznia kell, és amíg még lehetett, igyekezett learatni az azok kínálta könnyebb sikereket. Másképpen szólva, 1844–45-ben a drámai primadonna, érzékelve a vokális stílusban bekövetkező változást, „csalogánynak” álcázta magát. Attitűdje 1846 elején változni látszott. Jellemző módon utolsó vígoperai szerepét (Norina) szinte csak azért tanulta be, hogy ennek apropójából Barabás Miklós lerajzolhassa rokokó jelmezben a Honderű számára.²⁹⁷ Teljesen szokatlan és rá nem jellemző módon már előzetesen a nyilvánosság elé vitte húzódozását a közreműködéstől az új és várhatóan sikeres olasz darabban: ki mástól „hallotta” volna a Honderű már 1845 október végén, ha nem tőle magától, hogy „derék Schodelnének nem igen vállalta szívesen e szerepet, s azt Paksinének adatni óhajtaná, hogy annál sikeresben működhessek az egészen hangjához illő Don Sebastianban”.²⁹⁸ A bemutató előtti napokban a színházi kommuniké megerősítette, Don Pasquale „második vagy harmadik előadását a derék Paksiné javára ajánlá az igazgatás, ki azon este maga fogja énekelni Norina kedves szerepét”.²⁹⁹ Schodelné annál nyugodtabb szívvel mutathatott nagyvonalúságot, mivel a játékkészségéről egyébként sem éppen híres lírai szoprán vígoperai szerepekben addig kevésbé tűntette ki magát.³⁰⁰ Jellemzi az *Életképek* szerkesztőségében eluralkodó Schodelné-ellenességet, hogy a Norina-alakításban hirtelen erénynek látta Paksyné hibáját, vagyis korlátozott játékkészségét, és mérsékletnek állította be, ami talán erőtlenség volt. Másfelől elég jól ismerjük Schodelné hajlamát a sarkított ábrázolásra, hogy részleges hitelt adjunk a divatlap dialogizált operai beszámolójának: a fiktív alakok egyike szerint az ő Norinája túlságosan céltudatos nőként, valóságos kurtizánként ágált a színen.³⁰¹ Azonban nem bizonyos, hogy az *Életképek* imaginárius operarajongója csupa lelki finomságból tanácsolta el Schodelné a további kísérletektől, midőn a szerepet egyetlen márciusi előadásra

²⁹⁷ Uo., 4 (1846), 1. félév, 57.

²⁹⁸ *Honderű*, 3 (1845), 2. félév, 336. A vonatkozó hír előző két mondata „Mondják, hogy Don Pasquale betanulása nem igen megy elő. Nem csodálhatni, mert sem a fő nőszerep nem egészen Schodelnének hangjához való, sem az orvosának – (Ronconi híres szerepének) Udvarhelyi rokkant hangja messzűnően is megfélni nem fog.”

²⁹⁹ Uo., 4 (1846), 1. félév, 18.

³⁰⁰ *Életképek* 4 (1845), 546. (Alvajáró, október 18.)

³⁰¹ Uo., 5 (1846), 256.; uo., 316. (Don Pasquale, február 23.)

visszavette Paksynétól. Leleplezi a rosszhiszeműség, mellyel a szereplőcserének tulajdonítja a gyenge házat. Holott a közönség, ha egyáltalán operába ment, ott biztosan az első énekesnőt akarta hallani, és ettől az igényétől az alakítás árnyalatai aligha térítették el.³⁰²

Bár a Pesti Divatlap, melynek szerkesztője, Vahot Imre, Saulusból Paulussá válva Schodelné rendíthetetlen hívének mutatkozott az utolsó két év megpróbáltatásai során, 1847 februárjában reményének adott hangot, hogy a rég nem hallott Linda és Marie szerepekben is újra színpadon láthatja a közönség, maga az énekesnő minden jel szerint elhatározta, fokozatosan kilép a vígopera- és semiseria „szereposztályból”, és szó szerint veszi az alkalmazásakor állítólag kikötött feltételt – „*csupán* drámai énekesnőül” van szerződve.³⁰³ Nem csak Norinától vált meg könnyű szívvel; búcsúzott régebbi komédia-szerepeitől is. Az Elisir Adináját 1844-ben még ötször, a következő évben csak háromszor alakította, majd átengedte a másodénekesnőknek. Minthogy a Don Pasquale Norináját ábrázoló „rococo”-arcképen kívül más jelek is a bizalmi viszony szorosabbá válására engednek következtetni Petrichevich Horváth és Schodelné között, valószínűsíthetjük, hogy egyes türelmetlen üzeneteknek a primadonna inkább feladója, mint címzettje volt.³⁰⁴ Így 1846 nyarán talán maga sugalmazta a híradást, mely szerint az „elkoptatott, különben kedves” Bájital június 3-i előadásának az sem „bírt vonzingeret adni”, hogy Adina szerepét egy évi szünet után újra – utoljára – elénekelt: a színház „jócskán kongott” az ürességtől.³⁰⁵ Pár nappal előbb az ellen sem tiltakozott, hogy az április 14-i repríz alkalmával még „kedves zenemű”-ként említett Lindát a május 30-i (Reszler közreműködésével zajlott) előadás után a Honderű „ócskasággá” minősítse vissza.³⁰⁶ Már korábban teljes csendben megvált az Ezred leánya Marie-jától; Paksynéval újították fel 1847 elején. Nehéz megértéssel fogadni Paksynének a pseudo Agnese-ária eléneklésével kapcsolatos querulanciáját épp akkor, amikor a primadonna egyre inkább megengedte, hogy ő és Lászlóné átvegye könnyebb szerepeit, sőt: ami 1838-39-ben elképzelhetetlen lett volna, túrta, hogy mindketten alternatív primadonnaként tegyenek próbát. Részvételükkel megnőtt a repertoáron azon művek és műfajok aránya, melyekben az első énekesnő régóta, vagy soha nem működött. 1845-ben mind Paksyné, mind Lászlóné próbát tehetett a semiseriában (La sonnambula); a műsor viszonylag nagy hányadát visszafoglalhatta az 1843 óta teljesen hiányzó opéra-comique. 1843 márciusától 1844 januárjáig (a Hunyadi premierjéig) a

³⁰² Uo., 473.

³⁰³ Az 1848 márciusi – utolsó – személyével kapcsolatos sajtóvita során a megjelent nyilatkozatából, *Honderű*, 6 (1848), 175. 1843-as szerződése kikötötte: „csak a hangja alkatjával és szerep-osztályával egyező dalszerepeket éneklendi”, de – azon túl, hogy azok „– mint magában is értetik – első sopran dalszerepek leendnek”, osztályukat nem jelölte meg.

³⁰⁴ Petrichevich Horváth és Schodelné közös jótékonyági akciójának tervét a Honderű 1846 tavaszán szellőztette meg, az operai pangás időszakában: „Mondják, hogy Schodelné s e lapok szerkesztője, mindketten kolozsvári születésűek, az ottani kisdédóvóintézet javára, az említett szerkesztő salonjában e célra föllállítandó kis színpadocskán egy igenigen érdekes operaelőadást szándékozik rendezni – melybe a bemeneti jegyek ára – minthogy a mutatványban 50 nézőnél több részt nem vehet – 10 pengő forintra lenne határozva. Az aláírások – mint halljuk – elkezdődtek és szép sükerrel kecsgetetők. Ha a dolog megvalósulna – tüzetesebben fog róla szólni szemlénk.” *Honderű*, 4 (1846), 1. félév, 218.

³⁰⁵ Uo., 459.

³⁰⁶ Uo., 319.; 458.

Nemzeti Színház egyáltalán nem adott új operát; majd Schodelné visszaszerződésétől az 1845 áprilisáig bemutatott összesen négy újdonságnak mindegyike az ő főszereplésével került színre. Mint írtuk, a következő évad hat egész estét betöltő opera-bemutatóból csak kettőt teljesített; a négy további premier közül három a francia vígopera műfajához tartozott, s vagy nem igényelt abszolút primadonnát, mint a Négy Haymonfi, vagy Paksyné, illetve a fiatal de Caux Mimi főszereplésével zajlott, és elsőrangú énekesnő híján az átlagosnál jóval kisebb vonzerőt gyakorolt a közönségre.

Meglehet, a primadonna különös engedékenységet valóban „kényelemszeretete”, illetve az országos kormányzat erélytelensége motiválta. De a kényelemszeretet mögött az egészség tényleges megromlása is meghúzódhatott, aminek a hang is kárát látta. Vagy fordítva: a hang változása, netán hanyatlása tette szükségessé a kényszerű pihenőket, amit a primadonna gyengélkedésnek igyekezett álcázni, amennyire lehetett. Említett húzódozása a Don Pasquale Norinájának eléneklésétől arra utal, hogy az idő parancsszavát ő maga másoknál korábban felismerte. Ha nem tette volna, Barabás Miklós rajztolla kíméletlenül emlékeztethette volna rá: a rokokó fejdísz alatt érett, sőt kemény arcvonások keretéből inkább céltudatosságot, mint gyöngédséget tükröző szem pillant a nézőre. Barabás Szilágyi Erzsébetként is matrónának ábrázolta Schodelné. Mire a festményhez modellt állt, személyesen is átélte a Hunyadiak anyjának keservét: 1847 elején elvesztette 21 éves Adolf fiát. De a Nemzeti Újság egy visszatekintő, kegyetlen célzásából következőleg nem csak e személyes csapás és nem is csak Szilágyi Erzsébet jelmeze öregítette meg mai fogalmak szerint idő előtt. Személyében már 1846 nyarán „meglehetősen vaskos testtel megáldott középkorú nő” lépett színpadra Donizetti Lindájának címszerepében. Nem csoda, hogy korán öregedett; élete folyása a negyedfél évtized alatt nem kímélte túlságosan. Tizennégy évesen ment férjhez a nálánál tizenöt évvel idősebb Schodel Jánoshoz, első fiát tizenöt, a másodikat tizenhét éves korában szülte. Izzalmakkal és fáradalmakkal terhes pályát futott be. Bécsben Duport, Berlinben Cerf operai rezsímje, az első pesti időszakban saját ambíciója diktátumára folytatott rablógazdálkodást erőivel. A kor kényelmetlen közlekedési viszonyai közepette nagy és fárasztó utazásokat tett. Biztosan rombolta fizikai állapotát a szakadatlan, minden eszközzel folytatott küzdelem a sikerért, az énekesi és személyes egzisztencia és státusz biztosításáért. De ha a legharmonikusabb egyéniségként, súrlódások nélkül járta volna útját, és környezetét nem antagonizálta volna minduntalan, a pálya 1846-ban akkor is ama pont közelébe érkezett volna, amikor a jelen énekesi teljesítmény értékelése mellett, sőt ahelyett még a hívek is egyre többször hivatkoznak a múltban szerzett érdemekre, az ellenfelek pedig egyre türelmetlenebbül ajánlják az érdemek jutalmazására a kiérdemesülést.³⁰⁷ 1846 nyarán az irányában különben általában türelmes, sőt elismerő Nemzeti Újság szemébe is vágta:

[...] már különben sem igen távol van az időtől, hol az örökös rekedtség vagyis inkább hangtalanság be szokott következni, s ahol a primadonnák nagyon is öröme est énekelnének, csak volna ki hallgatná őket...³⁰⁸

³⁰⁷ *Budapesti Híradó*, 1846. augusztus 16.; *uo.*, 6 (1846), 194.; *uo.*, 6 (1846), 255.

³⁰⁸ *Nemzeti Újság*, 1846. július 14.

Kíméletlen szavak, de a körülmények ismeretében érthetőek. Július legelején ismét Pestre érkezett Marietta Alboni, hogy az előző nyárhoz hasonlóan Schodelnéval együttműködve feltegye a koronát az évadra. Ám a házi primadonna a Hunyadi László június 30-i előadását követően gyengélkedésre hivatkozva lemondta a közreműködést a Lucrezia Borgia július 7-re kitűzött előadásán és Alboni további fellépésein. Távmaradása hatalmas felzúdulást váltott ki; Frankenburg lapja gyilkos célzások sorozatában érezte: a primadonna – egy éve még az Életképek szerint is méltó társa a kivételes altistának – azért jelentett beteget, mert fél az összehasonlítástól az egyedülállóan tökéletes iskolájú olasz művésznővel.³⁰⁹ Ettől fogva egyik vitriolos bonmot követte a másikat a képzelt betegségről.³¹⁰ Az olasz alt-fenomén július 4-én lépett fel első ízben, és a következő hetekben egyik hangversenyt adta a másik után (összesen nyolcszor szerepelt). Az operai rendezőség pedig várt, vajon visszatér-e a színpadra a primadonna. De az egész vendégjátékot szabotálta, holott úgy látszik, végig Pesten maradt: a lapok csak július végén közölték, hogy „szabadsági idejét használva fordőbe utazott”.³¹¹ Viselkedésével a legsúlyosabb tragikai vétség, a hübrisz bűnébe esett, és azon nyomban elnyerte méltó büntetését. Hogy a szoprán-szerepkör pillanatnyi ellátatlansága ellenére Marietta Alboni ne kizárólag részletekben, hanem legalább egyetlen teljes operában is megjelenhessen a közönség előtt, az igazgatóság felkérte a Pesten időző örmény úrilányt, Hollósy Kornéliát, aki semmiféle színpadi gyakorlattal nem rendelkezett, hogy július 23-án lépjen fel a Linda di Chamounix címszerepében (Alboni Pierotto nadrágszerepét énekelte). Ez után az este után a pesti Nemzeti Színház deszkái, melyekre Schodelné csak 1846. szeptember 26-án, vagyis közel három hónap távollét után lépett fel újra, számára többé nem jelenthették ugyanazt a világot, amit 1837. október 30. és 1846. június 30. között jelentettek. Addig primadonna asszolutaként uralkodott – még távollétében is. Ezután nemcsak, hogy osztoznia kellett egy másik énekesnővel a dicsőségen – ez még elfogadható lett volna. Nem, azt is tűrnie kellett, hogy a vetélytársnő hasonlíthatatlanul nagyobb mértékben élvezze a közönség és a sajtó kegyét. 1846 őszétől a pesti színpadon nem egyszerű primadonna-háború vette kezdetét, aminőre számos példa akadt minden olyan operaszínpadon, melyek a soprano d’agilità szerepkör drámai- és ékítményes fachra történt felbomlása után akarva-akaratlan két primadonnával dolgoztak. Rozáliának ennél keserűbb poharat kellett kiürítenie: a *kibontakozás* mellett a *hanyatlást*, az *ifjúság* mellett a *hajlott kort* kellett megtestesítenie. Előbb-utóbb minden énekesnő pályáján üt e gyűlölt szerep órája, hacsak nem vonul vissza diadalai tetőpontján, mint az 1846 nyarán a magyar opera égboltján megjelent új üstökös kevesebb, mint húsz év múlva bölcsen meg fogja tenni.

Vesztesége nagyságát tudatosítva, Schodelné viselkedését a nyári hónapokban legalábbis talányosnak kell minősítenünk. Ha valóban csak július végén hagyta el a kettős fővárost, nemcsak a Hollósy kiváltotta láznak lehetett tanúja, de előre kellett értesülnie a fellépés tervéről is. Nem akadályozta meg, miért is tette volna: mi félnivalója volt neki egy újabb Mochonaky Amáliától? Mikor már megvolt a baj, egyetlen tétova kísérletet

³⁰⁹ *Életképek*, 6 (1846), 65.; uo., 119.

³¹⁰ Uo., 6, (1846), 185.; uo., 186.

³¹¹ *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 615.

tett, hogy elhárítsa a trónfosztást. Augusztus elején felröppent a hír, hamarosan visszatér a színpadra a Dom Sebastian Zaydjaként; talán azt remélte, ezzel maga mellé állíthatja Wolfot, az opera abszolút főszereplőjét.³¹² De mintha belenyugodott volna Kornélia szerződtesének elháríthatatlan realitásába, mégsem szakította meg rosszul megérdemelt szabadságát. Ráébredt – ráébresztették? – hogy ellenében nem számíthat hűséges támogatóira, és nem képes érvényesíteni állítólagos korlátlan befolyását az igazgatóságra. Tűrnie kellett, hogy egyik legőszintébbnek látszó híve, Petrichevich Horváth még elutazása előtt dezertáljon. A Honderű közlése szerint az ő közbenjárására állapotodott meg a színház és „Nellike” az első Lindát követő további fellépésekben. Izzó lelkesedésével a Honderű mintha máris az egész magyar színügy reformját várta volna az új énekesnőtől.³¹³ Mindenesetre egy valamit igazol a tény, hogy Hollósy Kornélia néhány rövid hét leforgása alatt állócsillaggyá válhatott a magyar opera égboltján, anélkül, hogy Schodelné akár ezen idő alatt, akár utóbb akadályt gördíthetett volna szárnyalása elé: akiket korábban állítólag elüldözött, gyengék voltak a maradáshoz. Persze Hollósy nem csak énekesként volt rendkívüli jelenség. Tehetsége és támadhatatlanul integer egyénisége mellett társadalmi állása is olyan magasságba emelte, ahová a legelvetemültebb vetélytársnő sem tudta volna felvetni intrikájának hálóját. A nemzeti színházi énekesnők között a félprostituáltak, maitresse-ek és a színpadról szerencsés házasságot kötött polgárlányok után ő volt az első valóban „ebenbürtig” személy. Gazdag erdélyi magyar-örmény családból származott, apját, Korbuly Bogdánt néhány évvel korábban nemességgel tüntette ki a király (ekkor történt a névváltoztatás). Kornélia művészetét a művészetért és nem a megélhetésért gyakorolta.³¹⁴ Schodelnének voltaképp szerencséje volt a legyőzhetetlen vetélytárssal. A 19 éves novícia egyéniségével nem fért össze az érdekérvényesítésnek semmiféle drasztikus formája, nem kezdeményezett és nem bátorított klakk-szervezést, és az iránta érzett tiszteletet hívei azzal is kimutatták, hogy bizonyos fokú önmegtartóztatást vállaltak a nézőtérén.³¹⁵ Ennek ellenére nem zárhatjuk ki, hogy a Schodelné irányában előbb leplezett, később nyílt türelmetlenség szításában Hollósy párthívei már 1845 őszétől részt vállaltak. Személyéről és itáliai tanulmányairól a város legkésőbb azon év szeptember 9-én tudomást szerzett, és hívei már ekkor igyekeztek előmozdítani bemutatkozását a magyar színpadon.³¹⁶ Épp azokban a napokban kezdte meg őszi évadját a házi primadonna, s bár két előadás után betegállományba vonult, gyengélkedése abban biztosan nem akadályozta meg, hogy meghíúsítsa a kellemetlen vetélytárs fellépését – ekkor még. De távolról sem biztos, hogy valaki egyáltalán akadályt gördített Hollósy fellépése elé: lehet, hogy az első pesti színpadi kísérlet azért maradt el, mert az Itáliából hazatérő kezdő egyetlen szerep magyar szövegét sem tudta. Voltak a színházban más, befolyásos személyek által támogatott ellenérdekeltek is. Paksyné Mochonaky Amáliát

³¹² *Életképek*, 6 (1846), 255.

³¹³ *Honderű*, 4 (1846), 2. félév, 138.

³¹⁴ Uo.

³¹⁵ A Pesti Divatlap joggal nevezte úgy: „a minden színházi ármányon felülálló Hollósy Kornélia”. *Pesti Divatlap*, 5 (1848), 284.

³¹⁶ *Honderű*, 3 (1845. szeptember 9.), 2. félév, 197., ill. uo. (1845. szeptember 23.), 237.

az év elején szerződtek újra másodénekesnőnek; könnyebb első szerepeket is megkapott, ha egyelőre nem is sűrűn. Nyáron visszatért a szép hangú és kiváló megjelenésű Lászlóné; énektanárt fogadtak kedvéért, és a sajtó támogatásával kezdték „felépíteni”. Mindketten érezhették, hogy a fiatal énekesnő belépése megnehezítené életüket, és talán igyekeztek is tenni ellene. Hiába: Hollósy feltűnését követően végzetük beteljesült. Már 1846 nyarán látszott, hogy az új csillag szerződésének árát nem annyira Schodelné, mint inkább Paksyné fizeti meg. Küszöbön állott a Lammermoori Lucia bemutatója. A partitúrát 1846. április 15-én rendelték meg Bécsből Herczeghy Móricztól, bizonyára annak nyomán, hogy a Pokorny igazgatta Theater an der Wien 1846. április 3-án Jenny Lind főszereplésével felújította. Schodelné beleegyezett, hogy a német színházban lejátszott régi darabot Paksyné várhatóan kevéssé szenzációs címszereplésével bemutassák az uborkaszegzonban – nem sejtette, hogy Hollósy feltűnése nyomán hamarosan Pesten is új életre kelnek a lírai koloratúroperák. A Honderű már a bemutató előtt, majd utána is felajánlotta a régi operát az új csillagnak.³¹⁷ A színház engedelmeskedett; Paksynétól egyetlen előadás után visszavették a címszerepet, Hollósy pedig két hét múlva már el is énekelte a szerződését megelőző augusztusi magán-fesztiválján. Ez hét estéből állt: Linda di Chamounix után és Lucia előtt az Alvajáró Aminájaként is bemutatkozott.

Másfél évvel Európa forradalmi előtt Hollósy Kornélia csillagának felemelkedése „színházi revolutio”-t váltott ki a magyar színházban, de legalább a pesti sajtó egyes fórumain.³¹⁸ Történések a megmondható, vajon a színházit a politikai fordulat főpróbájának minősíthetjük-e, és ha igen, Schodelné és köre politikailag vajon a megdöntendő ancien régime-t képviselte? Valaha, az operaháború első csetepatéi idején az arisztokratikus műfaj, és a zsánert meghonosító énekesnő az udvar kétes hírű kiszolgálóinak támogatását élvezte a nemzeti párt szemében ellenséges fórumokon, a pozsonyi Hírnök és Századunk lapjain. A szabadságharc alatt azt terjesztették róla, hogy híreket szállít Pestre Windisgrätznek, és Kossuthot készül meggyilkolni.³¹⁹ Színházi tekintetben kétségkívül Schodelné testesítette meg az elnyomó régi rendet. Frankenburg Adolf, az ellene indított sajtótámadás fővezére még két évtized múltán is a forradalom viharadarának láttatta magamagát. Mikor a Hollósy-epizódról szól, harci láz járja át emlékezéseit, s a maga érdemeit Nellike szerződésének létrejöttében jellemzően militáris, sőt anarchisztikus metaforákkal minősíti: egy háromhasábos „vértés [!] cikket” írt az Életképek „1846-dik évi augusztus 8-dikán megjelent 6-dik számába” mely „mint a bomba [!] pattant szét az ellenfél táborában [!]”.³²⁰ Schodelné valóban mindig gondoskodott arról, hogy harci eszközökkel jól felszerelt tábor vegye körül, ám a „vértés cikk” egyetlen sora sem meri állítani, hogy e tábor 1846 augusztusában ellentámadásba lendült volna. Még mulasztásos vétségben sem marasztalja el azokat, „kikre, szerencsétlenül, a nemzeti színház ügyei bízva vannak”, legfeljebb tiszteletlenséget vethet szemükre: „Hollósy kisasszony már kétszer [!] lépett föl a nemzeti színpadon, kétszer roppantul megtöltte a házat, díjt

³¹⁷ *Honderű*, 4 (1846), 2. félév, 74.; uo., 116.

³¹⁸ *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 733.

³¹⁹ Mikszáth Kálmán ízes előadása szerint a *Jókai Mór élete és kora* 12. fejezetében: Szomorú napok.

³²⁰ Frankenburg, III., 86.

nem követelt, a közönség őt a tetszés kitűnő, csalhatatlan jeleivel fogadta”, mégsem tárgyaltak vele személyesen további fellépéseiről, csak odaküldték neki a szerepeket, s felszólították, „azokat tanulja be”.

Hogy is gondolta Frankenburg? Hogy Ráday Gedeon országos főigazgató vármegyei küldöttséget meneszt a 19 éves lány megnyerésére, mint annak idején Schodelnéhoz? Az augusztusi fellépésekre szóló felkérést, mint maga állítja, a nyilvánosság egyik főszereplője, Petrichevich Horváth közvetítette, talán Ráday megbízásából – a gróf a Schodelnéval jó viszonyt ápoló, független személyt alkalmasabb közbenjárónak tarthatta a delikát ügyben, mint Fánscy Lajos érdemes színészt, aki a színház gyakorlati igazgatói teendőit ellátta, és átmenetileg az operarendezői posztot is betöltötte. Mert az országos főigazgatónak tisztában kellett lennie az ügy delikát voltaival. Schodelné legodaadóbb hívei sem állíthatták, csak rágalom lenne „az a hír, hogy senkivel sem tud megférni, kivel babérjait (t. i. a színházi tapsokat és »éljen«-eket) osztania kellene”. 1846 nyarán azonban Ráday az esetleges ellenállással nem törődve a színházi forradalom pártjára állott. Nem akarhatott másként tenni, ha a színház érdekét a szívében viselte. Augusztus utolsó napjaiban közölték a lapok: a Nemzeti Színház szeptember 1-től jövő év június végéig szerződtette Hollósy Kornéliát. Schodelné ezek után még kevésbé sietett vissza Pestre. Szabadságát teljes egészében kivette, és tovább mulatott Füreden. Nem azért, mintha a fürdőkúrát betegeskedése írta volna elő – sőt kiváló egészségéről üzent a fővárosba.³²¹ Hanem talán azért, hogy rendíthetetlen nyugalmanak kifejezést adjon. Csak szeptember közepén érkezett vissza; erről külön hírben emlékeztek meg a lapok.³²² A városban *fait accompli* fogadta. A Hollósy-szédület gyors elmúlásában nem reménykedhetett, de abban talán bízott, hogy hosszabb idő s több szereplés során világosabban megmutatkoznak az új tehetség korlátai. Mert arról, hogy vannak korlátai, bizonyára értesült. Ha máshonnan nem, a Spiegel lapjairól – itt Hollósyt korántsem fogadták minden kritikán felüli énekes-csodaként, mint a magyar laptársak.³²³ Kivárta azt is, hogy nyilvánvalóvá váljék az új csillag színészi gyengesége. Ez hamar bekövetkezett. Az új szerelem első heteiben olyan elidegeníthetetlen Schodelné-szerepekben is felléptették az ifjú énekesnőt, mint a Marino Faliero Elenája és Elaisa a Giuramentóban. Bármire számított is a színház – a Honderű szerint arra, hogy „bájoló kis primadonnánk [...] kétségbe nem vonható művészeti előnyei ezen rég elkoptatott műveknek is új érdeket fognak hihetőleg adni”,³²⁴ vagyis, hogy az új darabok előkészítéséig a Schodelné-féle régi repertoár újraértékelésével javítják az opera egyenlegét – Nellikének ellenségei sem kívánhattak volna rosszabbat. Mind a két darab az 1830-as évek lejátszott repertoárjának részét képezte, Schodelné minden bőrt lehúzott róluk; amellet Joób távozása óta tenorszerepük gazdátlanul árválkodott, úgyhogy az 1844/45-ös felújítási kísérlet után az 1845-46-os évadban le is kerültek a műsorról. Hollósy fellépésekor a Marino Faliero Fernandóját Reszlerre bízták, ami a közönség szemében erősen rontotta a szerep-átvétel ünnepélyességét. Viscardót

³²¹ *Életrajzok*, 6 (1846. szeptember 5.), 317.

³²² *Pesti Divatlap*, 3 (1846. szeptember 19.), 754.; *Nemzeti Újság*, 1846. szeptember 20.

³²³ *Der Spiegel*, 1846. július 25. (Linda di Chamounix, július 23.)

³²⁴ *Honderű*, 4 (1846), 2. félév, 195.

(Eskü) Wolf tanulta be, de erőfeszítése hiábavalónak bizonyult. A partnerek személyénél nagyobb akadályt állított Hollósy elé a szerepek karaktere. Mintha csak malíciából választottak volna házasságtörő asszonyokat és önfeláldozó kurtizánokat, vagyis a fiatal, ártatlan leány számára vokálisan is, lelkileg is elérhetetlenül és érthetetlenül idegen nőtípusokat. Megtörtént, aminek meg kellett történnie: a bájos ifjú primadonna bukással fizetett kor- és hangkarakter-meghatározta tevékenységi körének túllépéséért: Marino Falierót és az Esküt mindössze egy-egy alkalommal adhatták vele. Szó volt Beatrice di Tenda átadásáról is. Ha Beatrice nem is bűnös nő, az ő figrájának is az kölcsönöz drámai érdekét, amivel Hollósy ekkor még semmiképp sem rendelkezhetett: egy élet gyötrelmes női tapasztalatai. Okulva az előzményekből, ezt nem erőltették színpadra. Petrichevich Horváth kénytelen-kelletlen visszakozott, s kijelentette: Hollósynak csak ártalmára van az, ami Schodelnéval szemben súlyos méltánytalanság. A lelkiismeretfurdalás a rossz tanácsért arra indította a szerkesztőt, hogy szabatosan jellemezze mindkét énekesnő alkatát. Schodelné Elaisájáról ekkor írott néhány mondata az egész évtized alatt a legközelebb jut a magyar sajtóban ahhoz, amit analitikus operakritikának nevezhetünk. Tehát éppen a Hollósy-éra kezdetén mutatkozott meg utoljára vitathatatlanul Schodelné nagy formátuma a maga elidegeníthetetlen területén.³²⁵ E másik „vértés cikket” a drámai primadonna bizonyára örömmel olvasta. A Nemzeti Újság lényegében azonos hangnemben írt; igaz, glosszája ürmöt is cseppentett a megtámadott díva örömébe, mikor két éve még magasztalt Lindáját kigúnyolta, a legfájóbb pontokat vévén célba mérges nyilaival: korát és korpulenciáját.³²⁶ De hát Pasta is Pasta maradt attól, hogy a kritika kacsázó járásán ironizált. Mindeközben Schodelnének 1843 után másodszer is meg kellett találnia a visszatérés helyes taktikáját a társaság végletekig felcsigázott és megosztott várakozásai közepette. A társaságnak nem kellett aggódnia, a tapasztalt játékosnő tudta, mivel tartozik a közönségnek, a színháznak és önmagának. Kilenc évvel első, szenzációt keltő, alapítói fellépése után részt kellett vállalnia azon esemény megrendezésében, ami még hiányzott a Kerepesi úti opera történetéből: lehetőséget kellett adnia a primadonnának nyílt színi mérközésére. Nem rejtőzött el régi műsorának valamely többé-kevésbé lejátszott darabjában, azért sem, nehogy kiderüljön, a Hollósy felmagasztalására és az ő bukására éhes városban már nem tudja mozgósítani a közönséget. Ehelyett a nyílt párviadalt választotta, az együttes fellépést a repertoár egyetlen valóban két-primadonnás darabjában: Capuleti e Montecchi. Persze a vállalkozás súlyos kockázattal járt. A felhevült légkörben saját – akár spontán, akár a leggondosabb szervezett – közönségének minden igyekezete sem biztosíthatta, hogy nem jut Minkné sorsára. Jóakarátú emberek érezték, mily törekeny az operabéke, és minden módon igyekeztek kidomborítani, minő paradicsomi állapotokat ígér a jövőben a primadonnák testvéri együttműködése.³²⁷ Feszült hangulatban érkezett el 1846. szeptember 26. estéje. Hogy mi is történt a színházban előadás alatt? Egymással vetélkedve valamennyi fővárosi lap leköszölte a maga részletes híradását, de ezek az utókornak főleg arra adnak módot, hogy tudatosítsa: ha ketten

³²⁵ Uo., 298.

³²⁶ *Nemzeti Újság*, 1846. augusztus 11.

³²⁷ *Jelenkor*, 1846. október 1.

látják ugyanazt, az nem ugyanaz. Nem következett be a legrosszabb, elmaradt a tojás- és hagymahajigálás. Mivel a közönség nem azért jelent meg, hogy tárgyilagos ítéletet alkosson, hanem hogy nyilvánosan hangot adjon előítéleteinek, magától értődött, hogy éneklésre alig jutott mód és figyelem; a primadonnákat alig engedték szóhoz jutni. Saját pártjuk üdvrivalgása legalább annyira akadályozta őket az éneklésben, mint az ellenfél pisszegése. A felvonásközi szünetekben a pártok különelőadást rendeztek a maguk szó- rakoztatására, mint manapság a labdarúgó mérkőzések közönsége félidei szünetekben.³²⁸ Amennyire az elfogulatlan ítélő erő – ha bármi formában jelen volt a teremben – megállapíthatta, Schodelné méltó módon helytállt. Romeo szólamának nagy kantilénáiban legjobb oldaláról mutatkozhatott hangja, melynek jót tett a kéthavi pihenés. Férfiruhában inkább elkerülhette megjelenésének reá nézve előnytelen összehasonlítását a törékeny, fiatal örmény lánnyal, és a kongeniális szerepben szabadon érvényesülhetett lenyűgöző színpadi egyénisége, érzelemdús játéka. Hogy hogyan érezte magát a megpróbáltatás közepette? Talán következtethetünk rá abból, ahogy a Nemzeti Újság szerkesztője leírja, és – Malibrannal és Schröder-Devrienttel összehasonlítva – fontoskodva kifogásolja játékát a kulcsjelenetben, midőn Júlia felébred a tetszhalott álomból:

Szabad legyen itt Schodelné asszonysághoz egy szíves figyelmeztetést intéznünk. [...] a fölül érintett daljáték utósó [sic] fölvonásában azon jelenet, midőn Romeo a mérget megissza, s azután Júliáját föléledni látja, egy a legnagyobb tragikai jelenetek közül, melyek csak daljátékban előfordulnak. E jelenet, ha művészileg adatik, kimondhatatlan hatást gyakorol a közönségre; e jelenet nagyszerűségétől azonban Sch. assz. csaknem egészen megfosztá a közönséget azáltal, hogy Júlia föléledése percében, s épen akkor, midőn az első sóhaj kél kebeléből, a sírköhöz támaszkodik, s ott bevárja, a nélkül hogy látná, mint mozdul meg kedvese, s mint kél ki a koporsóból, azon időt, midőn Júlia már csaknem hozzáér, s akkor veszi csak észre. E játékmódor az egész jelenetet elrontja. Mi Romeonak az eddig élt énekesnők közül legjelesebb szerepvivőjét láttuk, t. i. Malibrant és Schröder-Devrient-et, s élénken van még most is emlénkben azon óriási fájdalom és borzalom hatása, melyet művészileg dicső játékuk a közönségben előidézett; ők e jelenetet következőleg adták: a mérge megivása után ugyanis a vélt halottra borulva bevérták azon percet, míg annak kebeléből az első halk sóhaj kilebbent, s percben egy mondhatatlan vegyületű érzelemnek rohama által megkapatva, villámsebességgel a színpad közepére szöktek, itt szemeiket a vélt halott felé irányozva, annak minden mocnatát oly nagyszerű plasztikai kifejezéssel lesték, hogy a közönség, kivált Malibrann előadása alkalmával, egészen megremegett [...] és sírt [...]. Ez előadási modort Sch. asszony szíves figyelmébe ajánljuk, jeles játékát ez által nem kis mértékben fogja emelni, s e modor ő általa követve, szintén nem fogja elvétni a közönségre hatását.³²⁹

³²⁸ *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 791.; *Der Schmetterling. Ein Flug- und Ergänzungsblatt zum Spiegel*, 1846. szeptember 28.

³²⁹ *Nemzeti Újság*, 1846. szeptember 29.

Szokatlan magatartás a túlzásairól elhíresült énekesnőtől. Háromféleképp is értelmezhetjük. Vagy a partner iránt mutatott előzékenységet azzal, hogy nem igyekezett magára vonni a figyelmet, és engedte az ő játékát érvényesülni. Vagy azért állt mozdulatlanul, hogy a közönség Hollósyt nézze, és lássa, mennyire nincs birtokában a nagyjelenet méltó eljátszásához szükséges eszközöknek. Vagy egyszerűen csak kifejezésre juttatta – a vetélytársnő nem is létezik számára. E tapintatlan magatartást Romeo még két alkalommal – tanúsíthatta Júliája iránt (október 10., november 9.) Minden bizonnyal tovább is műsoron maradhatott volna e „rég elkoptatott mű” (Honderű), ha elsősorban nem is Schodelné ismert Romeója kedvéért, hanem a szenzáció miatt, amit a két primadonna együttes fellépése váltott ki. Ám a megtiszteltetésből egyik énekesnő sem kért többet. Hollósy Kornélia beteget jelentett, Schodelné pedig hivatalosan is visszaadta Romeót, egykori diadalainak ezt a nagyszerű vehikulumát. Az ok, amit a sokadik opera-, illetve Schodelné-polémiában a döntést indokolta, nem volt több ürügynél: Romeo „mezzosopran ének része lévén, mit [ő] néhányszor csak kénytelenségből énekelt [...], reá [...], mint magas sopranra, kötelezettséget nem vonhat”. Nem átalott hírlapi cikke is hivatkozni, mely a nem neki való „szerepbeni fellépést gáncsolá”.³³⁰ Az 1837 nyári bemutatkozás alkalmával valóban megjegyezte a sajtó, hogy Schodelné természettől adott orgánuma nem fedi tökéletesen a Romeo-szólam Bellini- előírta hangterjedelmét. De hát barátnőnk igazán nem arról volt híres, hogy szerepeit a kritikusok tetszése vagy nemtetszése szerint tartotta meg, vagy adta vissza. Eddig Romeót illetően sem engedte magát presszionálni: első magyar színházi periódusában 12-szer, a másodikban 10-szer öltötte fel a veronai ifjú jelmezét. Ha a szólam egyes részletei kellemetlenül is feküdtek számára, azokat a nagy példakép Schröder-Devrient mintájára bizonyára már németországi szereplései során hangjához formálta. Egyébként pedig a Romeo-szerepben nála is, mint Devrientnél, a közönség és a kritika figyelmét sokkal inkább a férfi-ábrázolás pikáns játéka, mint az éneklés kötötte le. Annál is szívesebben tartotta műsoron az „ócska daljátékot” (Életképek az 1845. december 19-i előadásról), mivel a lírai szopránfach betöltésének krónikus gyengesége miatt azon az estén, mikor a Montecchit adták, sem játékban, sem hangban nem kellett félnie, hogy bárki vele egyenrangú vagy nagyobb jelentőségre emelkedik az előadásban. Ez az eszményi állapot Hollósy fellépésével megszűnt. A Montecchi-előadások puskaporos hangulatán okulva az igazgatóság többé nem engedte a két énekesnőt egy színpadra; így kívánták elkerülni a német színházban előfordult lealacsonyító nézőtéri csatákat, amelyek néha a primadonnák testi épségét is veszélyeztették. Egyetlen kivételt azonban tettek. Bajza második érájában, akít Ráday teljes jogú igazgatónak nevezett ki, Hollósy betanulta Gara Mária szerepét, és 1847 novemberében bemutatkozott benne. Attól fogva a Hunyadi Lászlóban őt és Schodelné-t mindig együtt láthatta a közönség. Erkel bizonyára elvárta, hogy a karizmatikus koloratúrsopran felvegye repertoárjába Gara Máriát, aki ezt – a neki komponált cabaletta nuziale kedvéért is – nyilván szívesen tette. Schodelné-t pedig kárpótolta, hogy az utolsó szó, a tragikus zárójelenet mégiscsak az övé volt és maradt.

³³⁰ *Honderű*, 6 (1848), 145.

„...a magyar közönségnek nem szabad általánosan jól betöltött
drámai operát hallani”³³¹

Primadonnaháború

1844 telétől 1846 nyaráig Schodelné valamennyi internacionális premierje a repertoár tartós bővülését eredményezte; közülük három könnyebb darab még az ő ottléte alatt függetlenné vált személyétől. Szerepválasztásaiban már nem kalandozott és könnyelműsködött: biztosra ment az import-újdontságok kiválasztásában. A prózai műsor, főként pedig a népszínmű megerősödése egyfelől kellemetlen vetélytársat támasztott az operának, másfelől megengedte a megfontolt választás kényelmét. Ezzel szemben a kezdő Hollósy Kornélia, hogy úgy mondjuk, személyes bukásokat szenvedett el. Említettük, hogy az első fiaskókat már 1846 őszén el kellett könyvelnie, mikor rossz tanácsadókra hallgatva megkísérelte átvenni Schodelné súlyos tragikus szerepeit. Nem ment fiaskók nélkül a sajátos Hollósy-repertoár kiépítése sem. Tartózkodó fogadtatásban részesült A sevillai borbély 1847-es felújítása. A Pesti Divatlap csak az énekrészben értékelte fenntartás nélkül,³³² a Honderú pedig Hollósyt is, Wolfot is kifejezetten türelmetlenül fogadta: sem énekben, sem játékban nem feleltek meg a játéköpera előadói hagyományának, ami – mint az Életképek írta – a magyar operajátszás ős- és hőskorában alakult ki.³³³ A kritikákból – különösen a Honderújéből – egyszersmind az is kiolvasható, hogy Hollósy föllépése túlhaladottá tette az addigi előadói hagyományokat; az örökéletű mű előadási gyakorlatában elodázhatatlanná vált a paradigmaváltás. A borbélyt a daljáték praxisához ragaszkodva még ekkor is prózadiálogusokkal újították fel. A tájékozott Honderú azonban tudta (talán nem egyedül a magyar fővárosban): Itáliában recitativókkal megy, és számon is kérte, miért nem hozatták meg azokat, Hollósy feladatát megkönnyítendő.³³⁴ Észrevételezte ugyanis, hogy az új típusú koloratúr-szoprán még feszélyezettebben érzi magát, ha prózát kell mondania, mint más női hangfajok képviselői. Így tehát azzal, hogy beállt Rosina szerepébe, Hollósy kijelölte a Rossini-opera útját a daljáték-korszakból az „igazi” opera birodalmába. Feltételezhetően elsősorban rá való tekintettel utasította az igazgatóság 1847. május 26-i dátummal bécsi ügynökét, hogy „jövendőben [...] csak oly operákat ajánljon, melyekben próza nincs.”³³⁵ Ha a daljáték-műfaj nem is tűnt el teljesen a műsorról, ettől fogva tovább erősödött a nagyopera elkülönülése, illetve a játék-operának az operett irányába tartó süllyedése (vagy modernizálódása). A Honderú megjegyezte azt is, hogy Hollósynak Rosina szólama túlságosan mély. Mély volt Rosina eredeti fekvésű szólama a nemzetközi operapódiumokon tündöklő valamennyi koloratúr-csillagnak; ebből azonban nem következett, hogy felhagytak volna éneklésével. Ellenkezőleg, ekkor sajátították csak ki igazán, amihez a színházak szállították a szerep

³³¹ *Pesti Dvatlap*, 4 (1847), 1149.

³³² *Pesti Divatlap*, 4 (1847), 507.

³³³ *Honderú* 5, (1847), 1. félév, 323.

³³⁴ Recitativókat csak jóval később, valószínűleg Hollósy visszavonulása után iktattak be A sevillai borbélyba, és akkor is különös formában – a seccókat vonószenekezari accompnatorként játszották. A 19. század második feléből származó szólamok megtalálhatók az opera előadási anyagában.

³³⁵ Igazgatósági ülések jegyzőkönyvei, *Kötetes iratok* 692.

magas szoprán változatát. Megjegyzendő, hogy a 19. században a mélyebb tessiturában otthonos hangok sem mondtak le a szerepről: Anne de La Grange például sorozatosan énekelte Rosinát pesti vendéjátékán, és az 1855 és 1860 között a színháznál működött Ellingernéről is gyanítjuk, hogy a mély változat valamilyen formáját kultiválta. (Az ő kedvéért a Hamupipókét is bemutatta a színház, márpedig Angelina tudtunkkal soha nem váltott kulcsot, s ezt Pesten is tudták – legalábbis azok, akik 1846. júliusában hallották az opera zárórondóját az utolsó nagy Rossini-énekesnő, Alboni tüneményes előadásában.)

Szintúgy vegyes eredménnyel jártak Hollósy más korai vígopera-kísérletei. Adinát két előadás után visszaadta (1847 szeptember-október), a Fra Diavolóban másfél év alatt, a Cár és ácsban egy éven belül csupán öt-öt alkalommal lépett fel. Játékának elégtelensége megbuktatott néhány, egyenesen az ő számára meghozatott új operát: A királynő futárai (Halévy, 1847 június, 2 előadás),³³⁶ Horatiusok és Curatiusok (Mercadante, 1848 május, 3 előadás), A két altiszt (Mazzucato, 1848 december, 3 előadás). Legváratlanabban A puritánok fiaskója érthette őt is, a színházat is (1849 március, 1 előadás). Ám ha az ellenpárt azt remélte, hogy egyik-másik rosszul sikerült produkció maradandóan csökkenti az ifjú leány ázsióját, kellemetlenül csalódnia kellett: az első perctől fogva, hogy fellépett a primadonna-piedesztálra, többé semmi jelét nem mutatta, hogy le kívánna vagy kényszerülne lépni róla.³³⁷ Bukásai egyáltalán nem csökkentették személyes varázsát, sőt – mint az ifjúság és romlatlanság megnyilvánulásai – csak növelték nimbuszát. A neki szerepeket választó igazgatóság – Erkel? Bajza? Szerdahelyi? Fánecs? – tudta, a koloratúr-primadonna mindent megengedhet magának, még négy tökéletes bukást is másfél éven belül. Nem óvatoskodtak, hanem szinte válogatás nélkül kísérleteztek, és a be nem vált újdonságokat a sikertelenség első jelére levették a műsorról. Tehették: a közönség nem tudott betelni Hollósy első három romantikus-tragikus leányszerepével (Linda 1846-47-ben 10 előadás, Amina 11 előadás, Lucia 14 előadás), másrészt a régebbi vígoperákban azért jó párszor eljátszhatta kevésbé sikeres szerepeit is, harmadrészt, de nem utolsósorban: a bukásokat több, mint kiegyensúlyozták a láthatólag kielégíthetetlen érdeklődést kiváltó újdonságok. Ki ejtett volna könnyet Mercadante senki által nem várt operájának, vagy a német színházban tizenöt év alatt lejátszott Puritánoknak hangtalan visszavonása miatt, látva az Ernani lázas sikerét? Végül még a vígoperai siker is beérett a Martha rajongó fogadtatásával. Külön fejezetet képez a Hollósy-érában a helyi termés váratlan kivirágzása: Nellike bűvtékintetére a zenekari árokokban addig észrevétlenül lappangó muzsikusbékák délceg zeneszerző-királyfiakká változtak. Ha nem is ponto-

³³⁶ A bukás Hollósynak valószínűleg nem okozott pénzügyi veszteséget. Jutalomjátékként kapta a bemutatót, melyen az ifjú sztár iránti kíváncsiságtól hajtván bizonyára összegyűlt a pesti társaság színe-java. Csalódnia kellett: a Honderű lesújtó beszámolója szerint „Hollósy k.a. a maga szerepét nagy gondnal, sok helyütt gyönyörűen éneklé, a ligetek bájos csalogányát vélnéd olykor hallani olvasztó hangjátékában. De mindez olyan, mint a szobor, melyből hiányzik a prometheuszi láng, ihletet, kifejezést, életet adó a szép szobornak. Hiányzik továbbá a játék úgyszólván egészen: csoda-e, ha a hangok maguk erejére hagyatva, nem felelhetnek meg minden igénynek? És mily bájosoknak kell lenni e hangoknak, hogy mégis annyira elragadják a hallgatót!” *Honderű*, 5 (1847), 1. félév, 502.

³³⁷ Hollósy Kornélia 1850 márciusában elhagyta a nemzeti színpadot. 1851–1852-ben sűrűn vendégszerepelt, ám csak 1855-ben szerződött vissza.

san ezekkel a szavakkal, de ugyanezen érzelmekkel üdvözölte a sajtó, hogy a fuvolás Doppler Ferenc (Benyovszky), majd a zenekar-igazgató Császár György (Kunok) minden előzmény nélkül a legsikeresebb repertoárszerzők közé lépett elő darabjával. A sikert utóbb csak Doppler ismételte meg, helyesebben szólva fantasztikus mértékben meghaladta az Ilkával. Erkel maga Hollósy részére kiegészítette Bátori Mária és Gara Mária szólamát. Mikor az első magyar operahősnő szerepében az Életképek azzal üdvözölte, „egy új zenemű előadásán véltünk jelen lenni; [...] Bátori Máriát Hollósy k. assz. [...] énekelvén”,³³⁸ Schodelnét biztosan nem vigasztalta, hogy pontosan három évvel ezelőtt őt meg a Der Ungar méltatta hasonló szavakkal.³³⁹ S a legfontosabb: Erkel képzeletében Hollósy Kornélia alakja és művészete hatására ekkor körvonalazódott élesebb vonásokkal Bojóthi Melinda alakja a Bánk bán először 1844-ben tervbe vett megzenésítésében.

Kis túlzással azt mondhatnánk, mindeközben a politikai lapok – Budapesti Híradó, Pesti Hírlap, Nemzeti Újság – számára a drámai primadonna „Unperson”-ná változott. Nevét a főváros színházi életéről szóló (egyébként is szórványos) híradásokban legritkábban említették; bemutatóit nem recenzeálták, és ha referáltak is egyik-másik régebbi darabról, melyben ő alakította a női főszerepet, közreműködésére a hallgatás ékesszóló fátylát borították. Bassadonna vendégszereplések az Otello felújításának hírért a Pesti Hírlap elsikkasztotta, ugyanekkor az Eskü előadásáról szólva Schodelné működésére nem tért ki, de az itt és valamivel később Reina bemutatkozásakor a kiejtés fontosságáról mondottakat nyilvánvalóan neki címezte (más énekesnőre nem vonatkozhatott az „évek leforgása óta” kitétel). Színpadi rossz szokásait, melyek fölött évtizedekig hallgatólagoosan napirendre tértek, most egyszerre elkezdtek felhánytorgatni, szinte kizárólag azzal a céllal, hogy névtelenül bár, de félreérthetetlenül döfjenek rajta egyet. Példaképpen idézzük a Pesti Hírlap színházi glosszáját a Dom Sebastian 1847. július 1-i előadása után. Itt kimondatlanul is a drámai primadonnát hibáztatták a minduntalan felhánytorgatott vétségért, a bemutatók késlekedéséért vagy ritkaságáért, hiszen az ő szerepkörébe tartozó darabokat hoztak fel példának. Kimeríti a hitelrontás fogalmát, ahogy a recenzens Dom Sebastian látogatottságáról beszámol: mondhatni csalódottan állapítja meg, hogy a nyitány végére „meglehetősen megtelt a színház” – érthetetlen és felesleges igyekezet a közönség részéről, hiszen „az előadás középszerű volt”. Kifogásolja, hogy elhagyták „a harmadik felvonás első részét”, holott más operába, így a Nabuccóba, idegen anyagot toldanak be.³⁴⁰ A címzett mindkét esetben Schodelné, Zayda (Dom Sebastian), illetve Abigaille (Nabucco) alakítója. Pályája során szerepeit valóban gátlástalanul alkalmazta a maga vokális képességeihez és drámai szándékaihoz – pontosan úgy, ahogy minden énekesnő a 19. század közepéig. Kommentárként fűzzük hozzá: 1847 tavaszán a Schodel-repertoár említett két bemutatott darabjának vonzerejét nagyban növelte a basszus/bariton szerepeikbe azon frissiben beállt fiatal olasz énekes, Giovanni Reina. Addig a német színházban működött, és a tragikus színháztüz után szerződött át a magyarhoz.³⁴¹ Május közepén kezdte meg

³³⁸ *Életképek*, 6 (1846), 788. (Bátori Mária, december 12.)

³³⁹ *Der Ungar*, 1843. december 18. (Bátori Mária, december 15.)

³⁴⁰ *Pesti Hírlap*, 1847. július 6. (Dom Sebastian, július 1.)

³⁴¹ *Pesti Divatlap*, 4 (1847), 541.

fellépéseit, s hat hét alatt máris három nagy szerepben mutatkozott be: Zakariást énekelte a Nabuccóban, Abayaldost a Dom Sebastianban és Lord Ashtont a Lammermoori Luciában. Abayaldos és Zayda duettjét nyilván nem Reina kérésére hagyták ki, hiszen fiatal énekes létére aligha kívánt takarékoskodni erőivel amúgy sem túl terjedelmes szerepében, melynek a duett képezi drámai és vokális csúcspontját. Inkább Schodelné félhette a versenyt az oroszánhangú basszussal, annak ellenére, hogy a kritika szerint hangerő tekintetében éppenséggel nem kellett volna tartania kihívójától.³⁴² Egyébként a Pesti Hírlap ellenségeségtől csepegő mondatait a rosszkedv szülte. Hollósy Kornélia tíz hónapos szerződése lejártával, új kontraktus megkötése nélkül utazott el Pestről, anélkül. Ha biztosra ígérték is visszatértét, nem ártott hangot adni a megingathatatlan meggyőződésnek: ha nincs Hollósy, nincs pesti opera. Bassadonna és Wurda vendégeskedése talán enyhítette a kedvenc távolléte miatti szomorúságot; Schodelné igyekezete és a nevéhez kötődő operai repertoár semmi esetre. Ezt a Saulusból Paulussá vedlett Pesti Divatlap ugyanazon előadás után szemébe is mondta az elégedetleneknek.³⁴³ Céloztunk az Otello felújítására is. Rossini seriái közül a romantikus korszakváltást csak ez a darab – az olasz romantika mintadarabja – élte túl; főszerepeihez ragaszkodtak a drámai ambíciójú tenorok és tragikus primadonnák. Pesten a városi színház utolsó évtizedében mintegy huszonöt-ször került színre, többnyire vendégekkel. Desdemonaként ismételtén fellépett Carl, Mink és Pixis. A majdani pesti énektanár, Binder 1841-ben Rodrigo kényes szolamát énekelte, Dobrowsky, Erl, Rauscher és Wild a címszerepben hódított.³⁴⁴ 1844-ben a német színházban lebonyolított vendégjátékán Otellóként is fellépett Giovanni Bassadonna; e mester-énekes a német pályatársakkal ellentétben a Rossini-szólam ékítményeit is győzte. A Nemzeti Színházban először ugyancsak német vendég, a pozsonyi-boroszlói tenor, Emanuel Klein címszereplésével tűzték ki; majd Bartay felújította Ender Eliza kedvéért. 1847-ben a Nemzeti Színház váratlanul vendégszereplésre hívta Giovanni Bassadonnát. 1841-es bécsi együttműködésük idejéről Schodelné jól ismerte a veterán tenort. Nem lehetetlen, hogy a vendégjátékot ő maga közvetítette: a Hollósy-háború súlyos hónapjaiban neki legalább oly nagy szüksége volt a részvételével rendezett három megkülönböztetett rangú tragikus operaestre, mint a Bécsben tanárként foglalkoztatott idősödő tenornak a vendégdíjra. Kollegiális együttműködési készsége kimutatására a primadonna betanulta és kétszer elénekelte Desdemona számára teljesen új, akkori énekstílusától idegen szolamát. De nem az ő esetleges óvatosságán múltott, hogy a szerepet megcsonkítva énekelte; fájdalmasan terjedelmes és értetlen húzásokkal adták az egész darabot. Megfosztották legromantikusabb elemétől, a 3. felvonás elején a színpalakon kívül énekelt gondolataltól is. Nem akadt tenor, aki elénekelte volna Dante híres sorait, melyeket Rossini személyes kívánságára illesztett a jelenetbe a szövegíró: *nessun maggior dolore...*³⁴⁵

³⁴² Uo., 1085.

³⁴³ Uo., 4 (1847), 892.

³⁴⁴ Somorjai Olga számítógépes feldolgozása alapján (MTA Zenetudományi Intézet, Magyar Zenetörténeti Osztály).

³⁴⁵ A Nemzeti Zenede könyvtárában őrzött, egykor Schodelné tulajdonát képező zongorakivonat bejegyzései tanuskodnak a húzásokról.

Sokat megért hősnőnk a primadonna-háború harci zaja közepette eleinte meglepően tartózkodónak mutatkozott. Teljesen tétlen persze nem maradt; jól látszik a Pesti Divatlap opera-rovatán, hogy mozgósítást rendelt el azon a fórumon, mely még rendelkezésére állt. Drámai alakításairól soha annyi tanulmányszámba menő bírálat nem jelent meg, mint Vahot lapjában 1846 ősztől kezdve. De az új helyzethez másfél esztendőn át nem szólt hozzá közvetlenül. Csak 1848 tavaszán – lehetett a népek tavasza, de nem az övé – törte meg hallgatását. A Pesti Divatlap terjesztette a hírt: Schodelnét súlyos sérelmek érték, ezért távozni készül a Nemzeti Színházról.³⁴⁶ Ezzel ismét sajtó-polémia lángolt fel személye körül – utoljára a pályán. A következő számban a szerkesztőség a színház egyes tagjainak tiltakozására korrekciót közölt.³⁴⁷ A közleményhez azon melegében hozzászólt a két rivális folyóirat. Az Életképek előbb Schodelné mellett szóló olvasólevelet publikált;³⁴⁸ ezután – mintha csak az alkalomra várt volna – maga a szerkesztőség példátlanul durva támadást indított ellene, bizonyára az igazgatóság tudtával vagy egyenesen ösztönzésre, hiszen az Életképek ekkor a Nemzeti Színház hivatalos lapjaként fungált.³⁴⁹ A Honderű a primadonnát pártolva, a színházat vádolva szólt közbe.³⁵⁰ Maga az érintett a Pesti Divatlapban közzétette Ráday Gedeonhoz intézett levelét. Tragikai érvelését a Honderű utánközlésre méltatta.³⁵¹ Véleményt nyilvánított a politikai lapok egyike-másika is, ki-ki saját szájíze szerint. A Nemzeti Újság például nem restelt utánaszámolni, melyik primadonna hányszor lépett fel az elmúlt évben, és cáfolta Schodelné első vádpontját, vagyis, hogy háttérbe szorították volna: „1847dik évi január 1jétől 1848dik évi január 1jéig Schodelné asszony 40szer, Hollósy Kornélia k. a. pedig 44szer léptetett föl a színpadon; már hogy ezen négyszeri föllépési különbségben mellőzés és háttérbe szorítás legyen, mi legalább hinni nem vagyunk hajlandók [...]”³⁵² Számoljunk utána a Nemzeti Újság adatainak! Kimutatásunk szerint Schodelné 1847-ben 40 teljes operaelőadáson és két egyvelegben szerepelt, míg Hollósy 48 teljes szerepben és a novemberi Alboni-hangversenyen lépett színpadra. Ha nem is nyomasztó túlsúly, mindenesetre 20 %-os eltérés a fiatal primadonna javára. Relevanciát a vita akkor nyer, ha nagyobb távlatba állítjuk. Schodelné 1843–1848 évkörben teljesített szereplésszámai alapján a tárgyilagos kortársnak valóban fenntartásokkal kellett fogadnia Rozália panaszaát foglalkoztatásának csökkenéséről. Szerződésben kikötött kötelezettségének – heti két szereplés tíz hónapon át – már 1845-46-ban is csak mintegy fele részben tett eleget. 1845 szeptember 24. és 1846. június 30. között összesen 45 alkalommal, tehát átlagosan csak havi 4,5 estén lépett föl a kikötött minimum 8 helyett. Szabadságát viszont mindig tetézve vette ki. Láttuk, terheit már 1845-ben tudatosan igyekezett csökkenteni, azáltal is, hogy engedélyezte Paksyné és Lászlóné viszonylagos profilírozódását primadonnaként. Emiatt az 1845 ősztől 1846 őszeig terjedő 12 hónapos évadban csak az

³⁴⁶ *Pesti Divatlap*, 5 (1848. február 20.), 247–49.

³⁴⁷ *Uo.*, (1848. február 27.), 283–84.

³⁴⁸ *Életképek*, 9 (1848. február 20.), 253.

³⁴⁹ *Uo.*, (1848. február 27.), 284.

³⁵⁰ *Honderű*, 6 (1848. február 26.), 124.

³⁵¹ *Uo.*, 6 (1848. március 18.), 175.

³⁵² *Nemzeti Újság*, 1848. február 27.

operaestek 45 %-án jelent meg a közönség előtt: 46 alkalommal szerepelt, nélküle 53 teljes előadást, illetve operahangversenyt tartottak. Ha figyelembe is vesszük, hogy a nyári Alboni-fesztivál torzítja az arányokat, számottevő csökkenést állapíthatunk meg az 1844/45-ös évadhoz képest, amikor is vele 64, nélküle csak 21 operaelőadást rendeztek. Tény, hogy Hollósy megjelenését követően foglalkoztatásának aránya a nem túl intenzív előzményekhez képest is erősen visszaesett. Az előző év megfelelő időszakának 14 fellépésével szemben 1846 utolsó negyedében összesen kilenc alkalommal jelenhetett meg a színpadon, háromszor abból is mint Romeo Hollósy Júliája mellett. Havi szerepléseinek átlaga az évad további részében alig emelkedett, igaz, nem kizárólag a rivális térhódítása okán. 1847 januárjában József nádor halála miatt országos gyászt rendeltek el, és bezárták a színházat; február-márciusban őt magát kényszerítette hatheti távollétre a betegség és a fia halála miatti depresszió.³⁵³ 1847 nyarán megkísérelte ellensúlyozni a kiesést, és a korábbi években elképzelhetetlen áldozatot hozott. nem ment szabadságra, és a távollévő Hollósy pótlására végigénekelte július-augusztust. Hiábavaló fáradtság: az ellenpárt jóindulatát ezzel sem sikerült maga felé fordítania.

A művész legitim sértettsége mellett, amit működési területének beszűkülése okozott, 1848 tavaszi felszólamlását más természetű félelmek is motiválhatták. Panaszainak részletezése során a Pesti Divatlap feltűnő gyorsan áttért a pénzügyekre. Hír szerint a színházban suttogták, sőt talán már hangosan is mondogatták, hogy „nem sok vagy éppen semmi anyagi hasznot nem hoz az intézetnek”. Igaz, öt éves szerződése még egy évig érvényben volt, de ahhoz, hogy nyugodtan nézhessen kontraktusának 1849-ben esedékes újratárgyalása elé, már a most kezdődő évadban minden követ meg kellett mozgatnia, hogy az elvesztett terület legalább egy részét visszahódíthassa. Erre azonban reális kilátása aligha volt: egyszerű számtani művelettel ki lehet mutatni, hogy adott intézményi feltételek mellett sem ő, sem Hollósy nem teljesítheti szerződési kötelezettségét száz százalékosan. Ahhoz, hogy mindketten legalább megközelítsék a kikötött fellépésszámot, a szokásos kettő helyett három operát kellett volna adni hetenként. A színház igyekezetét nem lehet tagadni. A háromnapos operahetet ugyan csak a távoli jövőben fogják bevezetni, ám az előadások száma az előző évhez képest már 1848-ban szignifikánsan növekedett: 1847: 97, 1848: 111 opera. A két nyári hónapban a műfaj átmenetileg heti három napot kapott a műsorban, az 1847-es 13 előadással szemben 1848-ban 25 operanapot tartottak. Így Schodelné szerepléseinek száma az 1846/47-es rossz évadhoz képest 1847/48-ban negyedével emelkedhetett. Összességében azonban a polémia idején éppen csak hogy megkezdődött forradalmi év végére a drámai primadonna mérlege tovább romlott: míg ő 45 előadásban lépett színre, Hollósy 67 alkalommal szerepelt; ebből közös fellépés a Hunyadi László 8 előadása. Ősszel hetekre eltűnt a színpapokról a neve – ennek azonban a viharos időkben külső oka is lehetett. Távollétét ellenfelei kihasználják, hogy személyét máris *leírják* – mikor Lovassy (Emminger) Betti egy ízben a Nabuccóban helyettesítette, az Életképek expressis verbis Schodelné utódjaként üdvözölte – nem épp kellemes értesülés egy magát ereje teljében érző házi énekesnőnek.³⁵⁴

³⁵³ *Pesti Divatlap*, 4 (1847. február 22.), 284.

³⁵⁴ *Életképek*, 9 (1848), 636.

A Pesti Divatlapban 1848 februárjában megjelentetett olvasólevél szerint Schodelné felmondási szándékának „második oka az: mert az egész legközelebbi színházi évben alig adtak neki egy új szerepet, sőt még régebb jobb szerepeiben is ritkán engedték föllépni, mi szinte mellőzés-háttérbe szorításnak nevezhető [...]”. A panasz első felének alátámasztásaként ő maga konkrétan két esetet hozott fel. A „classicus” művészet ápolása érdekében tett erőfeszítései között felemlégette: évek óta hiába sürgeti Meyerbeer „Hugonottainak” bemutatását. 1846-os igazgatósági feljegyzés megerősíti, hogy a Hugenották előadását valóban sürgette valaki, mégpedig nem a bécsi átdolgozásban, hanem a „mainzi” ősfőformában.³⁵⁵ Kizártnak tartjuk, hogy a Schlesinger-kiadásban foglalt eredeti alak pesti bemutatóját engedélyezte volna a cenzúra, mely Meyerbeer kiváló helyi kapcsolataira és porosz királyi zeneigazgatói tekintélyére fittyet hányva a forradalomig megakadályozta a bécsi bemutatót. De az ötlet a Nemzeti Színház belső személyi viszonyait tekintve is kritikus pillanatban merült fel. Midőn Schodelné a Hugenották bemutatását szorgalmazta, a maga Valentine-ja mellett Paksynének szánhatta Valois Margit szerepét. 1846. július 23-án azonban felkelt a pesti operaégbolt új csillaga, és könnyen lehet, hogy az augusztus elején megkezdődött ügynöki levélváltás idején már őt tekintették a királynő parádés koloratúrszólama igazi várományosának. Hollósy Kornélia és Schodelné a Nemzeti Színház mindenkori személyi viszonyaihoz képest valóban eszményi módon tölthette volna be a Hugenották két női főszerepét. Erről azonban az őszi Romeo-botrányok után szó sem lehetett – a cenzúra megtakaríthatta magának a beavatkozást. Még jobban fáj, hogy ekkor sem sikerült megvalósítania régi vágyát, „Donizetti egyik legjobb szerzeményének Boleyna Annának színpadra hozatalát”. Emlékezhetünk: a Pest megyei színházi választmány még 1840 novemberében engedett sürgetésének, és jutalomjátékkal oda ígérte neki a főszerepet. Tulajdonában hihetőleg még a bécsi vagy boroszlói időkből megvolt a darab olasz nyelvű zongorakivonata – a ceruzás német szövegbejegyzéseket tartalmazó példány hagyatékának részeként, Prónay Gábor ajándékaikként a Nemzeti Zenede könyvtárába került.³⁵⁶ Bizonytalan, hogy a példányban található töredékes magyar fordítást valóban Schodelné, vagy más – esetleg Mátray Gábor – készítette és jegyezte-e be? Akárki tette: az 1840 decemberi szakítás miatt a bemutató elmaradt, és a visszatérés után sem került azonnal napirendre, valószínűleg megfelelő *seconda donna* híján. Tervét Schodelné csak 1846 keserves őszén újította fel, keresve az eszközöket, melyekkel kiemelheti művészi jellemének hasonlíthatatlan és utánozhatatlan vonásait. Legkésőbb 1847 januárjában el is határozták a Boleyn Anna előadását. A kiírt kóruszólámokba bejegyezték az opera első felvonásának 1841-ben a Honművészből Schodelné neve alatt közzétett magyar szövegét. Kisebbségi változtatásokat ugyan eszközöltek rajta, de énekelhetőségét még nem ellenőrizték alaposan: a szótagok száma nem mindenütt vág össze a dallamhangok szá-

³⁵⁵ Az 1846. augusztus 6-i igazgatósági ülés határozata szerint „Holdingnak iratott, hogy tudósítsa az igazgatóságot, Meyerbeer Hugenottái a mainzi kidolgozás és nem a bécsi szerint, nyomtatott partitúrában és zenekari jegyekkel mennyibe kerülnének?” Az időközben nyilván megérkezett árajánlat nyomán 1846. szeptember 2-án úgy határoztak, „Holding bécsi színi ügynök értesítendő: a Hugenották nyomtatott partitúráját és zenei másolatait 156 frt 40 xr és hozatalára 5 [engő] frt-tal rendelje meg.” *Kötetes iratok* 692.

³⁵⁶ Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kutatókönyvtára, Nemzeti Zenede Könyvtára, M. 1189.

mával. A szükséges javításokat a kórusvezető nyilván a február 10-e táján megkezdett betanulás során szándékozott végrehajtani.³⁵⁷ Schodelné tevőlegesen közreműködött az előkészületekben: a kottatár kezelőjének feljegyzése szerint a magánszerepek első felvonásbeli füzeteit magához vette, amikor a második felvonást még ki sem írták.³⁵⁸ Ezeket utóbb annak rendje s módja szerint kimásolták, de nem szövegezték meg, hiszen a fordítás annak idején nem készült el.³⁵⁹ A bemutató tervének meghíúsulása után a nála volt szerepeket Schodelné visszajuttatta a színházhoz, kivéve Anna szólamának első felét, amit valószínűleg magánál tartott, s ami halála után elkallódott.³⁶⁰ Arra vonatkozóan, hogy mindez mikor történt, két füzeten található szereposztási feljegyzések nyújtanak támpontot. Seymour szólamára először „Paksyné assz.” nevét írták, majd áthúzták, és „Téli k. a.” nevével helyettesítették. „Hervey kir. őrségi tiszt” alakítójaul Reszlert jelölték ki. Paksyné 1847. március 26-án lépett föl utoljára a nemzeti színpadon; április 1-vel felmondta szerződését.³⁶¹ Pótlására az első színpadi kísérletén éppen hogy túljutott Téli Rózáat tervezték felfogadni.³⁶² Két héttel később előzetes bejelentés nélkül távozott Reszler is. Hogy Paksyné nevét törölték, Reszlerét viszont nem, arra utal, hogy az előadás tervét a lírai énekesnő távozási szándékának ismertté válása után, vagyis március végén még nem ejtették el. Úgy látszik, körülbelül két hét múlva viszont, mikor Reszler megszökött, már senkinek sem jutott eszébe helyettesről gondoskodni – addigra Anna Bolena előadása végleg lekerült a napirendről.³⁶³

Ha a színházról a jelképiség iránti legkisebb érzéket feltételeznénk, azt mondhatnánk: azért nem foglalkoztak az első nagy romantikus Pasta-sikerrel tovább, mert tartottak tőle, hogy Boleyn Anna, az ártatlanul megvádolt, trónról letaszított, meghurcolt és kivégzett királynő alakjában a trónjáról letaszított, meghurcolt, erkölcsileg-művészileg kivégzett régi primadonna panaszolná fel saját helyzetét. Ám a tervtől bizonyára nem ezért, hanem

³⁵⁷ Anna Bolena / Coro / Tenore 1^o [ceruzával:] Némethy [György], „Feb. 9^{en} ’846 [recte ’847] kezdődött a tanulás” Anna Bolena / Coro / Bassi [ceruzával:] Gózon [Antal], „tanulni keztek Febr. 11^{en} ’847” Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár, a Nemzeti Színház kottatára (ZBK).

³⁵⁸ Anna Bolena / Lord Ricardo Percy / Wolf / [Ceruzával:] Volf. Ez Volf része. / [tintával áthúzva:] „A Többi még nincsen ki írva ezt Novák írta és a szerepek Schodel nénál vannak a Novák szava szerint.”

³⁵⁹ A Nemzeti Színház kottatárában a Boleyn Anna partitúrájának első felvonása található meg, kötetlenül, „Lagékban”, a finálé befejezése nélkül: Anna Bolena / Grosse Oper in II Acten / Nach dem Italienischen / Musik von Donizetti. Csak német szöveget tartalmaz, kivéve Seymour szólamát az *Introduzione Larghetto*-jában; itt beírták a magyar szöveget.

³⁶⁰ A szerepeket Novák György álló formátumú kottapapírra írta, az újjabkeletű szokást követve két szisztémán, a basszus, vagy valamely más, a betanuláshoz támpontot kínáló hangszeres szólammal együtt. Anna szerepét az álló alakú kottapapír kettévágásával létrehozott harántalakú füzetbe másolták, egy szisztémában, vagyis kísérőszólam nélkül, viszont a szereplőtársak teljes énekszólamával – nemcsak végszavakkal – Anna részei között. Feltehetnénk, hogy a füzet a boroszlói előadás óta volt Schodelné tulajdonában, ennek azonban ellentmond egyrészt, hogy a második felvonás egyáltalában a színházi kottatárba került, hogy semmiféle szöveget nem tartalmaz, és hogy a papír a többi szólaméval egykorúnak látszik. A kottázás sűrű, sietős, nem azonos a többi szólamot jegyző másoló tágas kalligrafikus írásával.

³⁶¹ *Honderű* 5 (1847), 1. félév, 419. A hírt március 23-án közölték.

³⁶² *Pesti Hírlap*, 1847. március 14.

³⁶³ A tervezett szereposztást Schodelné saját tulajdonú zongorakivonatába is bejegyezte: Enrico Fűredy, Anna Bolena Schodel, Giovanna Seymour Paksi, Smeton Hess.

ugyanazon okból álltak el, amely miatt „még régibb jobb szerepeiben is ritkán engedték föllépni”. Az Életképek arcátlan pasquillusára válaszul felsorolta repertoárjának mindazon értékeit, melyeket a színház levett a műsorról. Valóban levette, de állításával ellentétben nem „mellőzés-háttérbe szorítás” szándékával. Korábban említettük, hogy a romantikus-heroikus primadonna-operának azon típusa, amely Schodelnét naggyá tette, és amelyet Pesten ő tett naggyá, ekkorra túlhaladottá vált, olyannyira, hogy a Honderű egyenesen „ócskább szakmány”-nak titulálta. Változott a közönségízlés, mert változtak az előadók: Henriette Sontag fénykora után két évtizeddel Jenny Lind végleg meghonosította a világszínpadon a csalogány-primadonna ideálját. Igaz, ő is, követői is kísérleteztek a régebbi repertoár drámai hősnőivel (Lind és Hollósy is énekelt Normát), operai uralmukat mégis inkább a „szende” leány szerepekörre alapozták. Láttuk, vokális és fizikai okokból Schodelné már Hollósy fellépése előtt lassan búcsút vett vígoperai és semiseria-szerepeitől. Visszavonulását persze úgy állította be, mintha ő, aki „csupán drámai énekesnőül” volt szerződve, addig is csak kényszerből énekelt volna könnyebb szerepeket. Egyik legnagyobb sikeréről most rigorózusan kijelentette: „az Ezred leánya pedig hogy a lyrai, s nem a drámai operák közé tartozik, ki hozza kétségbe?”. Arra, hogy a panaszlevélben a „komoly zeneművek”, a „classicus” művészet „személyesítőjének” hirdette magát, ellenfelei szarkasztikusan válaszolhatták: savanyú a szőlő, énekelnéd te továbbra is a leányszerepeket, ha elnehezdedt hangod és terebélyes termeted engedné! Hollósy Kornélia hangja és termete megengedte, sőt követelte a lírai-melankolikus leány-figurákat – nem csoda, hogy 1847 februárjától 1849 márciusáig kilenc, addig nem játszott operában osztották rá a főszerepet. Vele szemben Schodelné utolsó éveiben mindössze négy új szerepet kapott. De micsoda szerepeket! A mai operabarát nehezen érti meg, vajon miért panaszkodott – hogy merészelt panaszkodni – Rozália repertoárja stagnálása miatt két rövid nappal azelőtt, hogy színpadra vihette a Ladyt, a formidábilis női főszerepet abban a Verdi-operában, amit a Nemzeti Színház nem a bécsi olasz stagione műsoráról, hanem 11 hónappal a firenzei ősbemutató után egyenesen Ricorditól importált, nyilvánvalóan az ő kedvéért. Az adat, hogy a bemutatót követő tíz hónapban tizenhétszer énekelt a szerepet, megrendíti az operatörténészt, még akkor is, ha tudatosítja, 1848-ban a Lady még nem az a Lady volt, akit ő ismer – az 1865-ös párizsi változat Hekatéja. Ellenben kit rendít meg ma már, hogy Hollósy Kornélia júliustól decemberig nyolcszor énekelt Flotow Martháját? A Nabucco és a Macbeth hatalmas modernkori tekintélye által kondicionálva pusztán e két mű alapján készséggel belátjuk, hogy műfaj történeti és dramaturgiai szempontból Schodelné utolsó két évének teljesítményét a kezdetekhez hasonlóan forradalmi fázisnak értékeljük a pályán. Értők tudják, nem kisebb jelentőséggel bírt az uralkodó opera-fogalom gazdagításában-modernizálásában a Donizetti-darabok közül legalább egy, a Párizsból Bécsen át érkezett Dom Sebastian. Verdi „rendhagyó” operáival ellentétben a Dom Sebastian jelentőségét még nem világította meg újkori reneszánsz – sajnálatos tény, mely az nem kis részben azzal magyarázható, hogy Verdi elődjének oly sok kezdeményezését tette magáévá, adaptálta őket erősebb szövegekhez, és dolgozta ki a maga elementárisabb stílusában. Aki nem ismeri – mint a közönség nagy része –, nem sejtheti, mennyi minden ott van már Donizetti utolsó nygoperájának dramaturgiájában és zenéjében mindabból, ami lenyűgöz Verdi húsz

évvel későbbi ibériai királydrámájában, a Don Carlosban. Lenyűgözi az utókort – de csak mérsékelten lelkesítette a 19. századot. Mint a Nabucco és Macbeth, Don Carlos is csak a 20. században került be a Verdi-kánonba. Schodelné sub specie aeternitatis óriási operatörténeti érdemeket szerzett a bemutatósorozattal, ám a jövő elismerése nem kárpótolhatta a jelenben élő előadóművészt a tartózkodásért, mellyel a közönség az „ő” repertoárjának bizonyos szempontból elidegenítő, problematikus darabjaihoz viszonyult.

Ami Dom Sebastiant illeti, Petrichevich Lázár elszántan ellenezte, hogy egyáltalában felkerüljön a Nemzeti Színház műsorára. Úgy vélte – talán joggal –, sem a magyar énekesgárda, sem a színpadi kiállítás nem lesz képes megfelelni a párizsi opera resource-aihoz méretezett mű kívánalmainak. Híradása szerint a bemutatót tartózkodón fogadták.³⁶⁴ Az Életképek viszont ugyanolyan hevesen védelmezte Donizetti utolsó operáját és annak Erkel irányította zenei előadását a magyar színházban, ahogy a Honderű támadta.³⁶⁵ Fél évvel a bemutató után ellentmondást nem tűrő tónusban nyilatkozta ki: „minden kétségen túl van, hogy Donizettinek Dom Sebastian legjobb, legnagyobb, legmaradandóbb műve”.³⁶⁶ 1847 május végén poétikus riportban írta le az új szereposztás bemutatkozását, melynek nagy újdonságát Reina fellépése képezte Abayaldos szerepében.³⁶⁷ A július 23-i előadás után a szokott terjedelmet és részletezést messze túllépve számolt be az előadásról – egyszersmind a közönség szokásos, nem épp zenebaráti viselkedéséről is a színházban:

Azon tetszés, mely ezen művet a legelső előadás óta kis éri, még folytonosan tart, sőt mindegyre növekedik. A közönség ezen operát már kisebb részletekben is ismervén szinte látni lehet, miként a jelesb helyek hallására mindenki különösen figyelni készül, a színház rendes látogatói félbe szakítják a szomszédjaikkal netén folytatott társalgást, vidékieknek intés adatik, hogy most ezen, vagy azon szépségre vigyázzanak, majd egyik énekes ügyességére, majd valamely hangszer kiváló játékára vagy a zene sikerültebb jellemzetességére.³⁶⁸

Minthogy az Életképek a Nemzeti Színház „hivatalos lapjának” minősült, véleményalkotásának függetlenségét joggal vonták kétségbe. Hasonló benyomást kelt a Dom Sebastian évadonkénti fogadtatását a folytatásos regény fáradhatatlanságával nyomon követő Pesti Divatlap. Ez az „épp oly hatásos mint remek, s a legszebb dallamokat, indulókat s gyászénekeket magában foglaló műve Donizettinek”, mely a bemutatón „várakozást túlhaladó tetszésben részesült, s mind a mellett is, hogy Elszler Fanni lépett fel ugyanazon estve a németeknél: teljesen megtölté a színházat”,³⁶⁹ másfél éven át oly rendszeresen feltűnt a színházi beszámolóiban, mint talán egyetlen más repertoárdarab sem. A Hollósy-kábulat ötödik hónapjában a kritikus szomorúan vette tudomásul, hogy Dom

³⁶⁴ *Honderű*, 4 (1846), 1. félév, 498. (Dom Sebastian, június 15.) Hasonló hangnemben *uo.*, 5 (1847), 1. félév, 158.

³⁶⁵ *Életképek* 5 (1846), 794.; *uo.*, 798.

³⁶⁶ *Uo.*, 7 (1847), 155. (Dom Sebastian, január 27.)

³⁶⁷ *Uo.*, 7 (1847), 745. (Dom Sebastian, május 29.)

³⁶⁸ *Uo.*, 8 (1847), 157. (Dom Sebastian, július 23.)

³⁶⁹ *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 497.

Sebastian előadásait „betegeskedések, s isten tudja minő más akadályok útbagördülése miatt, mégis, fájdalom, a legnagyobb ritkaságok közé” kell soroznia;³⁷⁰ annál nagyobb örömmel regisztrálta, hogy 1847 tavaszelő havában „nagy tetszéssel adák”,³⁷¹ és jelentette május 29-én, mikor Wolf jutalmául ment, hogy „természetesen nagy közönség csődült a színházba”.³⁷² Nyáron diadallal vágta szemébe „némely urak”-nak, „kik minden dologból pártkérdést csinálnak, [és] azt hirdetik, hogy H. C. távoztával vége az operának, s az opera közönségének”, hogy július 1-én „igen jeles előadás, s szép számú közönség volt a színházban; különösen Schodelné (Zayda) magas művészeti becsű éneke, jellemzetes drámai játéka, Wolf (Dom Sebastian) s Reina (Abayaldos) kitűnő jelességű működése gyakori tapsokra ragadá a közönséget.”³⁷³ Novemberben még mindig „szép számú közönség” élvezte Schodelné és Wolf „mély szerelemmel tölt játékát.”³⁷⁴ Ezek után 1848 januárjában hideg zuhanyként ér a 18-án megtartott előadást értékelő egyetlen türelmetlen mondat: „Schodelné, Wolf és Reina, még mindig fenntartják a lelket ezen, a közönség által különben már únni kezdett opera előadásában.”³⁷⁵ Úgy látszik, a Pesti Divatlap is ráúnt Dom Sebastianra; hátralévő öt előadásáról nem közöl hírt, pedig április 8-án ismét megnyitotta „a politikai események közlendőinek halmaza miatt lapunkban rövid ideig mellőzve volt” színházi rovatát.³⁷⁶

Maria di Rohan, Donizetti utolsó olasz operatragédiája 1843. június 5-én került bemutatásra Bécsben, 1847-ben tehát éppenséggel nem minősülhetett Pesten újdonságnak. Nem kellett hozzá különleges rosszakarát, hogy az opera pesti előadástörténetében a magyar opera inertijának példázatára ismerjünk. Mint annyiszor, a történet a túlteljesítés lázában indult. 1844 nyarán a Ronconi-házaspár vendégjátékának részeként színre vitték a harmadik felvonást, s ez módot adott a színháziaknak és a közönségnek, hogy megismerje az opera legerőteljesebb jeleneteit. Bartay még abban az évben beszerezte a mű partitúráját. Ám a bemutató két és fél éves halasztást szenvedett ahhoz képest, hogy már 1845 elején szárnyra kelt a hír: megkezdték betanulását.³⁷⁷ Nem véletlenül élcelődött az Életképek a bemutató után: „Régen készültek reá az igaz; de aztán igen jól is ment az egész.”³⁷⁸ A premier halogatása összefügghetett a német színház műsorrendjével. Ott 1845. január 4-én bemutatták a darabot Minknével a címszerepben. Közepes fogadtatásban részesült, mindössze hat előadást ért meg – mégis eleget ahhoz, hogy a lejátszott darab színeben tűnjék fel.³⁷⁹ Ennél is súlyosabban nyomott a latban, hogy Maria di Rohan elfogadható kiállításához a primadonnával egyenrangú első tenorra, és nagyformátumú olasz baritonra volt szükség – ha őszinte akart lenni magához, a színháznak el kellett

³⁷⁰ Uo., 3 (1846), 1054. (Dom Sebastian, december 16.)

³⁷¹ Uo., 4 (1847), 411. (Dom Sebastian, március 23.)

³⁷² Uo., 4 (1847), 731.

³⁷³ Uo., (1847), 892.

³⁷⁴ Uo., 4 (1847), 1564. (Dom Sebastian, november 24.)

³⁷⁵ Uo., (1848), 124. (Dom Sebastian, január 18.)

³⁷⁶ Uo., 5 (1848), 446.

³⁷⁷ Uo., 2 (1845), 1. évnegyed, 225.

³⁷⁸ *Életképek*, 8 (1847), 224.

³⁷⁹ *Der Spiegel*, 1847. augusztus 14.

ismernie, hogy nem rendelkezik e hangfajok elfogadható színvonalú képviselőivel. Így aztán a bécsi ősbemutatót követő négy évben színre vitt hat Donizetti-opera utolsójaként adták elő, ekkor már talán nem is elsősorban Schodelné, hanem Reina kedvéért. A primadonna fellépett benne, noha aligha remélhetett nagy személyes sikert az aszkétikusan klasszikus szerkesztésű, komor végzet-dramától, mely az énekesektől játékban-énekben a legintenzívebb megjelenést követeli: a drámai erőt és sziporkázó technikát igénylő címszerepet eredetileg Eugenia Tadolini kreálta, a bosszuálló Chevreuse bariton-szerepét Ronconi.³⁸⁰ Hogy mily erősen érvényesült a bizonytalanná vált primadonnában a vissza-menekülés ösztöne, mutatja, hogy e Donizetti-művet sem érezte eléggé konzervatívnak, oly előzékenynek a primadonna iránt, mint az 1830 körüli előzményeket: szolamába betétáriát illesztett, mégpedig Pacini 1825-ben bemutatott operájából. A Pompeji végnapját annak idején Európa-szerte sokat játszották. Pesten 1835-ben Minkné adatta elő; jelek szerint elkésve, mert megbukott.

Maria di Rohan kapcsán engedjünk meg magunknak rövid kitérőt a magyar opera alapításakor oly érzékeny kérdésre: a bemutatók elsőbbségére a város két színházában. Donizetti mindkét utolsó műve a német színház után került a nemzeti színpadra. A Spiegel nem is habozott kifejezni értetlenségét, miért hoz a magyar színház minduntalan „más színházakban korábban éveken át elcsépelt újdonságokat”. Mint az operai rutin minden tényezője körül, Schodelné második korszakának vége felé a bemutatók elsőbbsége körül is hangosabb sajtóvita dúlt, mint korábban. A Honderű valóságos szenvedélykitörésekbe hergelte magát, amiért a Dom Sebastian magyar nyelvű bemutatása írd és mondd két hetet késlekedett a némethez képest!³⁸¹ A rituális ostorozás idején nem esett szó az ellenpéldákról: két évvel korábban az Ezred lánya egy egész hónappal hamarabb zendített dalra, mint a Regimentstochter. Többször is énekelt: a kedves vígoperát a Duna partján két évig játszották s 15 előadást ért meg, Schodelné ugyanebben az időszakban 22 alkalommal pergethette a markotányosnő sokat emlegetett dobját. Kiderül a sajtóból az is, hogy a magyar színház kezdte levetkezni gátlásait: mivel Erkel, a zenekar és az énekesgárda jeles tagjai jóvoltából egyáltalán nem kellett félnie az összehasonlítást a némettel; egyre kevesebbet gondolt a prioritás kérdésével. Sőt, olykor egyenesen kihívóan viselkedett: Linda di Chamounix-t a német színház már 1842 őszén színre vitte, ez azonban a legkevésbé sem gátolta a magyar primadonnát, hogy két évvel később nagy sikert arasson benne (24 előadás). Egyfelől persze magától értődően túlzás lenne a siker szempontjából mellékesnek tekinteni magát a művet, hiszen minden operatörténeti korban művek jöttek és művek buktak, függetlenül a nagy énekesek erőfeszítéseitől. Másfelől viszont egy-egy nagy alakítás életben tartott operákat mindaddig, amíg az énekes a színpadon hódított. Schodelné előbb bizonyította be a pesti operaszínpadon, mint Hollósy Kornélia, hogy a közönség nemcsak az új darabokért, hanem legalább ugyanolyan mértékben a bensőséges viszonyért is látogatja a színházat, amit az együttes kimagasló

³⁸⁰ Az Életképek pontosan ragadta meg az utolsó Donizetti-seria stílusát: „Donizetti feltevé magában, hogy olyan operát ír, melyet a közönség ne tanuljon meg olyan hamar. Maria di Rohan szövege megtetszék: karénekek mentül kevesebb volt benne; minden a magán énekesektől fog függni.” *Életképek*, 8 (1847), 287.

³⁸¹ *Honderű*, 4 (1846), 1. félév, 158., 237., 454., 486.

személyiségeivel kialakíthat, és folyamatosan ápolhat. Ilyen színpadi személyiséget a negyvenes évek második felében a városi német színház nélkülözött. Végezetül nem feledkezhetünk meg az operai örökkévalóságnak komponált darabokról. Más összefüggésben említettük: mikor 1846 nyarán megmagyarázhatatlannak tűnő mozdulattal az operai félműltből előbányászták a Lammermoori Luciát, a Honderű megjegyzte: „Lucia egy azon operák közül, melyeknek dallamkedvességük miatt mégis tetszeniök kell, ha jó kezekben vannak a szerepek”. Nyilván többről van szó, mint dallamkedvességről és jó szerepekről, ettől függetlenül a ténymegállapítás pontos volt: bizonyos operák esetében nem sokat nyomott a latban, melyik színház dicsekedhetett az elsőbbséggel az első előadásáért folytatott versenyben.

Ami az 1847-től kezdve bemutatott nagyoperai újdonságokat illeti: miután Donizetti üzemében megállt a futószalag, az olasz hősoperában stiláris és dramaturgiai újdonságot szinte kizárólag Verditől lehetett várni. Különös, hogy Bartay, majd Ráday, illetve Erkel három évig nem vettek tudomást a Nabucco 1843-as bécsi bemutatójáról és a következő évek diadalmas Verdi-sorozatáról a Hofoperben. Mulasztásukat csak 1846 tavaszától igyekeztek jóvátenni. Az igazgatósági ülések jegyzőkönyveinek tanúsága szerint ekkor gondolt a színház első ízben „Verdy” egyik művének előadására. A magyar nemzeti legendárium ismeretében érthető módon először a Velencében frissiben bemutatott Attila iránt érdeklődtek. Ám hamar kiderült, „fonák tartalma miatt adni itt szinte lehetetlen”; ezután döntöttek a Nabucco, e rokon tartalmú korábbi mű mellett. A partitúra hamar megérkezett, úgyhogy Glötzer József kartinító az év augusztus 13-án már a spartitínót szignálhatta (megtalálható a Nemzeti Színház kottatárában). A bemutató némi halasztást szenvedett a Hollósy-üstökös feltűnése miatt, de a Verdi iránti érdeklődés nem hagyott alább: 1846. szeptember 2-án már az Ernani partitúrájának és zenekari szólamainak árát tudakolták.³⁸² Mi válhatta ki Verdi előzmények váratlan 1846 elején? Valószínűleg az, hogy a rivális városi színház közreadta Luigi de Bezzi vándor operatársulatának nyári műsortervét, amelyen a Roncollei két darabja is szerepelt, épp az a kettő, melyekkel neve pár hónappal később a Nemzeti Színház színlapjaira felkerül. 1846. augusztus 8-án Ernani meg is jelent a Dunaparton, 31-én pedig a Nabuccót adták elő; mindkét művet sorozatban játszották, amíg az épület le nem égett.³⁸³ Verdi pesti kultuszának kezdeményezésében Schodel Rozália tehát nem hivatkozhatott „alapítói” érdemekre. 1844 tavaszán ugyan olasz operaelőadásokat hallgatott Bécsben, de az ott játszott Ernani bemutatását tudtunkkal nem javasolta.³⁸⁴ Gyanítjuk, a régi vágású primadonna önző szempontjából nem találta túl vonzónak sem ezt, sem a Nabuccót: avagy nem sértette-e mindkét mű a primadonna szerzett jogát a nagyszabású záró-áriára? Tudott dolog, hogy Schodelné egykori bécsi vetélytársnője, az olasz operaszínpad csillagai közé emelkedett Sophie Loewe is a rosszkedv félreismerhetetlen jeleivel reagált az olasz operaszerkesztésnek azon új, drámai irányára, amely együtttest vagy egyenesen kórust helyezett az opera vé-

³⁸² Igazgatósági ülés jegyzőkönyve. *Kötetes iratok* 692.

³⁸³ Várnai Péter tévesen a Nemzeti Színházba helyezi a de Bezzi társulat vendégjátékát. Várnai, 8.

³⁸⁴ *Der Ungar*, 1844. június 15.

gére.³⁸⁵ Schodelné nem maradt meg a rosszkedvnél; „femme vigoreuse”, aki volt (Liszt), mikor a Nabuccót végre bemutatta a magyar színház, a szerzői fináléban rövid úton töröltette Abigaille quasi-őrülési jelenetét, és más szerzőtől származó, tíz évvel korábbi divatot képviselő zárórondóval helyettesítette. A Nemzeti Színház akkori hivatalos lapja, az *Életképek* elárulta, az idegen test Donizetti 1833-os Parisinájából származott.³⁸⁶ (Az apokrif finale kézírásos partitúráját ma is őrzi a színházi kottatár.) Primadonnai telhetetlenség – hiszen Abigaillénak addig bőven van spektakuláris énekelnivalója. Ám a Nabucco primadonnájára az igazán súlyos csapást nem a zárórondó hiánya, nem is a tenor-szoprán együttműködés majdnem teljes hiánya méri, hanem az a tény, hogy a dramaturgia lebírhatatlan riválist állít vele szembe a közönség rokonszenvéért vívott harcban: a zsidó népet megtestesítő kórust, és vezérét, Zakariást. A Spiegel szerint az előkészületek során azt tanácsolták a színháznak, cserélje meg a bemutatókat, azonban alig hihetjük, hogy a Nabuccót Ernani után valóban kedvezőbben fogadták volna, főképp nem ugyanazzal a szereposztással – a vén Udvarhelyivel és a gyenge Reszlerrel.³⁸⁷ Hiába énekelte el „kellemes, tiszta hangjával” az utánpótlás-tenor becsülettel Ismaele szerepét, Wolf híján az első Verdi-bemutató jócskán veszített érdekességéből.³⁸⁸ Végzetes események és színházi kabalák miatt – Schodelné idősebb fiának halála, a német színház leégése, Reszler szökése, Ernani diadala – Nabucco a bemutató után néhány hétig kényszerűen pihent. A húsvéti évadforduló után részben megújult szereposztással jelent meg újra a színen: Udvarhelyit végleg kiszorította a basso cantante szerepköréből Reina, Wolf pedig második tenor hiányában egy időre kénytelen volt átvenni Ismaelét, hogy a darabot egyáltalán játszani tudják. Mert játszani akarták – ha nem is Schodelné kedvéért, ha nem is a közönség rajongó szeretete miatt, de széles körben elismert értékeiért: a kórusokért, és Zakariás szólamáért. A főpap kantilénái Reina óriás-hangján végre nézőket csábítottak ahhoz a darabhoz, melynek elidegenítő és vonzó tulajdonságait az *Életképek* az 1847 nyári Hollósy-böjti idején tömören így foglalta össze:

Nagy baja ezen operának az, hogy a szerepvivők közül senki sem számolhat benne koszorúkra. Schodelné, mint mindenkor, ma is igyekezett feltűnőleg jól játszani; de mit használ, ha valamennyi áriai közül egy sincs, mely a közönség előtt csak annyira megtetszett volna, hogy ismerve lenne. Kivétel csak Zacharias propheta; hanem aztán ezen kivétel ugyancsak kitesz magáért. Nabucodonozort a sok szép kardalokért s Reina énekeért még meg lehet néhányszor nézni.³⁸⁹

Schodelné az új partnerekkel tizenkétszer énekelte Abigélt. Elénekelte 1848. december 21-én is, mielőtt négy hónapra elragadta a városból a szabadságharc vihara. Ha a hiányosan dokumentált 1849-es műsornak hihetünk, május 2-án az asszír trónbitorlónő

³⁸⁵ Kimbell, 132. Ismeretes Donizetti késhegyre menő vitája Henriette Méric-Lalande-dal a Lucrezia Borgia befejezéséről, melyben végül az énekesnő győzedelmeskedett.

³⁸⁶ *Életképek*, 7 (1847), 54.

³⁸⁷ *Der Schmetterling. Ein Flug- und Ergänzungsblatt zum Spiegel*, 1847. január 4.

³⁸⁸ *Pesti Divatlap*, 4 (1847), 58. (Nabucco, január 2.)

³⁸⁹ *Életképek*, 8 (1847), 89. (Nabucco, július 9.)

jelmezében lépett ismét operaszínpadra. Szerep és énekesnő kapcsolatát már korábban is hosszabb hiátusok szakították meg, nem a történelem nagy viszályai, hanem a színház voltaképp jelentéktelen, de a tagok érzékenysége által felnagyított surlódásai miatt, melyekbe nem haboztak a sajtót s azon keresztül a közönséget bevonni. A régi primadonnát mélységesen sértette, hogy Wolf Károly csak a kényszerítő körülmények nyomására, megkésve állt az „ő” operájába. „Hozzáállása” a következő hónapokban csak romlott: „Wolf tenorista szembetűnően tanúsítja azt, miként Schodelnéval együtténekelni nem akar” – panasolta az *Életképeknek* 1848. február 20-án beküldött cikk, mely – tarthatunk tőle – Schodelné közeli emberétől származott. Szomorú személyeskedő hitelrontásig süllyedve részletesen kifejtette az első tenor szeszélyének következményeit: Wolf ugyan gyenge tenorista, de a közönség kegyeiben mégis magasan fölötte áll a második tenor Bognár Ignácnak, kit újabban Schodelnéval kizárólagosan szerepeltetnek, még Wolf régi szerepeiben is, tudatosan azzal a szándékkal, hogy távol tartsák előadásaitól a közönséget. Wolf a *Pesti Hírlapban* tiltakozott;³⁹⁰ Bognár és Szerdahelyi (a szereposztásért felelős rendező) kikérte magának, Vahot Imre helyreigazított és közvetített. Az *Életképek* a második fordulóban gúnyosan kérdezte, hogyan lehet, hogy Hollósy és Alboni akkor is elragadják a közönséget, ha Bognár Ignáccal énekel? Így tűnt fel a tenorista Bognár Ignác Pilátusként másodszor is Schodelné Credójában. Az 1840 decemberi Lucrezia-botrány után nem léphetett többé a nemzeti színpadra, szerződése legkésőbb 1841 húsvétján megszűnt. Ezután a pesti német színpadon vendégszerepelt mint „herzog. Sachse-Coburg Gotha’scher Kammersänger”, később rövid vendégjáték következett Brünbnben, majd Innsbruckban (Major Ervin adata). 1842-ben Kolozsvárra szerződött, a másik magyar fővárosba; ott született második lánya, Vilma, akit kiváló énekesnővé nevelt. Úgy látszik, nem egykönnyen bocsátották meg neki az egykori krakélerkedést (és talán a vendégjátékot sem a német színházban). Schodelné is óvakodott tőle, hogy nevét szóbahozza az örökös tenorválság enyhítésére – ki tudja, kolozsvári utazásainak egyikén nem tapasztalta-e, Bognár hangja immár kevésbé méltó a pártolásra. Reszler szökése után azonban tenor-vészhelyzet állott elő. Wolf 1847 április-június hónapokban egyedül tartotta a frontot; 22 előadáson vállalta a hőszerepét – többségben Hollósy mellett. Az igazgatóság tétlenkedett; csak nyáron jelentek meg a színen a szerződötési céllal felléptetett tenor-vendégek. A vendégszerepelni meghívott énekesek neve láttán nehezünkre esik nem feltételezni, a választást rosszhiszeműség irányította. Sátorfyt és Bognárt, két veteránt ásták elő az operai előidőkből. Bognár, akit választottak, még most sem volt éppen rossz énekes, muzikalitása, képzettsége messze meghaladta a tenor-átlagot, zenét szerzett, és utóbb sikerrel látta el a kórus instruálásának sziszifuszi feladatát. Az „utóbb” bizony hamar bekövetkezett: a személyzeti listán Bognár 1850-ben szerepelt utójára énekesként. Hangja elvesztette csengését; Wolf közkedvelt, behízelt hangszínével nem versenyezhetett. (De legalább „olcsó” volt, ahogy a *Pesti Divatlap* alantas érzelmű kommentárja fogalmazott.)³⁹¹ Nem férhetett hozzá kétség, mit szánnak az új második tenor feladatául: a drámai primadonna kapja partnerül. Egyetlen egyszer

³⁹⁰ *Pesti Hírlap*, 1848. február 25.

³⁹¹ *Pesti Dvatlap*, 4 (1847), 1149.

énekelt Hollósy Kornéliával, mert Wolf berekedt. Ezenkívül letudott pár előadást futó vendégekkel, különben pedig csak Schodelnéval lépett fel: a Gemma di Vergy kétszeri, reménytelen felújítási kísérletében, a Nabuccóban, és Wolf levetett szerepeiben (Genaro, Charolais, Sever-Pollione). Főképp azonban Macduffként teljesítette szerződési kötelezettségét – az egyetlen tenor-hős, akit semmiféle érzelmi – se szerelmi, se fiúi – kapcsolat nem fűz a primadonnához. Wolf a Schodelné-repertoárból csak a neki kedves Dom Sebastian és persze Hunyadi Lászlót tartotta meg kizárólagos tulajdonában. A hátrányos megkülönböztetés, a tagadhatatlan körülmény, hogy – mint a Pesti Divatlapnak nyilván legmagasabb primadonnai sugalmazásra beküldött kritika a Gemma di Vergy 1847 júniusi felújítása után panaszolta: a magyar közönségnek nem volt szabad általánosan jól betöltött drámai operát hallani” – kétségkívül hozzájárult, hogy a drámai primadonna műsora gyors tempóban elcsökevényesedjék. De nem csupán a csökkent repertoár okozta, hogy szerepléseinek abszolút száma az utolsó színpadon töltött évben radikálisan csökkent: részben a méltatlannak érzett színházi helyzetre Schodelné régi szokása szerint abszentizmussal válaszolt: Erdélyi János igazgatói levelezésében egymást követik a betegségét, fegyelmezetlenségét, mulasztásait és sérelmeit taglaló dokumentumok. A huzavonának csak tartós távolléte vetett véget: 1849 januárjában útlevelet váltott és elutazott, nem törődve a nehéz helyzettel, melybe távolléte miatt a színház került.³⁹² A következményeket leolvashatjuk a függelékben közölt táblázatokról. Kitűnik, hogy az első két-primadonnás évadban Schodelné és Hollósy azonos számú operában, közel egyenlő számú estén lépett föl. 1847/48-ban, leszámítva a közösen teljesített Hunyadi Lászlót, az arány feltűnően eltolódott a koloratúr-primadonna javára. Operáinak száma kétszeresen haladja meg a tragikáét, előbbi 76 estén, utóbbi 47-szor lép föl vetélytárs nélkül. Aligha kerülhetjük el a szomorú következtetést: a szabadságharc tragikus bukása, mely a színpadról a nyáregyházi remeteségbe sodorta, valójában a repertoárról való végleges leszorulás kínjától és szégyenétől óvta meg.

³⁹² Szigligeti titkár és Szerdahelyi operarendező Erdélyihez intézett jelentéseinek tartalmi kivonatát közli Erdélyi, 492–97.

„...vajon a színésznőt vagy énekesnőt csodálja-e inkább?”

OPERAKRITIKA A REFORMKORBAN

„...ajánlanánk nagyobb
természethűséget a beszédben és szavalásban”¹

Ének és szó

A Pesti Divatlap egyik töprenkedése közel járt ahhoz, hogy kijelentse, az operai őszművészetben a szöveg semmi jelentőséggel nem bír. Mintha a pantomim egy fajtájának tekintené a műfajt, melyben a szereplők feladatát megnehezíti, hogy arc- és testmozgásukhoz a hangadás gégemozdulatait is kapcsolniuk kell: a szöveg az előadásban megmarad elvileg hasznos, de gyakorlatilag „opcionális” tényezőnek.² „Nem fődolog az operában a szöveget érteni” – vélte a Pesti Hírlap is, de a tiszta szövegmondást mégis az énekes első kötelességei közé sorolta.³ Megint mások intranzigens álláspontra helyezkedtek. Az érthető beszéd-artikuláció révén „nem csak hangot hallunk a szájából – írta a Regélő –, hanem értelmes szót is, tehát felfoghatjuk a darabnak drámaiságát, a cselekvény folyamát, mit nem tudni bosszúság és kín”.⁴ Azon kritikusoknál, akik osztották a Regélő álláspontját, az énekes és a szó viszonyának kérdése ritkán hiányzott a teljesítmény referált összetevői közül.⁵ A Honművész már 1836-ban Konti Nina lelkére kötötte a „a textusnak pontos és érthető kimondását”. A boroszlói színházból vendégszereplésre érkezett Klein Emánuel tenoristáról a Nemzeti Újság ajak biggyesztve állapította meg: „játéka és szavalása a gyermeki korban van még”.⁶ Ellenpéldák ritkán kínálkoztak. A Pesti Magyar Színházra „nézve valódi nyereségnek” tekintették az állítólag Ulmból

¹ *Életképek*, 3 (1845), 156. A Fidelio felújításáról lévén szó, a megjegyzés talán a dialógusok tiszta kiejtésére vonatkozott.

² *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 514. Vö. Gier, 4.: „Im 19. Jahrhundert konzentriert sich die Aufmerksamkeit des Publikums noch stärker auf den visuellen Aspekt einer Opernaufführung. Die Gewohnheit, das Libretto mitzulesen, verliert sich allmählich, zugleich nimmt – vor allem wegen der ständig wachsenden Bedeutung des Orchesterparts – die Verständlichkeit des gesungenen Textes weiter ab. Die Zuschauer betrachten die Worte, deren Sinn dunkel bleibt, zunehmend als *quantité négligeable* und können sich in dieser Einschätzung durch die literarische Avantgarde bestätigt fühlen, die gerade die erfolgreichsten Librettisten mit Hohn und Spott überschüttet.”, továbbá Dahlhaus, *19. Jh.*, 95–101.

³ *Pesti Hírlap*, 1847. május 23. Vö. még *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 791. (Montecchi és Capuletti párt, szeptember 26.) és uo., 4 (1847), 185. (Ernani, február 3.)

⁴ *Regélő*, 1 (1842), 666.

⁵ Ebben az összefüggésben csupán utalunk a „szó” főnév és képzett változatainak használatára „énekhang” értelmében - szépszavú; e fordulattal különösen, de nem kizárólag a Honművész költői stílel kacérkodó operai szemlése élt. Vö. *Honművész*, 2 (1834), 85.; *Hasznos Mulatságok*, 1838, 2. félév, 72.; *Honderű*, 2 (1844), 1. félév, 222.

⁶ *Nemzeti Újság*, 1842. május 7.

érkezett Zetzelmann-Sátorfy tenoristát azért, mert „tökéletesen érteni, mit énekel, mi énekeseknél ritkaság”.⁷ Példás dikcióját két író is közvetlenül szembeállította Schodelné kifogásolható szövegejtésével.⁸ Wurda szép magyar beszédét és – attól megkülönböztetve – tiszta, érthető kimondását annyival nagyobb lelkesedés fogadta, amennyivel ő jelentősebb és ismertebb énekes volt, mint Sátorfy.⁹ Wolf Károly kedvező fogadtatásához is hozzájárult tiszta, akcentusmentes magyar kiejtése.¹⁰ Felkerült a példaképek listájára két olasz énekes. 1847. április végén a Pesti Hírlap Giovanni Bassadonnát egy debreceni „kántus prézes”-hez méltó tiszta magyar kiejtéséért dicsérte;¹¹ egy hónappal később Giovanni Reina bemutatkozását használta föl alkalomul, hogy kiszerekessze a magyar színház énekes gárdáját többségben adó német származékok kimondását.¹² Bassadonna és Reina artikulációjának tisztaságát (amit az olasz és magyar fonáció közelsége magyaráz) az olasz énekiskola jó hagyományának tulajdonították. Ennek köszönhető az énekes, hogy „a szavak és szótagok érhető kiejtését jókor megszoká”, s ez az idejekorán kialakított feltételes reflex az idegen nyelven is segítségére van.¹³

Az olasz metódus áldásos eredményétől függetlenül megjegyzésre méltó, hogy a *hangicsálásukért* kiszerekesztett primadonnákat kizárólag férfiakkal hasonlítottak össze hátrányosan. Ráadásul e férfiak a mélyebb hangosztályba tartoztak. Sátorfy nominálisan ugyan tenornak minősült, de felső hanghatára nem lépte át a modern baritonét. Rosszkedvű pillanatában a Honművész ezt szemére is vetette.¹⁴ Wolf is a „kicsuklást” kockáztatta, ha g’ fölé merészkedett.¹⁵ Wurda ugyan „teljes hangerővel mellhangon” kiénekelte a h²-t,¹⁶ de legnagyobb szerepeiből kikövetkeztethetően ő is a középregiszterben otthonos, baritonális tenorok közé tartozott. Márpedig közép- és mély hangú férfiak fizikai-akusztikai okból a szöveg artikulációját tekintve sokkal könnyebb helyzetben vannak, mint a szopránok – kivált a magas szopránok. Míg a mélyebb férfi orgánumoknál az énekhang csak néhány fokkal lépi túl az emelt beszédben is használt modális- vagy mellregisztert, addig a női énekhang átlagosan két oktávós terjedelmének csak alsó oktávája tartozik az érett korban általánosan beszédre használt hangtartományba. A magasabb hangsáv a beszédben is csak korlátozottan alkalmas a magánhangzók megkülönböztetésére.¹⁷ Az egymásnak ellentmondó két- és háromregiszteres beosztásokon kívül egyes elméletek külön regiszterként írják le a magas szopránok legfelső hangjait. E madárhanghoz

⁷ *Athenaeum*, 2 (1838), 2. félév, 488. (Montecchi és Capuletti párt, október 5.)

⁸ *Uo.*, 3 (1839), 1. félév, 127. (Norma, január 18.). Vö. még *Regélő*, 1 (1842), 666.

⁹ *Regélő Pesti Divatlap*, 1 (1842), 525. (Norma, július 18.); *Világ*, 1842. július 20. (ua.)

¹⁰ *Der Spiegel*, 1845. június 17.

¹¹ *Pesti Hírlap*, 1847. április 29. (Eskü, április 22.)

¹² *Uo.*, 1847. május 23.

¹³ *Pesti Divatlap*, 4 (1847), 860. Később a Reinával nem rokonszenvező lap többször talált kivetni valót magyar kiejtésén. *Uo.*, 5 (1848), 26. (Hunyadi László, 1847. december 21.); *Budapesti Divatlap*, 1 (1848), 2. félév, 30. (Macbeth, július 6.)

¹⁴ *Honművész*, 6 (1838), 717. (Beatrice di Tenda, november 9.)

¹⁵ *Der Spiegel*, 1846. szeptember 8. (Lammermoori Lucia, szeptember 6.)

¹⁶ *Universal-Lexicon der Tonkunst*. Supplementband, 413.

¹⁷ Sundberg, 239.

hasonló „fütyty-regiszterben” teljesen lehetetlen a szótagok érthető kimondása, de már relative mélyebb hangoknál is bekövetkezik a hangmagasságot meghatározó rezgésszám és a magánhangzók jellegét adó formánsok interferenciája, amit az énekes a legnagyobb erőfeszítéssel sem tud elkerülni. Nem is kell elkerülnie: ahogy erről az éneklés és mágia ősi kapcsolata árulkodik, a diasztematikus hangadásnak – éneklésnek – eredeti célja nem (csak) az, hogy kiemelje a szöveg fogalmi közlését, hanem az (is), hogy a verbális közlés racionalitását elhomályosítsa vagy felülemelkedjék rajta. A magas női hang mádárszavának fájdalmasan édes titokzatossága a szuperhumánus kommunikáció – vagy inkább *communio* – élményében részelteti a hallgatóságot. Szóhoz ragadt irodalmárok racionalizálhatták és ezzel diffamálhatták ugyan az opera felháborító varázshatását a közönségre, de némelyikük, mint a derekasan operaellenes Vahot Imre ráérezte a lényegre: az 1820-40 közötti romantikus évtizedekben az opera vonzerejét szavakon túli, „orákulumszerű” titokzatosságának és ebből fakadó quasi-religiosus hangsúlyának is köszönhette. Az ének, a zene és az operaelőadásnak a zenei szerkezet által kölcsönzött liturgikus idő- és látványstruktúrája társasági eseményből szertartássá alakította át a színházlátogatást. Verdi *Macbethje* egész más befogadói reakciókat váltott ki, mint Shakespeare-é. Nem lep meg, hogy ennek egyáltalán nem tudtak örülni a dráma hívei (vagy inkább azon möchte-geren drámaírók, akik Shakespeare nevében magukat érezték hátrányos helyzetbe hozva az opera, ezen *okkult* műfaj egyetlen sikere által):

[...] mi meg vagyunk győződve, miként az operai előadás hallgatóinak legnagyobb része nem is sejté, mi foglaltatik a dalok szövegében, nem is érté, mit akar azokkal a zeneszerző, s az előadó személyzet; – mégis mily nagy közönség gyűlt össze ez oraculum titok csodálására. Miért? mert titok, és mert opera hallgatásához nem kell felfogó ész, nem kell mélyebb gondolkozás; mert az opera divatosabb cikk, mint a dráma, és mert színházunknál az opera külső fényes kiállítására roppant költséget fordítanak. Volna csak a *Macbeth*-drámában oly pompás öltözet, díszítmény és tánc, mint van a *Macbeth*-operában, – bizonyára amaz is nagyobb közönséget csődítene össze mint parlagi rongyos kiállítása mellett.¹⁸

Évszázados hagyományt folytatva, a színpadi szövegejtés elkerülhetetlen érthetlenségén a Nemzeti Színház magyar nyelvű librettók kiadásával igyekezett segíteni. A nevezetesebb áriák szövege zongorakivonatok közvetítésével is terjedt, és széles körű ismertségre tett szert. Ahogy Nyáry Pál figyelmeztetett a Bajzával folytatott vita egyik asszójában: ismertség dolgában az idegen énekes műfaj nemcsak dallamaival, de szövegeivel is lekörözte a magyar drámaírókat (lásd az 1. fejezetet). Holott – valljuk be – erre a szövegeket irodalmi értékük igazán nem tette méltóvá. Nagy nemzeti-nyelvű operakultúrákkal ellentétben, mint az olasz és francia, a magyar műsoron szereplő operák szövegei túlnyomó részben fordítás útján keletkeztek. Kérdéses, hogy e textusok előállítóit nem tisztelte volna meg érdemükön felül a becsmérlő besorolás, mellyel Wagner a német pályatársakat illetve: *literarischer Handlanger*, azaz irodalmi segédmunkás. Német színpadokon a daljáték és opera a 18. század végétől kezdve egyre nagyobb népszerűséget élvezett, repertoárja

¹⁸ *Pesti Divatlap*, 5 (1848), 312-313. (*Macbeth*, február 26.)

szakadatlanul gyarapodott francia és olasz újdonságokkal – így a handlangerek nem megvetendő rutinra tehetek szert. Korántsem elhanyagolható tényező az sem, hogy a nyelv és irodalom, melybe német fordítók az olasz és francia librettókat átültették, évszázadok óta érett prozódiai szabályokkal rendelkezett. A fejlett német prozódiai érzék a fordításokra is kihatott – illusztrálja ezt azon szomorú tény, hogy Erkel első két operájának autorizált német fordítása sokkal jobban illeszkedik a melódiákhoz és ritmusokhoz, mint amennyire a zene képes illeszkedni az Egressy-féle szöveg lejtéséhez. Ráadásul a német fordítás-gyárosokkal ellentétben néhány magyar operaszöveg készítőjének semmiféle színházi gyakorlata nem volt.¹⁹ Avagy hol szerezhettek volna tapasztalatot a tartalmat elfogadható mértékben visszaadó s a dallamhoz illeszkedő magyar énekszöveg előállításában az érdemes Bántó Sámuel, A sevillai borbély s az Otello fordítója még a vándorlás éveiben? Bizonyára nem hivatásának gyakorlása közben – Szinnyei szerint az operával folytatott rövid kacérkodása után bányaigazgatósági ülnökként működött egészen 1880-ban Kolozsvárt bekövetkezett haláláig.

Efféle amatőröket leszámítva a vándor dalszínész-társaság műsorára vett operák fordításait többnyire az énekes-együttesek mindenkori irányítói állították elő. E szerepkört az 1820-as években Pály Elek tenorista-igazgató töltötte be, majd az 1830-as évek elején Szerdahelyi József vette át. Készített még fordításokat Szilágyi Pál és Udvarhelyi Miklós. Alaposabb vizsgálatra látszatnak bizonyul a Nemzeti Színház korai bemutató-sorozatának azon tanúsága, mintha a régi fordítók – elsősorban Szerdahelyi – változatlan intenzitással tovább működtek volna az új színházban is. A repertoár több darabja már az állandó színház megnyitását megelőzően színre került Kassán vagy Budán. Szerdahelyi 1836-37-ben a Kassai Daltársulat számára állította elő a három Bellini opera magyar szövegét, amelyek Pesten Schodelné feltűnésének keretét alkották. Büszke kijelentése szerint a Montecchi és Capuletti párt szövegkönyvét olaszból ültette át – állítását azonban blöffként leplezi le a szerző megjelölése a nemzeti színházi kéziratos szövegkönyv címlapján: „olaszul írta Ott”, vagyis a Josefstädter Theater obskurus karnagy-dramaturgja, a német átdolgozás készítője.²⁰ Német partitúrából játszották az Ismeretlen nőt és a Normát is; magyar szövegüket feltehetően ezek alapján állították elő. Szerdahelyi más fordításai sem merítettek „tisztá forrásból”. A vándorlás korszakából továbbvitt francia vígoperák az újabb német daljáték-repertoár magvához tartoztak, és a fordító magától értődően onnan vette át őket. Zampa magyar változata példának okáért Frede-

¹⁹ A német operafordítás történetéről vö. Honolka, *Opernübersetzungen*.

²⁰ A Nemzeti Színház könyvtárában a Montecchi és Capuletti párt szövegkönyve három kéziratos példányban található. A MM. 13.832 számú példány címlapja némi eltérést mutat a másik kettőtől: Montecchi és Capuletti pártok / vagy / Romeo és Julia. / Daljáték 2 felvonásban. / Olasz nyelven írta Ott / Magyarra fordította Szerdahelyi József. / Musikáját írta Bellini / 836. 1. Jul. / másolva 37.–20 Decem. A Gillyén Sándor sűgő által másolt példányok címlapja: Montecchi és Capuletti párt / vagy / Romeo és Julia. / Daljáték [(opera)] 2 [4] fölvonásban. / Olaszul írta Ott. Magyarra / fordította / Szerdahelyi József. / Musikáját írta / Bellini. Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, M.M. 13.830, M.M. 13831.

rike von Elmenreich átdolgozásán alapult.²¹ Auber Bál-éből 1837 áprilisában Kassán már előadtak egy felvonást zongorakísérettel; Szerdahelyi tehát már ott lefordíthatta a szövegnek legalább egy részét. Vehette volna hiteles forrásból, hiszen tulajdonában volt a német-francia nyelvű nyomtatott zongorakivonat.²² Fordítása azonban ekkor is a német változatra támaszkodott, s ezt akaratlanul ismét elárulta a színlapon, mely a magyar cím alatt zárójelben feltüntette az „eredetit”: *Ballnacht*. Az állandó színház működésének első öt évében Szerdahelyi legfeljebb két új fordítást készített: a Vesza szüzét magyar társulat korábban tudunkkal nem játszotta, és az előző fejezetben értesültünk arról, hogy újonnan fordította le a Golkondai királynő librettóját.

A Pesti Magyar Színház első éveiben a régi gárda tagjai közül fordítói munkát kapott még Udvarhelyi Miklós (Belizár), de többségben voltak az új nevek. Jakab István a Tudós Társaság tagjaként és megbízásából hivatásszerűen foglalkozott színmű-fordítással. Librettót nem csupán fordított, de írt is: jogász-társával, Bartay Andrással együttműködött az első magyar vígopera elkészítésében (Csel). Lengey Károly két operafordításán s a Kirchlehner előadatlan operájához írott eredeti szövegekön kívül (A krétai törvény) színházi-irodalmi munkásságot nem fejtett ki.²³ Más fordítókkal is kísérletezett a választmány, így „Mérey úrral”, ki 1839 tavaszán ingyen lefordította a Gemma di Vergy szövegét. Kiderült, „több helyeken nem használható, annak újonnan fordítása volna szükséges”; a munkával Jakab Istvánt bízták meg.²⁴ Különleges helyet foglalt el a szöveggyárosok között Deáky Fülöp Sámuel. Kolozsvárott évtizedek óta kapcsolatban állott a színházzal énekesként, alkalmi igazgatóként és fordítóként. Az ő magyarításában vették elő a Kerepesi úton az Udvarhelyi-féle régi repertoárból a Vízholdót, később a József és

²¹ Erkel József távozása után a Nemzeti Színház gárdájában közel egy évtizedig nem akadt Zampa alakítására alkalmas énekes színész. Az ifjú Stéger ragyogó tenorjával és *snájdig* fellépésével az isten is erre a szerepre teremtette. 1849-től szerződött tagként énekelte, később egyetlen pesti vendégjátéka sem múlhatott el Zampa nélkül. Stéger birtokában volt a Zampa francia-német szövegű zongorakivonata; 1921-ben a hagyaték részeként az Opera kottatárába került. Német színpadokon bizonyára a zongorakivonatban nyomtatásban is megjelent szöveget énekelte; sejtésünk szerint az ő hatására próbálkoztak utóbb a korai Elmenreich-variáns alapján készült magyar szöveg egyes részeinek kiváltásával a francia eredetihez hívebb fordítással. (Erről az előadási anyagban található, a 19. század 2. feléből származó lapok tanúskodnak.) Vidéken elvéve még az 1800-as végén is játszották Hérolld vígoperáját. Feljegyzések és egy későbbi zongorakivonat tulajdonbejegyzése szerint az Operaházban őrzött régi előadási anyagot 1900 körül kölcsönkérte a nagy operabarát színigazgató, Krecsányi Ignác. Szegedi állomáshelyéről az 1902/1903. évadban Temesvárra települt át, s ott tervezte a Zampa előadását, minden bizonnyal azért, mert akkor szerződött hozzá Környey Béla – ugyan még bariton-énekesként, de hát Zampához zampai alkat és fellépés kell, nem tenorhang. Krecsányi programjainak vizsgálata azt mutatja, hogy a bemutatóra nem került sor. Szerdahelyi fordításának kéziratos sugópéldányát őrzi az Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, M.M. 13.991. „Zampa / vagy A márvány hölgy. / Vitézi hősopera 3. felv. / Zenéjét írta Herold. / Fordította Szerdahelyi.”

²² A színházi kottatárban megtalálható a Báléj Schott-kiadású, francia és német szövegű zongorakivonata. Keménykötésű borítólapján vignetta a következő szöveggel: „Báléj opera / Zongorakivonata / 1^{so} szám a bibliotékába”. A borító belső lapján ceruzával: „Tekintetes Szerdahelyi Josef úr.”

²³ Szinnyei, VII., 1848–49.

²⁴ Színészeti választmány 1839. május 5-i ülésének jegyzőkönyve, *PML*. Feltehetően kapos-mérei Mérey Károlyról van szó, kinek Bauernfeld-fordítását 1839 júliusában mutatta be a Magyar Színház.

testvéreit. 1835 óta Bécsben élt, s talán ott találkozott Schodelékkal, akiket Kolozsvárról ismerhetett. Kézenfekvő lehetett Schodel János számára, hogy operai főrendezői minőségében Deákyt bízta meg a Bécsben beszerzett Bájital és az Alvajáró átültetésével.²⁵

Az olasz nyelvben jártas, vagy magukat annak hirdető fordítók foglalkoztatása a „milánói fordulat” szelleméből táplálkozott: ellenőrizhetetlen német átdolgozások helyett autentikus forrásból igyekeztek bővíteni a repertoárt. E törekvés azonban nem érvényesülhetett következetesen. Ha akarta volna is, Jakab István akkor sem fordíthatta volna olaszból a Beatrice di Tenda librettóját, hiszen ezt Georg Ott, a Josefstädter Theater dramaturgi babérokra pályázó karnagya által készített átdolgozásban mutatták be Pesten, melyet a primadonna már énekelt Bécsben. Ugyancsak Ott készítette a Bájital kéziratos partitúrájába bejegyzett német szöveget; de a színházban megvolt az (olasz) szövegű zongorakivonat is.²⁶ Schodelné első bécsi kotta-szállítmányának részét képezte Mercadante Giuramentója, nyilván olasz szövegű zongorakivonat formájában. A színházi kottatárban két példány is fennmaradt. Az egyik a „be köteték november 26 1846” feljegyzés olvasható, ebből következtethetően valószínűleg a Hollósy Kornélia főszereplésével az év őszén színpadra vitt felújítás kapcsán került a színházba. A másik példány lehet a Schodelné által közvetített kotta; a címlapon valaha talán az ő neve szerepelt, de kivakarták. A Honművész szerint a Báléjt is Schodelné szállította 1838-ban, nem tudjuk, vajon a gyűjteményben ma megtalálható nyomtatott partitúrát hozta-e el. Említettük, hogy a zongorakivonat megvolt Szerdahelyi tulajdonában, korábban abból fordította a darabot. Őrzi a kottatár a Marino Faliero olasz nyelvű zongorakivonatát is. Közvetlenül Milanóból hozatta meg Ráday a Lucrezia Borgia-t és Gemma di Vergyt, a két „szörnyeteg”-operát, melyekben Schodelné tragikai erejét kívánta bizonyítani; a rendelés partitúrára és zongorakivonatra szolt. Az újdonságokon három fordító osztózott. Jakab István kapta az első korszak bemutatásra kiválasztott darabjainak nagyobb hányadát. Választmányi ülések jegyzőkönyvi bejegyzései szerint már 1838 júniusában elkészült az Eskü, decemberre a Zsidónő fordításával. Csak 1839 márciusa után vehette munkába a Gemma di Vergyt és a Lucrezia Borgia-t, hiszen a becses milánói küldemény legkorábban a hónap végén érkezhett meg. Jakab (a már említett Beatrice di Tenda említett kivételével) olasz eredetiből dolgozott; munkáin ezt büszkén közölte is.²⁷ A Marino Faliero fordításához a zongorakivonat mellett olasz directoriót, nyomtatott rendezőpéldányt is használt, melynek utasításait lelkiismeretesen lefordította. Magától értődik, hogy Lengyel a Fidelio librettóját az eredeti (német) nyelvből ültette át. Úgy látszik, az egyes fordítókkal csak viszonylag rövid ideig állt kapcsolatban a színház. Jakab István hat fordítása közül öt 1840 tavasza előtt készült; kérdéses, vajon nem végezte-e el már akkor a Roberto Devereux átültetését is? A Jelenkor 1839. július 13-i száma ezt

²⁵ Színészeti választmány 1838. december 8-i ülés jegyzőkönyve, *PML*. Szinnyei szerint Deáky a fordításokat Bécsben készítette, és maga szedte ki.

²⁶ A Marino Faliero partitúrájának 3. kötetében a borító béléten Erkel Ferenc ceruzás feljegyzését találjuk: „Baj Ital Zongorakivonat Szerda / helinél van.”

²⁷ Gemma di Vergy sugó könyve [...] olaszból magyarította Jakab István. Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, M.M. 13.676.

is felsorolta a bemutatásra kiválasztott újdonságok között (igaz, valamennyi frissen megszerzett operával együtt; a sorban a soha be nem mutatott Calaisi János és a Gyermeki szeretet hatalma is szerepelt). Ha Jakab egyszerre kapta meg a Marino Falierót és Roberto Devereux-ot, túlterheltség miatt nem vállalhatta A saardami polgármestert, amit pedig Schodelné és a színház mint vígoperát előnyben részesített a súlyos Lucrezia Borgia után. Ez indokolhatta az addig ismeretlen Lengey megbízását. Sejtésünk szerint Deáky Fülöp Sámuelre is érvényes a megfigyelés, hogy a színház ciklusonként cserélte fordítóit. Elképzelhető, hogy az Alvajáró magyar szövegét még 1838 őszén, a Bájítallal egy időben elkészítette; ez megengedné a feltételezést, hogy Schodelné 27 évesen legalábbis tervezte e semiseria-szerep meghódítását – ebben is követve a nagy Pasta és Schröder-Devrient példáját. Karakter-elemzésünk e feltételezést nem valószínűsíti, de természetesen nem zárja ki.

1844-ben szinte kizárólagosan Egressy Béni ragadta magához az operafordítás jogát. Maria di Rohan kivételével ő fordította a Schodelné közreműködésével bemutatott valamennyi operát Az ezred lányától a Macbeth-ig, és benne volt a keze a mások főszerplésével tartott bemutatók nagyobb részében is. Nem állította expressis verbis, hogy mindig az olasz ősváltozathoz fordít; mindenesetre elégséges olasz tudást mondhatott magáénak operaszövegek fordításához, és efféle munkát német mankó nélkül is elvégzett. Az Opéra számára komponált Dom Sebastian esetében olasz tudásra nem is volt szüksége: Donizetti francia nagyoperáját 1845. február 6-án nem az olasz, hanem a német évadban mutatták be Bécsben, a szerző által revideált változatban; ezt a formát közvetítette a pesti színházhoz a bécsi másolóműhelyben készült német nyelvű partitúra. Feljegyzés tanúsítja, hogy a példány járt Egressy kezében; feltehetően abból fordított.²⁸ Ugyancsak Bécsből kerülhetett a színház birtokába a nagyopera Mechetti-féle zongorakivonatának egy példánya, mely olasz és német szöveget tartalmaz; ez szolgált rendezőpéldánnyul. Csak olasz szöveget tartalmaz a Macbeth 1847. augusztus elején Bécsből Pestre érkezett Ricordi-zongorakivonata, a pesti használatra készült partitúrába pedig – amit Holding a teljes zenei anyaggal együtt októberben expediált – egyáltalán nem írtak szöveget. Egyébként az igazgatóságot még ekkor sem érdekelte különösebben, vajon az eredeti librettó kerül-e átültetésre, különben nem kérdezte volna 1846. szeptember 2-án Holdingtól vagylagosan: „Ernani partitúrája egyféle akár olasz akár német szöveggel és librettoval mennyiért szerezhető meg“?

Említettük: kétszáz éves szokáshoz híven jó néhány esetben a magyar színház látogatóinak is a nyomtatott szövegek könyv segített követni az opera cselekményét. Aki akarta, nappal az irodában, este a pénztárban egy huszasért megvásárolhatta a *könyvecskét*.²⁹ Egyesek állítólag drágállották a hasznos segédletet; annál is inkább, mert ha mégis megvették, bosszankodhattak, hogy „a kinyomott opera nagy része nem egyezik

²⁸ Dom Sebastian / Oper in Fünf Acten / Musik von / Donizetti / I. Act. A címlap jobb felső sarkában tintás feljegyzés: „December 22^{dik} Reggel adta Egressy Béni át”

²⁹ A színlapok többségén ilyen vagy hasonló szövegű tájékoztatás olvasható: „A mai opera kinyomtatva kapható a pénztárnál 1 pengő huszasért.”

a színpadról lehangzó dalokkal!”³⁰ Panaszuk jogos voltát készséggel belátja az, aki felidézi, milyen sokszor jelezte a sajtó az operák kisebb-nagyobb alakváltozásait viszonylag rövid előadási sorozatokon belül. Minden színház mindenkori rossz szokása szerint a darabokból nagyon sokszor, nagyon sokat húztak. Sokféle motívum vezetett részek kihagyásához, ennek megfelelően a húzás többféle formáját agnoszkálhatjuk a színházi forrásokban. Előfordult, hogy terjedelmi okból, az énekes alkalmatlansága okán vagy a hierarchia parancsára egész áriákat ítétek kihagyásra már az előkészületi időben. De húzásokat olykor vissza is állítottak. Akár húztak, akár kinyitottak részeket: mindkét végtelen sok időt veszített a néző, míg a szöveggönyvben rátalált a helyre, ahova az előadás „ugrott”. A változtatásokat annál bizonytalanabban tudjuk egyes előadásokhoz vagy személyekhez kötni, minél hosszabban játszották az operát.³¹ Példaképp vizsgáljuk meg Gustave (a német változatot követő magyar szövegben Olaf herceg) esz-moll/Esz dúr scena és áriáját (no. 17.) a Báléj ötödik felvonásának elején. Mivel a szerepnek a bemutatón használt füzetéből csak az első felvonás maradt fenn „Erkel [József]” tulajdonbejegyzéssel, nem tudjuk, bemásolták-e az áriát az énekes rendelkezésre bocsátott szólamfüzetbe. A nyomtatott partitúrában és az abból másolt zenekari szólamokban a jelenet magától értődően megtalálható, de mindkettőben behajtás, ill. kézzel beírt *vi-de* jelzi a húzás tényét.³² Perdöntő, hogy az ária magyar szövege hiányzik Szerdahelyi József fordításának mindkét kéziratos példányából.³³ Bizonyosra vehetjük tehát, hogy a Schodelné-korszakban húzták a fejedelemnek e kulcs-áriáját, melyben lemond Ameliáról. Így nem csupán az opera egyik legszebb részétől fosztották meg a közönséget – de a színház azt is kockáztatta, hogy a drámai konstrukció szinte teljesen értelmetlenné, de legalábbis érthetlenné válik, hiszen a fejedelem meggyilkolásának tragikumuma abból fakad, hogy előzőleg lemond a szerelemről. Vajon Schodelnéra hárult a felelősség e dramaturgiai vétségért, kiről tudvalóleg nem szívelte, ha rajta kívül más szereplő arcéle is túlságosan kidomborodik? Maliciózus feltételezésünknek ellentmond, hogy jelek szerint Erkel utódja, Joób Zsigmond sem részesült az ária kitüntetésében, holott ő a mindenható primadonna távozása után kapta meg a „herceg” hálás szerepét. 1846 márciusa, vagyis Joób elbocsátása, és a szabadságharc között nem tüzték műsorra az Auber-operát, úgyhogy a tenoristák vonzódása az abszolút férfi főszerepet kínáló régi darabhoz csak a korszakváltás után érvényesülhetett ismét. 1851 és 1860 között háromszor is elővették, Stéger, Young, utoljára Ellinger kedvéért. Fennmaradt az utolsó felújítás

³⁰ Lásd a 3. jegyzetet.

³¹ Az opera, mint dráma követhetőségét nem befolyásolta, ezért itt csak jelezzük a balett részekkel való szabados bánásmódot, ami húzásokon kívül teljes táncok és táncsorozatok cseréjében is megnyilvánult.

³² A zenekari szólamok általában a partitúrában található teljes zenei anyagot tartalmazzák, egyrészt, mert a partitúrával együtt olykor a szólamokat is Bécsből hozták meg, másrészt, mert ha Pesten is írták ki azokat, erre első lépésként, a később elhatározott húzások előtt került sor. Mikor a vonóskar létszámának növekedése további szólamok másolását tette szükségessé, általában ugyancsak a teljesség elvét követték, hiszen éppen a tartósan játszott népszerű operáknál fel kellett készülni az addig húzott részek jövőbeni „kinyitására”.

³³ Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, M.M. 13.534, M.M. 13.535.

férfi főszereplője számára újra kiírt szerepfüzet.³⁴ Ez tartalmazza az esz-moll/Esz dúr áriát, magyar szöveggel ellátva. Az andantino con moto tempójú *récit* után kezdődő esz-moll allegro-t az obligát ceruzavonallal átlósan keresztülhúzták, és *vi=de* jelzéssel a maggiore részhez irányították az előadót; a minore visszatérését ismét húzták, helyette a maggiore kadenciális zárlatát ismételtették meg. Úgy tűnik tehát, hogy az ária rövidített formájú előadását legalább is fontolóra vették. Kérdéses, hogy tovább jutottak-e a tervezésnél: az ária kíséretét tartalmazó lapok a zenekari szövegekben következetesen és végérvényesen be vannak hajtva.³⁵

Más körülmények is hozzájárulhattak, hogy a látogató mást olvasson a könyvecsékben, mint ami a színpadról lehangzik. Színházakban mindenkor napirenden van a fordítások, sőt eredeti szövegek ki- és átigazítása. A magyar prozódia kialakulatlansága, a rímfaragók dilettantizmusa és színpad-idegensége miatt nem csak felújítások alkalmával, új szereplők beállításakor, vagy rendezőváltáskor hajtottak végre átalakításokat a textusokon: a benyújtott librettót jelek szerint még a szereptanulás és a próbák során megkísérelték az énekelhetőség valódi vagy vélt igényei szerint javítani. Eklatáns példával szolgál A saardami polgármester. Donizetti 1827-ben Unger Karolina főszereplésével bemutatott vígoperáját 1829-ben és 1836-ban is műsorára tűzte a Theater in der Josefstadt. A német szövegű kéziratot partitúra, melyet 1839 tavaszán Schodelné Pestre hozott, megtalálható a Nemzeti Színház kottatárában; címzése szerint azonosnak vélhetjük a Bécsben játszott változattal.³⁶ A Nemzeti Színház gyűjteményében olasz szöveggel nem maradt fenn; Lengyel állítását, hogy a szöveget az eredetiből ültette át, szűrőpróba-szerű ellenőrzés mégis igazolni látszik, legalább is azokon a helyeken, ahol a pesti partitúra egyes számai egyeznek az opera számunkra jelenleg hozzáférhető forrásértékű partitúrájának zene-számaival és azok szövegével. Jól jellemzi a zavaros helyzetet mindjárt a szempontunkból legfontosabb szám, Marietta cantabile és moderato részekből álló belépő cavatinájának két változata. A nápolyi konzervatórium kottatárából a IMSLP Petrucci Music Library honlapján legújában közzétették a Borgomastro di Saardam két partitúráját, melyek közül az egyik felirata szerint az 1827. augusztus 19-én a helyi Teatro del Fondóban lezajlott ősbemutatóhoz kapcsolható.³⁷ Ebben a cantabile szövege azonos azzal a változattal, melyből a magyar fordítás készült, de a szöveghez a nápolyi, illetve a pesti kottában más-más

³⁴ Ceruzás felirat a borítólapon: „Báléből a Herczeg / Ellinger”

³⁵ 1864. január 16-át követően Auber Báléjét sem a Nemzeti Színház, sem az Operaház nem újította föl. Rejtély, miért jegyezték fel ceruzával Amelia eredetileg Kaiser-Ernstné számára kiírt szövegére Nagyné [Benza Ida], Reiterholm [eredetileg Ankastrøm] szerepszövegére Odry [Lehel], Adverson [eredetileg Arvedson] szerepfüzetére Saxlehner [Emma], Christian matröz szerepére Tallián [János] nevét, tehát olyan énekeseket, akik az 1860-as évek legvégén kerültek az együttesbe. A sajtó átvizsgálása nyújthat felvilágosítást, vajon az áll-e a háttérben, hogy Verdi 1864 januárjában bemutatott Álarcosbálja helyett vagy mellett ismét elő akarták venni a francia mintát?!

³⁶ Saardami polgár= / mester. [...] / Der Bürgermeister von Saardam. / Komische Oper in zwei Acten. / Nach dem Italienischen des Gilardoni / Musik von Donizetti. Azonos címmel: Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus. Hs. 25059. Az ottani kétkötetes partitúra a Theater an der Wien régi kottatárából származik. (Korábbi jelzet: T.W. 541.)

³⁷ [http://imslp.org/wiki/File:PMLP230775-Donizetti_-_II_Borgomastro_di_Saardam_\(fs_ms\).pdf](http://imslp.org/wiki/File:PMLP230775-Donizetti_-_II_Borgomastro_di_Saardam_(fs_ms).pdf), letöltve 2011. augusztus 31.

megzenésítés társul. Vélhetnénk, a cserét a Josefstädter Theater rendezői kancelláriájában hajtották végre. Meglepetésünkre az opera 1973-ban lezajlott olasz nyelvű felújításának hangfelvételén megszólaló cantabile azonos a pesti kottabeli változattal! A lemezen viszont más cabalettát hallunk, mint amit a nápolyi és pesti partitúrában olvashatunk.³⁸ Az azonos szöveg két megzenésítésének legvalószínűbb magyarázata, hogy Donizetti egy későbbi előadás vagy előadások alkalmával új zenét írt a cavatina egy vagy több szakaszához, az Unger Karolinának írott, kimondottan alt-fekvésű, szerény, dalszerű eredetit a Rossini-stílusra közelbről utaló, magasabb fekvésű, gazdagabban díszített szólammal cserélve föl. Mindenesetre a pesti partitúrában található dallam és az olasz, illetve magyar szöveg viszonyáról alább mondandókat a tétel eredetének kérdése kevésbé befolyásolja.

A saardami polgármester magyarított szöveggönyvét 1839. szeptember 3-án nyújtották be a cenzúrához; az engedélyezési eljárás kerek egy hónapot vett igénybe.³⁹ Ettől számított hat hét – vagyis színházi szabályokban előírt betanulási idő – múlva megtartották a bemutatót (november 13.). Csekély sikerrel: két héten belül lezajlott három előadás, azután egy hónapig nem tüzték ki újra a darabot. Karácsony előtt megért egyetlen repríz; 1840 márciusában és májusában újra felajánlották a közönségnek, de az érdeklődésből mindannyiszor csak egy-egy előadásra futotta. Ezután a pesti operában tudtunkkal nem használták többé az előadási anyagot, és arról sincs tudomásunk, hogy kölcsönadták volna más magyar együttesnek. A kottából levonható előadás-történeti tanulságokat tehát joggal kötjük a nemzeti színházi opera első korszakához és Schodelné személyéhez. Ami a librettót illeti, a fennmaradt dokumentumok szemléje kérdésessé teszi, vajon a cenzor felismerte volna-e a szöveget, melyre ráütötte engedélyező pecsétjét. Vegyük a női főszereplő belépő áriáját. A Honművész a premier utáni bírálatában idézte három szakaszának kezdőszavait – az idézet feltűnően pontos, nyilván nem hallás után jegyezték le, hanem a írott forrásból vették. Talán maga a díva adta Mátray kezébe szolamát, hogy felhívja figyelmét a gazdag ékítményekre, s arra is, hogy milyen játszi könnyedséggel és enyelgéssel – *fog* ő ezekkel megküzdeni:

Marinka (Schodelné assz.) cavatinája (g-dur) – „távolban édesem – bájsugallat szőlla bennem – ily kék lány szívében” részeivel – az újabb olasz stíliú, nehéz hangfutásokkal, cifrázványokkal terhelt nagy bravourariáknak egyike, mely a leggyakorlottabb olasz géget is megfáraszthatja. És íme! a kedvelt Sch-né assz. oly jelesen, oly játszi könnyedséggel és enyelgéssel küzdött meg vele, hogy benne a scala vagy st. carlosi nagy színházak művésznőjeinek egyikét véltük hallani.⁴⁰

Mátray jól értesült folyóiratának azon olvasói, akik hallották az opera néhány előadásának egyikét vagy másikat, hiába kutattak emlékezetükben az idézett szavak után: bizo-

³⁸ Zaandam, Hollandiában 1973-ban tartott előadás felvétele: Living Stage LS 1104.

³⁹ „Zaardami Polgármester / Opera könyv. 2v.: „Királyi censurara küldetett Pesten September 3^{kán} 1839. Komlossy Ferenc ügyelő / Saardami Polgármester / Vig daljáték két felvonásban. / Irta Gilardoni Domokos / Olaszból fordítá / Lengey. / Zeneszerző: Donizetti Kajetán. [...] 16v.: A színen való előadátása megengedtetik. Budán October 3^k 1839. Pap Gábor Magy Királyi Helyt^{osi} Titoknok.” Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, M.M. 13.909.

⁴⁰ *Honművész*, 7 (1839), 749. (A saardami polgármester, november 18.)

nyosra vehetjük ugyanis, hogy a színpadról lehangzó szöveg csak töredékesen egyezett a Honművészbzen közöltekkel. De hogy mikor mit is hallottak, azt lehetetlen pontosan megállapítani. A sűgőpéldányban, mely eredetileg magától értődően a cenzúrapéldány szövegét tartalmazta, az ária fenti szövegkezdetekkel jelölhető első és harmadik részének szinte minden sorát áthűzták, és a sorok közé új szöveget szorítottak be. Viszont egyáltalán nem látjuk átalakítás nyomát a második részben („bájsugallat szőlla bennem”).⁴¹ A szerepfűzetbe – Schodelné egyetlen fennmaradt szerepe a kottatárban, melyet valóban énekelte, s egyedűl ő énekelte – a cavatina énekszólama fölé ceruzával kuszán bejegyzett szövegváltozatok sok helyűtt eltérnek mind Lengey eredetijétől, mind a sűgőkőnyv módosító javaslataitól. A domináns szakasz szövege itt sem mutatja a parafrazeálás jeleit. Bár az énekszólamba ceruzával beírt ékítmény-változat arra vall, hogy előadása eredetileg tervbe volt véve, utóbb az egészet ceruzával áthűzták: a bájsugallat hangja valószínűleg soha nem szólalt meg a nemzeti színpadon.

Az átdologzások arra vallanak, az ismert és ismeretlen irodalmi segéd munkások nehézségekkel találták szembe magukat a cavatina magyar szövegének kialakításakor, és eltérő módon próbáltak megkűzdeni velűk. Indoeurópai ének-szövegek magyarításának kulcskérdése, mennyiben sikerűl áthidalni az ellentmondást a jambikus lűkttetésű, többnyire felűtéses eredeti verssorokra írt dallamok, illetve a magyar nyelv hangsűlyrendje között. Kőzel ugyanilyen sűlyos kérdés, az új szöveg simul-e valamelyest a szavak-szótagok értelmét-tartalmát könnyed magától értődéssel leképező eredeti melodikához. Marietta cavatinájának első két dallamsorában megfigyelhetűk, hogyan domborítja ki a melódia az olasz szövegnek nemcsak metrikáját, de kommunikációs hangsűlyait is.

Lungi da te mio ben
fuggia la calma
gemea il cor nel sen
languia quest'alma.
Ma nel mio pensiero
vederti un di
oh come di piacer
brillò e gioi.

Az első sor kezdőszava – *lungi* – jelentése ugyan „messze, távol” és nem „hosszű”, de mind a szó konnotációja, mind az első szótag hossza űtemhangsűlyon való kezdést kíván. A *te* (tőled) névmást – vagyis a kommunikáció címzettjét – a dallam a második űtemfél első nyolcadára helyezi, és az ereszkedő első űtemfél után felugró szexttel és megnyűjtott ritmusértékkel emeli ki. Az első űtem utolsó másfél nyolcadát kitöltő ereszkedő passzázs után (*mio* – én) a dallam a második űtem 1-én rátalálás-szerűen éri el a két nyolcad értékű vezetőhangot, a vallomásos pillanat bensőségét és sűlyát három nyolcad szűnettel is megerősítve. Ide helyezi Donizetti a verssor utolsó, *ben* (drágám) szavát, mely a beszélő viszonyát értelmezi a megszólított személyhez. A szöveg második sora (harmadik űtem) a szóhangsűlyhoz alkalmazkodva dinamizáló felűtéssel kezdődik – *fu-gia* -; a második

⁴¹ Országos Széchényi Kőnyvtár, Színháztörténeti Tár, M.M. 13.908.

ütemfél ezt ellensúlyozza azzal, hogy a felütési helyzetben lévő nyolcadra névelő – *la* –, a súlyra pedig a sor második kulcsszavának kezdőszótagja kerül – *cal*-ma. A megzenésítés a szavak jelentését bájosan visszajukra fordítva ábrázolja a költői képet, amennyiben a futást, menekülést kifejező igét (fuggire) nyugalmas ütemfél, a nyugalom főnevet viszont „megfutamodó” pontozott ritmusú emelkedő skála madrigalizmusa hordozza. A *cal*-*ma* főnév második szótagja ugyan súlyos ütemrésze esik, de a dallam lehajló szeptim-hangköze sikeresen semlegesíti a metrikai nyomatékot. Nézzük, hogy viszonyulnak e laza, rossiniánus dallamkezdet egyszerű bájához a magyar fordítási kísérletek!

Távolban édesem – gyötört fájdalom Sohajtozott szívem – nem volt nyugalom	Távol tölled kedvesem / gyötör gyötör a fájdalom hervad [hervad] szívem / elhal elhal szívem ah távol tölled kedvesem hervad szívem / elhal szívem
--	---

Lengy javaslata a cavatina első sorában hangzásukban „szétterülő” és tartalmilag is találó szavakkal ügyesen illeszkedik a dallam diasztematikai és ritmikai duktusához. A „távolban” és „édesem” egymásutánja Bárdos Lajos legszigorúbb elvárásait kielégítő módon felel meg a motívum-szerkezetnek; a kiemelt harmadik nyolcadra még az olasszal azonos magánhangzót is sikerül találnia (*te*, ill. „é”-des). Vajon miért változtatták meg a színháziak oly brutálisan a fordító szerencsés találatait? Talán hívebbek akartak lenni az olasz jelentéshez? Formailag mindenestre jócskán el-„távolodtak” tőle. A negyedik nyolcad kiemelkedő *e*” hangjára az amúgy sem irodalmi „tölled” második szótagját helyezték (az „édes” odaillo első szótagja helyett); a harmincketted-floritúra folyamatoságát megtörték a „kedve-sem” két első szótagjával. Nem is tettek kísérletet a felütés sorkezdet prozódiai korrekciójára az első strófa 2. sorában (*gyö-tör*); a szótagok számát henye ismétléssel megnövelték. Lengy erőtlén második strófa-felét viszont a kottába beírt szöveg megfelelőképp, ha nem is túl ihletetten javítja: *el-hal* elfogadhatóbb, mint *so-hajtozott*, mivel a felütésre az igekötő, a jelentést hordozó ige pedig az ütemsúlyra kerül. A továbbiakban Lengy tartalmilag az eredetit követő javaslatát henye szövegismétléssel helyettesítették, és ezzel totálisan szétzúzták a strófászerkezetet. Nem is keresték az utolsó felsor magyar megfelelőjét.

Még súlyosabb hibát vétettek a második szövegszakasz kezdetén.

De a’ midön hogy lássalak felbátorodám, Legott örömtül égett lelkem ’s orczám	De a’ midön megláthatlak tünik minden földi kin Mint száll kéj s az égi fény szívem felé legott
--	--

Domináns kitérés után a tétel itt visszatér az alaphangnembe, és a Marietta fájdalmát és bizonytalanságát érzékeltető improvizatív-merengő letétből kilépve a 6/8-os ütem keretében szabályosan periodizált 3/8-os keringőbe kezd. Ennél a helynél már Lengy kapitális bakot lött – nyilván azért, mert ha olasz szöveg volt is a kezében, olasz szövegű kotta aligha; így vers és dallam illeszkedéséről nem lehetett fogalma. Nem sejtette, hogy Donizetti az első szakasz D-dúr záró ütemének második felében, ezt követően pedig a kilencedik, visszamoduláló ütemben összesen 9/8 értékben két „ah” sóhajt ik-

tatott az énekszólamba, a', c'', cisz'' hangokra. Csak ez után kezdődik a G-dúr keringő alá iktatandó olasz szöveg, hosszú szótagon, felütés nélkül indulva. Lengey figyelmen kívül hagyta a vokalizálást, a tonális visszavezetésre elvesztegette a verssor első három szótagját, és értelmetlen módon, szó közepén érkezett el a tulajdonképpeni melódia kezdőhangjára: „de a' mi-dő'n”. A második stanza első dallamsorának végére a szükségesnél kevesebb szótagja maradt, ezért kénytelen volt átkötést alkalmazni ott, ahol az olasz szótagol. A színházi változat szaporítja a szótagok számát, s a felütéses sorszerkezet elhomályosítása árán a 2. sor skandáló dallamához viszonylag jól illeszkedő magyar szöveget nyer („minden földi kín”). Kétségtelenül folyamatosabb, és a jambikus dallamhoz jobban illeszkedik a további szövegezés is. Lengey énekelhetetlen megoldásával szemben – „é-gett lelkem s orcám” – a színházi szöveg értelmesebb is, meg a dallami lejtést is jobban engedi érvényesülni. Ami a jelentést illeti: a fordító eredeti szerény, népies (a komédia közegéhez illő) szövegi javaslatait a színháziak patetikus operai hívószavakkal helyettesítették – *fölbátorodás* helyett *földi kínok eltűnése, örömtől égő orca (és lélek)* helyett *szívre szálló kék és égi fény*. Bizonyos értelemben az előadói energiatakarékosság megnyilvánulásának tekinthetjük az operai közhelyek efféle halmozását, de ott munkálhat benne az operai karakter módosításának szándéka is. A primadonna a holland polgárlány jelmezében nem akarta levenni sem a rajongói által adományozott antik ékszereket, sem a drámai énekesnőt ékítő megszokottan fényes szavak koszorúját. Emellett tény, hogy a felfokozott, erősebb nyelvezet elhomályosítja ugyan a jellemet, de a kulcsszavak növelik a pillanat átélhetőségét, a dráma legközvetlenebb hatóeszközét. Hasonló irányba mutat, hogy a szöveg átdolgozása megváltoztatja az időhatározókat. Lengey az eredetit követve végig múlt időben tartotta a cantabilét: Marietta arról énekel, milyen árvának *érezte* magát, míg el nem határozta, hogy meglátogatja Flimant. A színházi átdolgozás e sorokat jelen időbe teszi, talán azért, mert az előadásban húzták a lassú ária harmadik szakaszát, Marietta elbeszélésének azt az utolsó részét, amely a jelenbe, a színpadra vezető útját írja le:

Bájsugallat szóla bennem
Hozni néked valamit
És a szerelemnek szárnyán
Jöttem: a szív utat nyit.

Fliman és szerelmese kettősében (no. 7.) a tenorista szövegén a sűgópéldány a cenzúrapéldányhoz képest nem változtatott; viszont a lassú első szakaszban még erősebben átalakították a primadonna mondandóját, mint a cavatinában:

Gilardoni	Lengye	Súgókönyv
<i>Marietta</i> (Un gelo per le vene mi corse a quell'addio! Lontan dall'idol mio Più pace non avrò; e a lui pensando ognora nel duol mi struggerò.)	<i>Marinka (magában)</i> Ah, tőle kell megválni Kínját e gondolatnak Én nem tudom kiállni,- Fagyasztja véretem. Mi fogja majd enyhíteni Sajgó keservemet!	<i>Marinka (magában)</i> Melly kin tőle elválni Hideg borzasztja keblem Ki nem fogom állni Repedni fog szívem (Tőle távol tőle távol) Emészti keblemet Kin és fájdalom Távol tőlle Emészti fájdalom Távol tőlle vár rám a' halál vár rám a' halál.

Nincs mit tagadni: Lengye fordítása meglehetősen tétova. Elvéti a drámai pillanatot – az eredeti első két sor Marietta fizikai állapotát írja le abban a pillanatban, hogy meghallotta Fliman búcsúszavait, s csak a következő versekben képzeletben maga elé a jövődől kínjait. A hivatalos magyar fordításban a „vérfagyasztás” a negyedik sorba csúszik. Elvész az eredetiben oly sokat mondó retorikai ellentét: Marietta éppen attól fog gyötrődni, ami egyébként boldoggá tenné – hogy szerelmesére gondol. A színházias érezték a Lengye-féle javaslat erőtlenségét. Átalakításuk minden érzelmeket „vastagabban hord fel”. Hogy elkerüljék a fordító ide nem illő „gondolat” szavát, az eredeti egyetlen testi utalását (*vene* – erek) tautologikusan megkettőzték (keblem, szívem). Igehasználatuk még szerencsésebb a Lengye eredetijénél („fagyaszt” helyett „reped”). Ám nem lehet vitatni: az ismeretlen korrektor a lelki-érzelmi állapotok kifejezését következetesen úgy alakította át, hogy az a sorok elején és ne végén csattanjon, s ezzel a szöveg egyes fázisait a színpadi pillanatnak megfelelő éhangsúlyos impulzusokká formálta. Jó okkal módosította a továbbiakat is. Lengye az 5-6. sorban még inkább elmosta a színpadi szöveg énszerűségét és konkrétágát, és költői kérdésre futtatta ki a panaszt – ezzel hallgatólágoosan bizonyos megalapozatlan reményt támasztva: Gilardoninak esze ágában sem volt akár csak lehetőségként is felvetni, hogy a lány fájdalma valaha enyhülhet. Az átdolgozott szöveg nem az enyhülésre, hanem az emésztlő kínra és fájdalomra fut ki, nem a reményt, hanem Marietta testi megsemmisülését vetíti előre: a szomorú helyzet nem ígérhet mást, csak a halált. Ha késve és a formát károsítva is, de az átdolgozó visszahozza az olasz eredeti 3. sorát: „lontan dall'idol mio” – „távol tőle”. Marietta szövegének próba közben elhatározott módosításait minuciózusan bevezették a súgópéldányba; a többi szereplőnél ilyen változásokat nem találunk. Más tekintetben is arról tanúskodik a könyvecske, hogy Schodelné a szereplőtársaktól eltérő, különleges kezelésben részesült: szereprészében következetesen kiírták az ismétléseket. Úgy látszik, nehézséget okozott neki a szöveg memorizálása. Adott munkafeltételek között ezt senki sem róhatta fel bűnéül. A saardami polgármester bemutatóját meghozó őszi évadban havonta 8-10 estén lépett színpadra 12 terjedelmes, súlyos főszerepben. Közülük hármat augusztus 31. és december 28. között alakított elő-

ször – drámai és zenei igényeikben oly erősen különböző karaktereket, mint Fidelio és Lucrezia Borgia. Ha tudatosan nem is, ösztönösen bizonyára takarékoskodott energiáival, és a tizenkét féle szöveg mozgósításában erősen támaszkodott a sűgóra. Szövegtudásának ingatag volta egyike lehetett a tényezőknek, melyek kimondása érthetőségét zavarták.

A saardami polgármester szövegének túlnyomóan a primadonna szerepére korlátozott átdolgozásához hasonló beavatkozás nyomát őrzí a Bál-éj szövegeknyvének mindkét kézíratos példánya. Az egyik, korábbinak tűnő példányban (M.M. 13.534) Amelia szövegét a harmadik és negyedik felvonás kulcsjeleneteiben alaposan átdolgozták: a sorokat a szokott módon áthúzták, és az új szöveget világosabb színű tintával, nagyobb, de egykorú írással bejegyezték a sorok közé. A másik példány (M.M. 13.535) eleinte alapszöveggként tartalmazza a változott szöveget; a későbbiekben a módosítással áthúzással, illetve az áthúzott szakaszok leragasztásával vezették át. Ezen állapot alapján úgy okoskodhatnánk: Schodelné a szobapróbák során elégedetlenségét fejezte ki a szöveggel, és kikényszerítette Szerdahelyi régebben készült fordításának átírását. E barátságatlan viselkedésre éppen a Bál-éj előkészületei közben okul szolgálhatott a Ludas Matyi-botrány. Más jelek szerint azonban az átdolgozás háttére nem volt ennyire drámai. A másodpéldány ugyanis Amelia szövegének néhány kulcs helyén mindkét korábbi változatot nyilvánvű áthúzással és *vi-de* jelzéssel érvényteleníti; az utalások célpontjánál harmadik szövegváltozatot olvashatunk, „Schodelné” jelöléssel. Ennek talán az a magyarázata, hogy a margóra írt változatokat a primadonna visszatérése után, 1843-ban jegyezték be, mikor újratanulta a szöveget, s módosításokat kért vagy javasoltak neki mind az eredeti, mind a második szöveghez képest. Utóbbi ezek szerint az interim periódusban iktatták be, talán az 1841. decemberi felújítás kapcsán. A színházi kottatárban őrzött nyomtatott partitúra a második szövegváltozatot tartalmazza kék tintával bejegyezve.

„...szabatos, tiszta ének, kellemes előadás, ügyes játék”⁴²

Kritikai nyelv, kritikai közhelyek

Hogy múlt évszázadok egyik vagy másik énekesének technikai kompetenciája megfelelt-e az adott kor uralkodó vokális eszményének, megközelítette azt, vagy kisebb-nagyobb távolság – esetleg szakadék – választotta-e el tőle, arra vonatkozóan legtöbb információval a kortársi zenei-színházi publicisztika szolgálhat. Ám a sajtó közléseinek relevanciáját csak feltételesen fogadhatjuk el. Folyóiratokban, újságokban nem csak kritika jelent meg; napvilágot láttak életrajzok, elismerő vagy épp elragadtatott külföldi és hazai levelek és híradások. Nem jelölték őket fizetett hirdetésként, a berken belüliek mégis tudták, miről van szó. Sőt, talán a szélesebb olvasóközönség is tisztában volt funkciójukkal, amit ma a figyelemfelkeltés (reklám) és toborzás (Werbung) kategóriájába sorolnánk. Ami a kritikát illeti: korrupt, megvásárolható alfaját ugyan kipellengérezték, de a gyakorlott olvasó nem kerülheti el a benyomást, hogy e hitelromboló vitiumot a 19. század végéig nem tudták kiirtani. Egészen más kérdés, hogy a megvesztegethetetlen bírálat sem

⁴² *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 137.

volt és nem lehetett feltétel nélkül tárgyilagos. A kritikusi véleményalkotás általában is ki van szolgáltatva a hallás és látás, ízlés, ítélkezés szubjektivitásának, és e kiszolgáltatottságot a színházi előadóművészet sajátos természete csak fokozza. Eltérően az alkotóművésztől, ez nem anyagban (vagy anyag „üzenetében”, írásban és hangban) tárgyiasul, hanem az előadó személyében. Mivel az előadás, illetve befogadás helyzetében személyek találkoznak tárgyi közvetítés nélkül, elkerülhetetlenül érvényesülnek mindazon ösztönös rokon- és ellenszenvek, melyek általánosságban is jellemzik a ráció számára megmagyarázhatatlan (legfeljebb racionalizálható) vonzásokat és választásokat ember és ember között. Színészek és énekesek a nézőt közvetlenül befolyásoló – vonzó vagy taszító – művészi eszközként használják testiségüket. Énekesek esetében a hang minősége és az éneklés technikai-művészi tökélye ugyan feledteti, vagy legalább menti az esetleges testi fogyatékoságot, de a hang maga testi jelenség lévén, ugyanúgy csábíthat vagy taszíthat, mint a külső megjelenés. Az emberi alakban történő tárgyiasulásból következik az előadóművészet kettősen efemer természete. Közhely, hogy az egyszeri előadás megismételhetetlen: ha véget ér, a múlt mély kútjába hull. Ritkán gondolunk arra, hogy ugyanez érvényes magára az előadásra, mint folyamatra is – az előadói aktus csak az idő adott pillanatában van jelen, és azonnal múlttá válik, az előadás a szemlélőben pillanatról pillanatra élményből emlékképpé-émléksorrá alakul. E feltartóztathatatlan folyamat kísérel meg a kritikus „elbeszélésként” újra formálni a verbalitás közegében.⁴³ A kortárs olvasó számára az elbeszélés megfejtését valamelyest megkönnyítheti, ha rendelkezik saját tapasztalattal. Segít a teljesítmények „bemérésében” a kritikai szókincs, melyen a tájékozott olvasó osztozik a szakértő íróval. Ha az előadóművészet történetírója a dolog természetéből következően saját tapasztalattal nem is rendelkezhet, megkísérelheti magát a korabeli jól tájékozott olvasó helyzetébe hozni – meg kell kísérelnie, mert más eszközt az egykori teljesítmény átélésére és értékelésére legfeljebb a tudományos-fantasztikus irodalom adhatja kezébe. Elemeznie kell a tárgyi korszak kritika értékrendjét, az ítéletalkotás kritériumait, a bírálatok szókincsét, stílusát. Óhatatlan, hogy az előadóművészet története az előadóművészet-kritika történetévé is váljék, és viszont.

Minél gazdagabb az összehasonlításba vonható sajtóanyag, annál könnyebb kimunkálni a szakszerűség mutatóit. Kortársak megállapították, hogy a magyar színikritika (és annak részeként az operakritika) mind mennyiségben, mind minőségben csökevényes állapotban van a némethez képest, és – mint ösztönözték a magyarul író feuilletonistákat, kövessék a tekintélyes bécsi kritikusok példáját.⁴⁴ Mondhatjuk, felszólításukkal nyitott kapukat döngettek: a magyar lapok amúgy is a német terminológiából kiindulva jellemezték és értékelték az énekes színészek teljesítményét. Rá is kényszerültek erre, mivel az éneklés leírása nagyobb szakszókincszet igényelt, mint a drámakritika, a hozzáértésnek legalább a látszatát biztosító technikai kifejezések birtokába pedig csak fordítás révén juthattak. Illusztráljuk e megállapításunkat releváns példákkal! Német

⁴³ Guck-Nigrelli a zenehallgatást adott pillanatot Verlust-Gewinn kettősségével írja le: a kicsengő hangot máris elvesztettük, de tudjuk, a következő pillanatban megszólal a következő. Guck-Nigrelli, *Primadonna*, 18. sköv. Tárgyilagosabban írja le ugyanazt a folyamatot Braun, *Musikkritik*, 43–45.

⁴⁴ *Honművész*, 5 (1837), 182.

operai beszámolók százai osztályozták az énekes-színész teljesítményét a következő három kategóriában: „Stimme”, „Vortrag”, „Spiel”. Példaként Schodelné 1837. júniusi pesti bemutatkozó fellépésének kritikáját idézzük a *Der Spiegel*-ből (ha másként nem jelölöm, kiemelés a kritikákban tőlem T. T.):

Sie excellierte in allen Theilen durch Wohlklang, Stärke und Reinheit der *Stimme*, Feuer, Gefühl und Ausdruck im *Vortrage* und durch eine wohlangebrachte, höchst wirkungsvolle Agilität im *Spiele*.⁴⁵

Néhány kiragadott példával illusztráljuk: a német hármas értékelés magyar változatainak se szeri, se száma. A magyar színház megnyitása előtt a Honművész a német színház előadásait is recenziálta. Schodelné egykori bécsi mintaképe, Marianne Ernst ottani vendégjátéka vegyes benyomást keltett:

E jeles dalszínésznének habár hangja sokat veszte is hajdani csengéséből, de annál kitűnőbb tüzes játszása, művészi meglepő előadása az énekben, s megható változatossága a forte s gyönyörű piano között.⁴⁶

A Pestre csábított Bognár Ignác produkciójában Mátray a hanyatlásnak indult hang mellett az előadási módot s a játékot is kifogásolta:

Tamással (Bognár úr) ma legkevésbé voltunk megelégedve. Úgy látszik, hogy hangja hanyatlásnak indult. Mi egyébiránt sem azzal, sem előadási módjával s játékával megbarátkozni mind eddig nem tudtunk.⁴⁷

Következétesen alkalmazta az énekes-színészi teljesítmény besorolására a *hang-előadás-játék* triádját az Athenaeum is, hang helyett olykor a hangfajt nevezvén meg. A magyar színház működésének első heteiben a Sever (Pollione) szerepében egymást váltó tenorjelöltek közül Lendvay hangját és előadását kifogásolta, játékát dicsérte; Erkel József hangját (tenorját) dicsérte, előadását és játékát azonban bírálta:

Lendvaynak (Sever) ma nem volt szerencséje. [...] elhagyogatta őt nem nagy terjedtségű hangja, kivált a magasb lépcsőkön, egy párszor el is siklott; de előadása teli hévvel, valósággal, s ezen és játékan kerekdedség és csín ömlik el, melly kedvessé teszi majd mindig színen megjelenését.

[Erkel Józsefet] ki kell tüntetnünk, kellemes és nagykorú tenórja könnyű s biztos *énekéért; előadása* azonban kissé egyhangú, elégséges kifejezés nélküli; mihez tökéletes hiánya, vagyis nemléte járult a *játéknak*, mely sokat vett el azon hatásból, mivel éneke különben lehetett.⁴⁸

Benza Károly 1838. júliusi bemutatkozásakor az Athenaeum mindhárom értékmérője szerint megütötte a pesti színházban akkor még nem túl magasra tett mércét

⁴⁵ *Der Spiegel*, 1837. július 1.

⁴⁶ *Honművész*, 4 (1836), 247.

⁴⁷ Uo., 8 (1840) 631. (Gemma di Vergy, szeptember 27.)

⁴⁸ *Athenaeum*, 1 (1837), 2. félév, 605., 832.

Benza (Basilio), a kassai színház tagja, ép, tiszta, zengő és mély *basszus*, szabatos *előadással*; a *játék* otthonosságot bizonyítja a színen, ha torzíva is, mint rendszereint, de nem bántólag. Vele operánk csak nyerne.⁴⁹

(Hogy hat héttel később ugyanazon szerep gyaníthatóan ugyanolyan karikírozó előadásért ugyanaz a lap leszede Benzáról a keresztvizet, az nem a mérce emeléséről, hanem az operaháború elmérgesedéséről árulkodik: az ősz beköszöntével Schedel és Tsai Felbér Mari kivételével a tárgyilagosság szuverén mellőzésével szidalmazták a színház valamennyi új akvizícióját, és minden alkalmat megragadtak a régi magyar együttes tagjainak – Udvarhelyi, Éder Lujza – dicséretére, akár szerepeltek az adott előadáson, akár nem.)⁵⁰ Előszóval alkalmazta a hármas minősítési rendet az 1843-ban indult Honderű is. Markovicsnééről, a Schodelné távollétében fellépő műkedvelő énekesnőről írta:

M-né hangja kellemes, előadása érdekes, és zenészeti szabatoságra törekvése félreismerhetetlen. [...] M-né gyöngé oldala a játék.⁵¹

Laponként és koronként változóan más-más hangsúly eshetett a hármasság egyes elemeire. A *voce* iránti arisztokrata rajongás jegyében a Honderű kisebb jelentőséget tulajdonított a művészi előadás cizelláltságának és a játék gazdagságának. Kíméletlenül ostromozta Conti (Konti), a veterán basszus Bertramját: hiába az utóbbi kettő művészete, ha az első megroggyant az idő súlya alatt:

Conti úr előadása jó, de Bertramnak *hang kell*, s pedig minő! [...] Conti úrnak figurája, játéka szép és művészi, de Bertramnak *hang kell*, s pedig minő [eredeti kiemelések]!⁵²

Hang tehát Petrichevich szerint olyasvalami, ami vagy van, vagy nincs. Nem is tudhatunk meg róla ennél többet? Az énekhang magasságáról-terjedelméről adott helyen, időben és kulturális közegben egyértelmű ítéletet lehet alkotni, hiszen a hangrezgések frekvenciájának kontinuumát hallásunk kulturálisan meghatározott módon „skalálja”, vagyis diszkrét magassági fokokra osztja; és a notáció közbejöttével kalibrálni is tudja.⁵³ Az énekes által kiénekelte csúcshangok betű szerinti megnevezésével olykor találkozunk a német és magyar lapokban. Jó néhányszor megadják az egyes számok hangnemét is. Ez egyrészt jelezheti, hogy a korabeli operakritikusok között viszonylag nagy szám-

⁴⁹ Uo., 2 (1838), 2. félév, 87.

⁵⁰ Például *uo.*, 2. félév, 326.; *uo.*, 391.

⁵¹ *Honderű*, 1 (1843), 1. félév, 139.

⁵² Uo., 1 (1843), 1. félév, 388. Az ironikus követelés talán Rossini ismert aforizmáját parafrázeálja: *voce, voce e poi voce*. Vö. Monahan, *Singing*, 18. sköv. Korábban a Honművész előadás és játék mellett Konti „drámai énekét” dicsérte, a hangról pedig udvariasan hallgatott: *Honművész*, 6 (1838), 341. Kevésbé udvariasan írt a csúcson túljutott Gentiluomo-Spatzer asszony teljesítményéről az *Életképek*, 4 (1845), 256.

⁵³ Az abszolút hangmagasság valójában relatív, hiszen a hangolás alapjául vett hang frekvenciája koronként, helyenként, intézményenként, műfajonként és hangszerenként változik. A párizsi a' bevezetése előtt (1859) ugyanazt a c''' hangot más abszolút magasságban énekeltek párizsi illetve bécsi énekesnők, a kritika tehát nem ugyanazt a fizikai teljesítményt regisztrálta, ha a primadonna magas céjét dicsérte.

ban találkoztak abszolút hallással bíró valódi muzsikusok. Másrészt viszont az operai beszámolók a számok hangnemét gyaníthatóan nem mindig az előadás, hanem kotta alapján közölték, nem gondolva azzal, hogy az énekes esetleg a transzpozíció egerútján menekült a magas *c* macskája elől. Az előadó a kottában kiírt magas hangot le is pontozhatta, és bízhatott benne, kegyes csalását csak a nagyon jól ismert szerepekben veszik észre. (Előfordult, hogy a bíráló, jóindulatot tettetve, éppenséggel ajánlotta a lepontozást, vagy bizonyos passzusok elhagyását, ha konstatálnia kellett, hogy az ambíció megvan ugyan a csúcshangok megszólaltatásához, a hangterjedelem azonban nem elégséges.) Előfordult az ellenkezője is: az énekesek felül-ütötték a kottát elő nem írt csúcshanggal; efféle tüntetéssel akkor is kísérleteztek, ha a magasság nem volt a legbiztosabb. Mindeme bizonytalanságok közepette a kései szemlélő ösztöneire kénytelen hagyatkozni. A fogalmazás spontaneitása hitelesnek fogadtatja el például a Honművész diagnózisát Konti Nina 1836-os debut-jéről, miszerint a reménybeli első magyar művész-énekesné hangja „mai szerepében a felső *c*-ig minden erőtetés nélkül terjedett”.⁵⁴ Annál is inkább hitelt adhat Mátraynak, mivel tapasztalja: a reformkori operakritikusok többsége óvatosan duhajkodott, s meglegedett néhány általános utalással a hang terjedelmére. Lendvay tenórja „nem nagy terjedtségű” – olvassuk –, Erkelé viszont „nagykörű”. (Tenoristákról lévén szó, mindkét utalás a magasságra vonatkozik.)

Konti Nina hangjáról – azon túl, hogy a magas *c*-ig *terjedett* – megtudjuk még, hogy „fiatal, erős, csengő, kellemes”. Német mintáihoz hasonlóan a magyar kritika is sztereotip jelzők halmozásával kísérte meg jellemezni a hang, e megfoghatatlan tünemény nem kalibrálható tulajdonságait. Közöttük viszonylag ritkán találkozunk az esztétikum alapkategóriájával, a széppel (szép hang). Talán azért kerülték a jelző használatát, mert nem tekintették elég szakszerűnek, vagy azért, mert ritkán hallottak olyan hangot, mint Ronconié, mely a „szép” minősítést fenntartás nélkül megérdemelte volna. Jó szándékú kritikus nem mulasztotta el dicsérni a hang kellő erejét; ehhez általában nem volt szükség kiegészítő jelzőkre. Nagy vivőerejű, termet átjáró hang jellemzésére olykor használták a „ható” participiumot; helyette ma azt íránk: átható. A hang rezonanciagazdagságát a „csengő”, „zengő” participiumokkal jellemezték. A magyarban a cseng és zeng igék önmagukban pozitív töltéssel rendelkeznek, ezért a jelzőket nem kellett határozóval kiegészíteni, vagy idegen szóval helyettesíteni, mint a németben (wohlklingend, wohl-tönend, sonor). Egyes adjektívumok a személyiség egésze által keltett benyomást viszik át a hangra, hogy a hang egyéb jellemzőit mintegy indokolják. Konti Nina hangjának fiatalságát a kritikus mint életkorából eredő tulajdonságot dicsérte. Idősebb énekesnőről szólva jó esetben „még mindig fiatalos hangot” emlegetett volna; rossz esetben a fiatal hangra jellemző tulajdonságokat – a csengés – hiányát, mint Ernstné fellépésekor. Tetszetős női hangot gyakran illettek „kedves”, „édes” (lieblich) vagy „kellemes” (angenehm) jelzővel. De kedvesnek, kellemesnek hallottak lány tenorhangokat is, mint Erkelét, Reszlerét,⁵⁵ Sátorfyét, Wolfét.⁵⁶ Reszler és Wolf – és sejtethetően valamennyi

⁵⁴ *Honművész*, 4 (1836), 205.

⁵⁵ *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 334. (Linda di Chamounix, április 14.)

⁵⁶ *Uo.*, 4 (1845), 378. (Borgia Lucretia, június 14.)

fachbéli kortársuk – hangja a tenornak abba az alfajába tartozott, amelyet ma lírai tenornak nevezünk; a „kellemes” jelző tehát a hang nem-épp hősi jellegét érzékeltette. Férfihangokkal kapcsolatban e melléknév mintha valamit le is vonna a jellemzett hang értékéből. Fűrey Mihály baritonját addig és annyiban nevezhették kellemesnek, amíg a természetes, „nótás” adottságok hangkörét túl nem lépte; forszírozott magasságban elvesztette zománcát, azaz fényét.⁵⁷ Megjegyzendő, hogy a „zománc” főnév, a németben a fényes és olvadékony tenor, ritkábban baritonhangok leírására ma is használt „Schmelz” megfelelője ritka vendég a magyar kritikai nyelvben. Sűrűbben találkozunk a zománc előállításának technikájára utaló jelzőkkel: olvadó, olvadékony. Idézeteink egyikében Ronconi hangjának leírásában fordul elő nagy nyomatékkal; Schedel a hang olvadásáról ír Schodelné Romeójával kapcsolatban. Nem ugyanazt a benyomást akarták rögzíteni, ha az orgánomot hajlékonynak minősítették. Az olvadékony hang forró, lágy, viszkózus hatást kelt, a hajlékony hang karcsú, inkább huzalszerű – eminensen női hangok és magas tenorok tulajdonsága. A kellemes, lágy hangnak varázserőt tulajdonítottak, ha nem is a szó mágikus jelentésében. Kiolvasni véljük az elragadtatott nyilatkozatokból, Wolf „mondhatatlan bájoló” és Alboni „szívet bájoló” hangja úgy hatott a hallgatói kedélyre, mint a *reménység bájoló lágy trillái*. Reszler, Wolf és más kedvezően fogadott hangok diagnózisában bátorítólág említették a tisztaságot; ezzel nem az intonációt minősítették, hanem jelezték, hogy az orgánum tükrét nem csúfítják el az elméletírók által lajstromba szedett hanghibák – például nem vesztette fényét, nincs „befátyolozva”, mint az idősödő Kontié. Benza hangja ebben az értelemben érdemelte ki az „ép” minősítést.

A művészi éneklés elmélete Tositól kezdve hangsúlyozza: az esztétikai hatás elérésére alkalmas hang legalább annyira képzés eredménye, mint természeti adottság. Erre az alapra helyezkedett az énekpedagógiai gyakorlat. Alkalmilag a kritika is tudatosította, milyen nagymértékben befolyásolható a hang a tanulás, képzés által. Regisztrálták például, hogy Paksyné hangja bécsi tanulmányai után tisztább is lett, erősebbnek is hatott. Általában azonban a színpadon vagy pódiumon megszólaló hangot a kritika és a közönség akkor is, ahogy ma is, inkább adottságnak, mintsem produktumnak érezte – a fellépő személyiség egyik sajátos karakterjegyének.⁵⁸ Az „előadást” viszont kifejezetten produktóként, teljesítményként értékelték. E kategória tartalma erősen oszcillál a magyar kritikai irodalomban, részben nyelvi okból. A magyar főnévnek legkevesebb hét német kifejezést kell kiváltania: Vortrag, Aufführung, Ausführung, Execution, Vorstellung, Darstellung, Repräsentation. A többértelműségből olykor pongyola fogalmazás következett, amennyiben az előadás fővetet egyetlen mondatban több fogalom jelölésére is kénytelenek voltak használni. Így a Pesti Divatlap egy ízben az „esti előadás” tényezői között említette Wolf dicséretes „előadási modorát”.⁵⁹ De az előadás a sokértelműséget leszámítva is a legtöbb értelmű, ezért legizgalmasabb kategóriája a kritikai triádnak. Schodelné Romeójáról írott, operaesztétikai alapvetésnek is beillő fejtegetésében Sche-

⁵⁷ Uo., 3 (1846), 651–652. (Lammermoori Lucia, augusztus 4.)

⁵⁸ Beile szerint a kritika azonosítja a hangot az énekessel: „Gleichsetzung von Sänger und Stimme”. Beile, 93.

⁵⁹ *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 356.

del Ferenc érzékelteti a fogalom tartalmi elmosódottságát: ezért teszi quasi idézőjelbe a „szép előadást, *mint nevezni szokták*” [kiemelés tőlem, T. T.]. Valamivel később a szép előadást minden további nélkül azonosítja a szép énekkel. Ebben az olvasatban tehát az előadás fogalma az éneklés *technéjét* fedi. A jó előadás lényegét az adta, amit bemutatkozása után az akkor még örömmel fogadott Kontiról írt az Athenaeum: ha baritonja fátyolos is, „ügyes énekes”, vagyis tud énekelni.⁶⁰ Előadás és énektechnika azonosítása abban is kifejezésre jut, hogy számos beszámolóban nem hang és előadás, hanem hang és ének vagy éneklés áll egymás mellett vagy egymással szemben. Reszler Istvánt, a pesti énekiskola egyik első neveltjét a hang és ének kettősségével jellemezték, az egyiket csengőnek, a másikat szabatosnak minősítve.⁶¹ (A harmadik obligát tényező, a játék itt azért nem került említésre, mert a kezdő énekes első színpadi kísérlete alkalmával ilyesmit elvárni nem volt illendő.)

Mi kellett ahhoz, hogy valaki „szabatosan” tudjon énekelni? Az operaháború egyik alapdokumentumában, a parodizálás elleni filippikában Conti-Konti Károly, az anekdotabeli suttogó bariton érdemeit sorolva Mátray a „methodus” fogalmát használta ott, ahol az eddigiek alapján előadást várnánk.⁶² Metodusnak nevezték a 19. században az éneklés tanult mesterségét.⁶³ A magyar szakkritika viszonylag ritkán emlegette; de megjelent Munkácsy János korai énektechnikai fejtegetésében a Rajzolatokban.⁶⁴ Conti Nináról szólva a Honművész a rokon értelmű „iskola” szót használta, akárcsak a Honderű, midőn Kontit ajánlotta mintául a naturalista Füredynek.⁶⁵ Az iskola mint készség utal a helyre, ahol az énekest kiképezték: jó iskolája van – ez annyit jelent, hogy jó iskolába járt, és sajátjává tette, amit ott tanult, vagyis a metódust. Érintkezik a metódus-iskola fogalmával, és beletartozik az előadás kategóriájába (olykor azzal azonosnak tűnik) a „modor”. Az iskolához hasonlóan az énekes előadói stílusán túl azt az operaművészeti irányt – stílust – is jelölte, melyet az előadott mű képviselt, s melyben az énekes excellált – vagy éppen fájdalmasan elmaradt annak igényeitől. Joób Zsigmond kiválóan énekelte a Rossini-féle Almagora szerep „olasz modorú futásait”, és Conti énekemódját is azért ajánlotta a vele különben ellenséges Honderű Füredy figyelmébe, mert otthonos volt az olasz modorban, vagyis birtokában volt az olasz opera jellegzetes írás- és előadómódjának megszólaltatásához szükséges eszközöknek. A szép éneklés értelmében vett kiváló előadás non plus ultráját az éneklés „művésziessége” képezte. Marietta Alboni harmadik látogatása után írta a Honderű:

A művésznő múlt év óta, hogy a budapestiek utószor hallák, ha lehet még tökélyesbült mind *játéka* kedves bensősége, mind éneklésének *művésziessége*, mind *hangjának* szívet bájoló kellemességében. Ritka terjedelmű hanglajtorjáján a leg-

⁶⁰ *Athenaeum*, 2 (1838), 1. félév, 734.

⁶¹ *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 217.

⁶² Ironikusan utal erre Crespel inasa, Franz a Hoffmann meséi negyedik felvonásának kuplójában: „Non! c'est la méthode, c'est la méthode!”

⁶³ *Der Spiegel*, 1838. november 10. (Bájjital, november 7.)

⁶⁴ Munkácsy [János]: „A játékszínről s színigazgatásról”, *Rajzolatok*, 4 (1838), 119.

⁶⁵ *Honderű*, 1 (1843), 1. félév, 483.

bámulatosb könnyűséggel gördül szép éneke, alant mint fönt egyenlő erő, egyenlő gyöngédség, egyenlő varázs jelesítve azt.⁶⁶

Másik csoportja a szövegeknek nem említi külön a hangot, helyette az ének, előadás, játék hármasságával operál. Például Paksynének a Pesti Divatlap szerint

[...] szabatos, tiszta éneke, kellemes előadása, s ügyes játéka által sikerült megnyernie a közönség tetszését.⁶⁷

Ennek a triádnak is megvan a német mintája: Schodelné egy Lucreziájában a Spiegel „Gesang”, „Vortrag” és „Spiel” terminusokkal élt.⁶⁸ A jelentésbeli különbség az első típushoz képest különösen szembetűnik, ha a kritikus nem mond le a hang jellemzéséről, viszont sokat eláruló módon kettébontja az éneklés értékelését, úgyhogy a bírálat négyeleművé bővül. Felbér Mária feltűnésekor az Athenaeum megállapítja:

Magyar énekesnek szűkében, Felbér Mari feltűnte több tekintetben nagy öröme volt a közönségnek. *Hangja* kedves, hajlékony s ható, *iskolája* jó, *előadása* elég biztos s e mellett meleg és ízlést bizonyító; de ő ügyesen forog a színen is, úgy, hogy ha szeretettel és studiummal folytatja pályáját, a magyar opera tőle idővel jeleset várhat.⁶⁹

Utóbbi leírásokban a hangot és az énektechnikát (iskolát) elkülönítik az előadástól. Vajon milyen értelmet tulajdonítanak neki? Paksyné előadását kellemesnek, Felbérét elég biztosnak jellemezve az író mintha pusztán a jó „fellépést” a legelemibb alkalmasságot regisztrálná. A Felbér előadásának jellemzésében szereplő „meleg” jelző azonban ennél többre utal. Igaz, a hőmérséklet-érzékelés területéről származó jelzöt magyarul is, németül is máig sűrűn alkalmazzák a hang jellemzésére.⁷⁰ Ám az Athenaeum írójára nem a hangból, hanem előadásból áradt a melegség. Ha a folytatás (előadása meleg és ízlést bizonyító) be is vonja az érvelésbe a művészet-értékelés *eo ipso* véleményeltérést involváló kategóriáját, az ízlést, a hozzákapcsolt egyértelműen pozitív „meleg” jelző biztosítja, hogy az olvasó a magáénak ismerje el az író ízlését, és rokonszenv ébredjen benne a soha nem hallott énekesnő iránt. A rokonszenv nem tisztán esztétikai értékítéleten, hanem azt befolyásoló érzelmen alapul – minthogy Felbér előadásának melege sem lehetett más, mint *érzelmi* melegség megnyilvánulása. Az előadás fogalmának e második értelmezésében tehát a technikai konnotációt érzelmi töltet váltja fel. Az érzelmeknek vehiculumra van szükségük, hogy eljussanak a hallgatóhoz: szállítóeszközül a *kifejezés* szolgál. Érzelem és kifejezés terminusai valóságos szíami ikerpárként tartoznak össze a romantikus operakritikában. Illusztrációképen idézzük a Honművész mondatát Udvarhelyi Orovosjáról:

⁶⁶ Uo., 5 (1847), 2. félév, 379.

⁶⁷ *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 137.

⁶⁸ *Der Spiegel*, 1843. október 2. (Borgia Lucretia, szeptember 30.)

⁶⁹ *Athenaeum*, 2 (1838), 1. félév, 734.

⁷⁰ Beile, 145.

Udvarhelyi úr (Oroveso) e szerepben mindig jeles volt, de talán ma éneklé azt legtöbb érzelem-kifejezéssel.⁷¹

Vajon miért nem érzi szükségesnek a kritikus, hogy közölje, milyen érzelmet is fejezett ki énekével Udvarhelyi-Oroveso? Mulasztásának magyarázatát két irányból is meg kell kísérelnünk. Az egyik irányt Schedel Ferenc jelöli ki, megállapítva Déryné első pesti Normájáról, a szerep „*érzelmes* helyeit melegséggel, *kifejezéssel* és bizonyos [biztos] ízléssel” éneklé.⁷² Schedelnek nem kellett attól tartania, az Athenaeum színházi rovatának olvasói nem fogják tudni, mit is kell érteniük a Norma érzelemes helyein: például a 2. felvonás kezdetét. A 18. század közepétől az érzelem az általános, átfogó jelentésen túl különös konnotációt is nyert: sajátos emocionális árnyalatként kialakult az *érmesség* (Empfindsamkeit) érzelmé. Az érmesség érzelmé nemcsak, hogy kifejezést igényel ahhoz, hogy megszólaljon, hanem mintegy magába foglalja a kifejezést. A kifejezés maga válik érzelmé: a *con espressione* előadási utasítás ugyanúgy nem igényli a részletes magyarázatot, mint az érzelem, amit kifejez. Az érmesség érzelmé érzékeny előadást követel, a frazeálás beszédes tagoltságát, az árnyalatok gazdagságát, a tempó és dinamika szabad, szubjektív kezelését. Árnyalatszegény előadás nem kelti a hallgatóban az érzelem képzetét: „egyhangú” és ettől „kifejezés nélküli”, mint Erkel József éneke a korábban idézett bírálat szerint. Ám az előadás integritását nem csak a kifejezés hiánya veszélyeztetheti, hanem patetikus többlete is. Sátorfy bemutatkozó szerepléseiről szólva írta az Athenaeum:

Sátorfyt ref. ez uttal, történetből, csak másodszer hallotta, s mind kétszer Severben. Erőre nem első rangú tenőr, de nem is gyenge, e mellett zengő és kedves. Az egész ember csupa érzelem és tűz, a honnan hibázik még most énekében és játékában ama művészi nyugalom, mely a gyakorlott színész tulajdona [...]; de csak jusson neki több alkalom, mint eddig, talentumát művelni, benne a magyar operának – kivált tenórok ily nagy szükében – egyik legbecsesb tagját fogjuk üdvözölhetni: mert hibái nem hiány, hanem gazdagság hibái, s neki főleg irtani, mérsékelni kell, s charactert adni előadásának.⁷³

Látjuk, a karakter fogalma a mérséklettel összefüggésben jelenik meg, annak párjaként. Ez pontosan megfelel a görög szó eredeti jelentésének: bevészt, állandósult vonások öszszessége. A mondatba rejtett üzenetet tehát így foglalhatjuk össze: az alakító énekesnek fegyelméznie kell saját érzelméit, nehogy azok tüze lánggra lobbantsa, s elhamvassza a szerep karakterét, a kifejezés valódi célját. Operai alakok sajátos jelleme meghatározza az általuk átél-tátélhető érzelmek nyalábját – vélte a Honművész, s ezért nem bajlódott Udvarhelyi érzelem-kifejezésének részletezésével Oroveso szerepében. Meg talán azért, mert néhány hónappal korábban megtette azt már az Athenaeum: alakításának – írta – a

⁷¹ *Honművész*, 5 (1838), 349. Vö. Danuser bevezetésének (Einleitung) „Espressivo” szakaszát in Danuser, 43–49.

⁷² *Athenaeum*, 1 (1837), 2. félév, 605. A Vesztaszűz bemutatója után uo., 2 (1838), 2. félév, 55–56.

⁷³ Uo., 3 (1839), 1. félév 127.

művész „terjedelmes, nyílt, zengő bassusa, *correct*, értelmes és kifejezéssel teli éneke, méltóságos játéka” biztosította a közönség megbecsülését.⁷⁴ A karakter megőrzésének képességét emelte ki érdemként 1844-ben a Honderű is, midőn a koros Udvarhelyit és az ifjú Kőszegit összehasonlítva, előbbi előadását „helyesebb”-nek nyilvánította.⁷⁵ Helyes előadás, korrekt, értelmes és kifejező éneklés: a dicsőítő jelzők a *megfelelés* tényét hangsúlyozzák a szerep karakteréből következő érzelmekkel. Vajon nem esik az efféle ítéletalkotás az önellentmondás csapdájába? Hiszen a kifejezés helyességének tételezésével azt a látszatot kelti, mintha valamiféle előzetes tudással rendelkezne arról, milyenek is a karakter fő tulajdonságai – *ante expressionem*. (Az operaműfajt a beszélt színházzal szemben jellemző lényegi irrealizmus kérdése – vagyis, hogy egyáltalán ki lehet-e fejezni realiztikusan druida főpapok érzelmeit 19. századi énekelt drámában – ebben az összefüggésben fel sem merül.) Nos, a kritikus – általában a befogadó – többféle értelemben is rendelkezhet előzetes – vagy legalábbis saját – ismeretekkel a karakterről. A kotta értő olvasójaként maga is értheti és értelmezheti a zene letétjeit, módusait, típusait, az úgynevezett előadási utasításokat – beleértve a tempójelzések egy részét – amelyeket történetileg nem kis részben a retorikai-érzelmi kifejezés szándéka ihletett. Operában mindezen zenei elemek a dráma – cselekmény, verbális szöveg – kontextusába kerülnek, vagyis a *dramatis personae* önkifejezésének tényleges retorikai eszközeivé válnak. A modern színházban a szerepeket nem personák, vagyis hangátersztő maszkok közvetítésével, hanem saját – igaz, maszkírozott – arcukat viselve alakítják. Értelemszerűen az egyik színész jobban megfelelhet a szerep-karakternek vagy inkább típusnak, mint a másik: a veterán Udvarhelyi pusztá életkoránál fogva helyesebben közvetíthette Oroveso, a főpapi atya karakterét az éretlen Kőszeginél, ahogy Lindaként a gyermeklány Hollósy Kornélia is tökéletesebb illúziót kelthetett az idősödő Schodelnénál. Egyes konvenciók, illetve tabuk elősegítették énekes-színész és operaszerep karakterbeli megfelelését. Például a férfi énekesek gender-specifikus szerepének kötöttsége a 19. században szigorúan tiltotta, hogy női szerepeket alakítsanak. (Fiatal férfihősöket viszont énekelhettek nők, de ez is inkább a férfi-szerepből következett – mármint a férfi nézőkéből...) Persze mindannak tükrében, amit Udvarhelyi énektudásáról olvastunk, joggal kérdezhetjük, vajon mennyire volt valóban korrekt maga az éneklés, a fő operai kifejezőeszköz – nem inkább az alak méltósága, a fellépés nyugalma keltette-e a megfelelés érzetét? Frivolabban fogalmazva, az idős főpap karakteréhez vajon jobban illett, hogy a kortól fáradt énekes az olasz iskola követelményeinek kevésbé felelt meg, de előadói naturalizmusából következőleg realiztikusabban énekel? A játék, a figura testi milyensége mindig befolyásolja az énekes előadás hatását a néző-hallgatóra. Nem tudjuk, hogyan fejezte ki hangjával Benza Károly a Tihany ostroma intrikusának, a bosszúálló Ricardónak szilaj indulatait, de az, hogy a kritikus a vokális kifejezést a mimikával látta egybe, elképzelhetővé teszi számunkra az énekes karakteres – valószínűleg kissé túlzó – énekét is, amit talán vokális mimikának nevezhetnénk.⁷⁶ Bizonyára nem kiváló metódusában nyilatkozott meg elsősorban

⁷⁴ Uo., 1 (1837), 2. félév, 605.

⁷⁵ *Honderű*, 3 (1845), 1. félév, 453.

⁷⁶ *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 2. kötet, 91. (Először: Tihany ostroma, április 12.)

Reina „előadási tehetsége” sem Macbeth szerepében, hanem a vokális karakterábrázolás részletezettségében, amit a kritika ismét a mimika gazdagságával érzett adekvátnak.⁷⁷

Összegezve az előadásról mondottakat: a fogalom egyrészt magába foglalta az éneklés technikáját-művészetét, másrészt a köznapi értelemben vett érzékeny, tagolt zenei „előadást” (dinamikai és ritmikai árnyalás), harmadrészt a zenébe-szerepbe sűrített érzelmek és karaktervonások kifejezését, vagyis a hangszépség kivételével lefedte a vokális gyönyörködtetés és affekció teljes területét. E tág, az éneklés művészetével tulajdonképpen azonosnak mondható kategória voltaképpen átfogta mindazt, amit a Mancinit követő énektanok a tiszta hangképzés, illetve a színpadi játék között tárgyalnak. Az előadás teljes jelentés-spektrumán belül az újságkritikának a szűkebb értelemben vett „éneklés” területén sikerült akkor és sikerülhet most a teljesítményt a leginkább tárgyilagosan megítélni. Képesek lehetnek erre a nézőtéri bírálók százai is: ha az átlag látogató (és az átlag kritikus) nem is tudja pontosan, mi fán terem a portamento, az intonációs biztonságot, a passzázsok tisztaságát és egyenletességét (vagy e jellemzők hiányát), a „levegő” elégséges voltát stb. némi tapasztalat birtokában ugyanolyan biztonsággal ítélheti meg, akárcsak egy rajz mindennapi értelemben vett valóság-hűségét. Magához a hang minőségéhez-jellegéhez hasonlóan inkább egyéni ízlés és viszonyulás kérdése az előadás érzelmi-affektív és reprezentatív aspektusainak megítélése.

Fentiekben leírt három-elemű értékelések képezték a kritika legigényesebb közelítési módját az dalszínészi teljesítmény egészéhez. Csökevényesebb-sommásabb értékelésekkel is bőven találkozunk. Marietta Alboni első vendéjátékának szívmenelgető hatását a Pesti Divatlap nem triadikusan, hanem duálisan osztályozta, olyan kategóriapárral, melynek egyik tagja az előadás volt, a másik a hang:

[Alboni] mint Pierotto, igen erős s hajlékony alt-sopran hangjával s egyszerű szép előadásával tüntet ki magát. Főleg mélyebb hangjaiban valami különösen megható sajátság, rendkívüliség rejtezik, mit még egy női énekhangban sem találtunk fel.⁷⁸

Az, hogy az „egyszerű, szép előadást” mintegy közjátékképpen említette a csodálatos orgánum jellemzésének két kísérlete közben, feljogosít, hogy a terminust inkább az éneklésre, semmint színpadi játékra vonatkoztassuk. (Igaz, a jellemzés illenék a nosztalgikus nadrágszerep érzékeny színpadi ábrázolására is.) Ám a duális bírálatok többsége az ének és a játék kettősségével operál. Előbbi itt az előadás szinonimájaként értendő: Wolf Károlyt érzelemdús *előadási modoráért* kedvelték, a dilettáns Follinus János érzelemdús *énekéért* (vagyis előadásáért) kapott dicséretet. Vajon miért hagyták a kritikusok említetlenül épp az énekesi hatás alapját, a hangot? Részben bizonyára gyakorlati okból. Estéről estére, évadról évadra ugyanazokat az énekeseket hallották, s miután hangjukat megismerték és képességük szerint leírták, nem kívántak rá minduntalan visszatérni.

⁷⁷ Uo., 5 (1848), 312–13. Az operai karakterábrázolásról, hang és karakter összefüggéséről - elsősorban, de nem kizárólag a romantikus német operában - vö. Göpfert, *Stimmtypen*.

⁷⁸ *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 2. kötet, 474. (Linda di Chamounix, július 5.) Alboni hangját és művészi előadását emelte ki a lap a Borgia Lucretia július 10-i előadása után is; ugyanakkor Reichel is fellépett – és megbukott a duális osztályozásban. Uo., 517.

Amellett az ének fogalma kimondatlanul magába foglalhatja, sőt helyettesítheti is a hangot. Az olasz nyelvű éneklés engedélyezése vagy tilalma körül folyó szakadatlan vita egyik fázisában, midőn a színház éppen a tiltás álláspontjára helyezkedett, s nehézségeket gördített Marie Hasselt-Barth fellépése elé, az *Életképek* nyílt levele egyik mondatában az éneket és játékot, a következőben a hangot és játékot állította párba, nyilván ugyanarra a ténykedésre utalva:

Ám lássa a t. igazgatóság, hova viend e rendszer. Legelső sajnós következése az, hogy a magyar zenekedvelő közönség nem fogja élvezni Hasselt-Barth asszony művészi énekét s játékát; mert igaz ugyan, hogy itt van jeles Schodelnének, hangjával bennünket elbájoslni, játékával elragadni; de hijában, emberek vagyunk s a változékonyság bizony, még a remeklők mellett is, jól esik.⁷⁹

Néha Schedel Ferenc is megelégedett a teljesítmény kettős rendszer szerinti osztályozásával.⁸⁰ Máskor a kategóriákat oly gazdagon részletezett tartalommal töltötte ki mind pozitív, mind negatív irányban, hogy az olvasó úgy érzi: az alakítás egészéről kap képet. Erkel Liciniusának megsemmisítő bírálatában egyáltalán nem említette az ismert szépségű hangot, s ezzel azt sugallta, a hangban megnyilvánuló személyiség erőtlennek bizonyul a sokrétű szólami-karakter meglevenítéséhez:

Liciniusnak (Erkel) uralkodnia kellene a történet felett; de ez a triumphator alázatos volt és hunnyászkodó; e szerelmes bártortalan, ügyetlen; a lelke elkeserültében törvény és pontifex ellen kitörőnek indulata tanult volt és gyenge: s mind ez nemcsak játékban, de énekekben is. E hatalmas, e szívrázkódtató hangok, minden erejüket vesztek. [...] S. F.⁸¹

Efféle érzékletes leírásoknak sajnós ritkán örvendhetett az olvasó. Még a fejlettebb német sajtó is gyakran látta bizonyítottnak énekesek és szereplések kiválóságát azzal, hogy csupán csak utalt ének és játék egyenértékűségére.⁸² Magyar kritikákban még sűrűbben találkozunk a „jól vagy rosszul játssza-éneklé”-típusú értékelésekkel. Néha úgy érezzük, a sommás ítéletek nem is a kritika terjedelmi vagy mesterségbeli korlátaiból következnek – mintha bizonyos lekezelés, sőt rosszakarat nyilvánulna meg bennük az opera, vagy az egyes énekes irányában. 1838 nyarán-őszén az *Athenaeum* Joóbot és Lendvayt, az operaegyüttes más-más okból, de egyformán kevésbé professzionista tenorjait egymás után valósággal lefricskázta a színpadról – noha más-más sülyesztőbe.⁸³ Rosszmájúsá-
gért más lapok sem mentek a szomszédba. 1842. augusztus 11-i Adinjája után a Hasznos

⁷⁹ „Nyílt levél Hasselt-Barth asszonyság ügyében”, *Életképek*, 3 (1845), 453. Hasselt-Barth színészi és énekesi nagyságát már 1843-as vendégjátéka alkalmával kiemelték: „Van Hasselth-Barth asszony nem csak énekelni, de játszani is tud, [...] nem affectál, örülként nem hánykodik, nem charlatánkodik mint Europa legfőbb primadonnája.” *Regélő Pesti Divatlap*, 2 (1843), 924. A szarkasztikus célzás éle talán nem a két éve nem hallott Schodelné, inkább Henriette Carl ellen irányult.

⁸⁰ *Athenaeum*, 2 (1838), 2. félév, 70. (Zampa, július 4.)

⁸¹ Uo., 55–56.

⁸² *Der Spiegel*, 1846. október 10.

⁸³ *Athenaeum*, uo., 326.; uo., 768.

Multságok pausál dicséretbe csomagolt keserű pirulát nyeletett le Mochonaky Amáliával. Finoman, de egyértelműen figyelmeztette, csak azért, mert primadonna-szerepet énekel, ne tekintse magát első énekesnőnek:

Mochonaky k. a. mint falusi leánykának – noha e főszerepben még eddig mindig első művésznőket láttunk – éneke és játéka tetszett, s így nem árt hébekorba bekukkanni a művészet csarnokába, de csak úgy, hogy senki meg ne tudja.⁸⁴

Ha egy-egy énekes kritikáit évek során át figyelemmel kísérjük, észrevehetjük, hogy a folytonos dicsérő formulázás éppenséggel bizonyos hiányok állandóságáról árulkodik. Mochonaky énekét kezdettől elfogadhatónak – sokan tetszetősnek – találták, játéka viszont a rövid pálya elejétől végéig *naponkint javult* – ami annyit tesz, nem volt és nem is lett jó.⁸⁵ Egy 1843. márciusi Bájital-előadás után a Honderű az összes énekest a *helyére teszi*, kétértelmű dicséretével azt sejtetvén, másutt nincsenek oly teljesen elemükben, mint *ezen operában*.⁸⁶ Midőn a szép De Caux Mimi első Adináját adta, ének és játék állítólagos jó fogadtatásának felemlítése mögött a tempót elvető énekesnő, énekesnő, a tehetetlen karmester és a szabotáló zenekar háromszög-komédiája rémlik fel.⁸⁷

Térjünk végül az akció leírására. Az esetek többségében a szemlész egyszerűen *játék*-nak minősítette az énekes-színész nem-zenei, nem-vokális színpadi megnyilvánulásait, de néha más fogalmakkal is éltek. Utaltak például az énekes mimikájára. Láttuk, az ígéretes Konti Nináról szólva a Honművész remélte, hogy „alkalmas mimikával párosítandja dalnoki művészségét”. Erkel József első szólista-szereplése után ugyancsak azon reménynek adott kifejezést, hogy az ifjú énekes mimikája javulni fog. Magától értődőnek tartjuk, hogy a fiatal Lendvay Márton „helyes” mimikájával tünt Mátray szemébe. Használták a kifejezést a laptársak is. Wurda József 1842-es vendégjátékán két lap kritikusat is megragadta „ezüst hangja, énekének kelleme” mellett „igen jeles mimicaja”. Ezzel szemben az ittlétekor működött interim-primadonnák, ezen

[...] első tekintettel nagy reménységet ígérő kezdők alatt, azon szép operai mutatványok, melyeket Schodelné asszony Felbér Máriával létre hoztak, ezeknek távozta után vagy éppen nem adathattak, vagy ha egy is azokból a karmester és rendező folytonos munkája által színpadra került, azt a hamis éneklés, s a semminél rosszabb mimika, a bohózatnál is nevetségesebbé tette.⁸⁸

Operaszínpadunk művészei között a Pesti Divatlap szerint Benzában „becsülni lehet azt, hogy a mimikára is sok gondot fordít előadásában”,⁸⁹ Reinában pedig, hogy „mimikában is szorgalmat, szép előmenetelt tanúsított”.⁹⁰ Kérdés, mire is céloznak az írók a

⁸⁴ *Hasznos Multságok*, 1842. augusztus 26.

⁸⁵ *Honderű*, 1 (1843), 1. félév, 388. (Ördög Róbert, március 4.)

⁸⁶ Uo., 483. (Bájital, március 31.); *Regélő Pesti Divatlap*, 2 (1843), 1. félév, 885.

⁸⁷ *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 2. kötet, 600.

⁸⁸ *Nemzeti Újság*, 1841. október 9.

⁸⁹ *Pesti Divatlap*, uo., 91. Sajnálatos módon a „paródiái mimikától” komoly szerepeiben sem tudott szabadulni – holott ez nyilván szándékában állott. Uo., 1 (1844), 2. kötet, 15.

⁹⁰ Uo., 5 (1848), 312.

görög eredetű műszóval? A modern nyelvhasználat a mimikát „arcjátéknak” veszi. Ezt az értelmezést tartalmazza a Magyar Nyelv Értelmező Szótára, és a Meyers Konversationslexikon legújabb kiadása is. A Konversationslexikon 1885-1892 között megjelent 4. kiadása szerint azonban a mimika „érzelmek, gondolatok és szándékok (akarat) kifejezésének képessége arcjátékkal és mozdulatokkal”. Igaz, a cikk elismeri, hogy a mimika a szenvedélyeket és hangulatokat „elsősorban az arcizmok önkéntelen mozgatója révén jeleníti meg”; ugyanakkor arra is figyelmeztet, hogy a „régiek” (vagyis az ókor) művészi mimikán kizárólag a testmozdulatokat értették, hiszen a színészek arcvonásait maszkk rejtette.⁹¹ Fél évszázaddal korábban az Allgemeines Theater-Lexikonban (1846) még semmi nyoma nincs annak a felfogásnak, hogy a „tulajdonképpen” mimika az arcjátékkal lenne azonos. A vonatkozó szócikk a mimika művészetének körébe sorolja mindazokat a testi eszközöket – testtartásokat (Stellungen und Attitüden) és mozdulatokat –, melyekkel a színész és énekes tudatosan ábrázolja a figura bensőségét. Az elemzés megkülönböztet állandó testi jegyeket (physiognomia) és változó tüneteket, vagyis a gondolatok, érzetek és érzelmek-affektusok testi kifejezését (pathognomia). Előbbi elsősorban a tartásokban és attitűdökben, utóbbi a mozgásokban és mozdulatokban tükröződik. Ezek ismét két fajtára oszlanak: arcjáték (Mienenspiel) és testmozdulatok (Geberden [!]). Behatóan kizárólag a testmozdulatokról esik szó, mint a tág értelemben vett mimika valamelyest racionalizálható, elemezhető, rendszerezhető és tanítható részéről – beleértve néhány jellegzetes modorosság, tartáshiba és kényszermozgás bemutatását. Bizonyára leginkább az arcjátékra érvényes a cikket záró kijelentés: az elmélet csupán általános szabályokat fogalmazhat meg, az individuális megoldásokat az előadó géniusának, belső erői szabad játékának kell sugallnia.⁹²

A magyar kritika sokszor e tágabb értelmében használta a mimika terminusát, az egész test kifejező mozgását értve rajta. Így a Pesti Divatlap egy 1848-as bírálata, az énekes színész sokrétű feladatának általam ismert legalaposabb kifejtése a reformkori sajtóban:

Don Carlos szerepében, melyet eddig Fűredy mindig oly jó sikerrel énekelt, most Reina lépett föl, és hatalmas hangjával ismét megrendíté a közönséget. De előtünk magában az erős hang, ha mindjárt Jerico falai és összeomlanának hallatára, még nem elég arra, hogy a valódi művészet fölkent bajnokává emeljen s nagy követelésekre jogosítson akárkit is; – ehhez még [...] több kívántatik, és az: az erős hanggali kellő gazdálkodás, ügyes bánásmód, mi főképp a nemesebb ízlésű, gyöngéd hangszínezésben tüntethető ki, – továbbá a biztos, szabályszerű éneklési modor, *s az előadott indulattal egyező, kifejezésteljes mimika, különösen a helyes, kerekded tagjártatás.* A drámai játék Schodelnét és Benzát kivéve általán véve gyöngé oldaluk színpadunk énekeseinek. Az ő arckifejezésök s tagjártatásuk ritkán van harmóniában azzal, mit énekelnek, s különösen kezeik fölösleges és szegletes mozgatója, azaz örökös légbeni ugrás, – bántólag hat mindarra, ki a művészet szabályait ismeri. – E tekintetben nemcsak Reina, de még oly jeles iskolával bíró

⁹¹ Meyers Konversationslexikon, 4/1885–1892, Bd. 11., 639.

⁹² Allgemeines Theater-Lexikon, Bd. 5., 287–289.

művészek is, mint Hollósy C. és Wolf, olykor feltűnő hibákat követnek el. Ma is például a bájdalú Cornélia kisasszony többször mosolygott, derűs képet csinált ott is, hol igen komolynak kellett volna lennie, – Wolf pedig azon megszokott hibáját, miszerint, netalán alacsony természet emelendő, fejét igen feltartja, hátra veti, ismét gyakran ismétlé.⁹³

Másutt a mimikát elkülönítik a játéktól, ami abból is kiviláglik, hogy egymás mellett emlegetik a kettőt. A Honművész külön-külön taglalja a kezdő Joób *játékát és mimikáját* – pontosabban mindkettő hiányát.⁹⁴ Külön méltatják Benza Don Pasqualéjának játékát, illetve mimikáját is.⁹⁵ Mindkét esetben vígoperákról lévén szó, a mimika itt talán a láthatatlan érzelmeket láthatóvá tevő *body language*-t, a játék pedig azokat a *játékokat* jelenti, melyekkel minden jó komédiás bőven megfűszerezi alakítását (Benza „játékairól” lásd lentebb). Egy ízben a Honderú sürgetőleg ajánlotta az ifjú Reszlernek, vegyen leckéket mimikából, és sajátítsa el a legszükségesebb színpadi mozgásokat.⁹⁶ Utóbbi felszólítása nyilván az elemi színpadi *jártas*-ságra vonatkozik – az ifjú énekesnek meg kell tanulnia, hogyan járjon úgy a színpadon, hogy ne botoljék el saját lábában.

Feltűnik még a színpadi mozgásokat és tartásokat leíró fogalmak között a „plastica” szakkifejezése. Magyarföldi német szövegekben magától értődően használták: Carl kisasszonyt az Ungar a „tökéletes plastica” kiemelésével méltatta Lucrezia Borgia szerepében.⁹⁷ A magyar kritikai sajtóban is előfordul, de viszonylag ritka vendég. Néhányszor emlegette a Honderú: Markovitsné utasította, hogy tükör előtt búvárkodjék „plastikai szépségek, drámai kellékek után”,⁹⁸ Petznél kifogásolta, hogy a színpadon „jobb lábát minden hatályosb hangnál igen antiplasticé nyújtja előre.”⁹⁹ Tanácsait, kifogásait bizonyára mindkészer joggal fogalmazta meg. Ám tamaskodva kell fogadnunk az értesítést, miszerint Hollósy Kornélia első fellépésén „különösen játékának plasticai mélységével” bájolta volna el a zsúfolt színház közönségét. Inkább taktikai kölcsönzés lehetett ez a Schodelné jellemzésének kelléktárából, és a Hollósy szerződtetéséért folytatott kampány-fogásnak minősülhet.¹⁰⁰ A plasztika előfordulásainak túlnyomó része ugyanis Schodelné művészetét jellemzi; ennek alapján azt is joggal feltételezhetnénk, hogy a szórványos elterjedés forrása az ő 1838-as Honművész-béli életrajza, mely nyomatékosan utal a primadonna bécsi plasticai tanulmányaira. De bárhonnan is örökölte a magyar sajtó a plastica kifejezést, elég nehéz értelmezni, mint a mimikától elkülöníthető mozzanatát a színpadi magatartásnak. A Schilling-lexikon egyes énekesekről szóló cikkei kevésbé segítenek hozzá a fogalom tisztázásához. „Pasta mimikai és plasticai teljesítményének hatását egyetlen

⁹³ *Pesti Divatlap*, 5 (1848), 187. (Ernani, január 29.)

⁹⁴ *Honművész*, 5 (1838), 437.

⁹⁵ *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 58. (Don Pasquale, január 10.)

⁹⁶ *Honderú* 4 (1846), 1. félév, 319. (Linda di Chamounix, április 14.)

⁹⁷ *Der Ungar*, 1842. március 14.

⁹⁸ *Honderú*, 1 (1843), 1. félév, 139.

⁹⁹ *Uo.*, 3 (1845), 10, 1. félév, 100.

¹⁰⁰ *Uo.*, 4 (1846), 2. félév, 74.

hangja is hatalmasan felfokozza”, olvassuk;¹⁰¹ Schröder-Devrient „plasticus játéka és kifejező mimikája szinte utolérhetetlen, nemhogy bárki felülmúlhatná”.¹⁰² A színházi lexikon rövid szócikke a fogalmat kifejezetten a szobrászathoz köti, színpadi változatát pedig megelevenedett szobrászatként értelmezi.¹⁰³ Megtudjuk továbbá – jellemző módon a már idézett mimika-szócikkból – hogy a plasticának ez a felfogása különösképp érvényes a pantomim műfajára.¹⁰⁴ Egy bizonyos: sorolják akár a plasztika, akár a mimika eszköztárába, a mozdulatok és tartások/attitűdök szép és kifejező egymáshoz fűzésének követelménye az operaénekest más, különleges feladatok elé állítja, mint a prózai színészt. Utóbbi mozgásától azt várták el, hogy egyszerre tükrözze a természetet, és feleljen meg a magasabb rendű szépség szabályainak. Schilling ezt a rejtélyes „hullámmozgásban” (Wellenbewegung) látta megtestesülni, és tudatában volt annak, a kettős követelmény kielégítése a drámai színészt szinte megoldhatatlan feladat elé állítja: a recitálás valószínűségének eszménye ellentmondásba kerül a mozgás anti-naturalista stilizációjával, a klasszicista színjáték-esztétika legfőbb ideáljával. Az énekes színész mozgásainak és attitűdjeinek időbeli stilizációját viszont a zene metrumba előre megszabja – az eszményi „hullámmozgást” maga a megszólaltatandó énekszólam és zenekari kíséret sugallja és követeli meg. Ebben az értelemben lehet az énekes pantomim-művész, és kell annak lennie.¹⁰⁵ Igaz, hogy ugyanez veszélyeket is rejt magában. Testét hatalmába keríti a taktus, mozgása kényszermozgássá válik, elveszti autonómiáját és kifejezőerejét. Az éneklés megterhelő feladata sokkal nagyobb mértékben veszi igénybe fizikumát, mint a prózai színészt a recitálás, így kevés energiája marad arra, hogy akaratlagosan befolyásolja tartását, arcjátékát, taglejtéseit. Ráadásul az énekmeister a tökéletes hangképzés biztosítására „maszkot” kényszerít rá, az ókori hisztrió és a commedia dell’arte színésze módjára. Talán nem a kedélyállapoton, hanem a merev énekesi maszkon múltott, hogy Hollósy Kornélia éneklés közben mindig mosolygott, Paksyné viszont örökös búskomorsággal idegenítette el magától a nézőket.¹⁰⁶ Ami a magyar lírai szopránnak és koloratúr-primadonnának nem sikerült – hang, előadás és játék illúziót keltő egyesítése –, annak minden képzeletet felülmúló megvalósulását lenyűgözve és felvillanyozva regisztrálta a kritika az olasz operakultúra Pesten megjelent legnagyobb küldötténél. Giorgio Ronconi pesti vendégjátékáról olvassuk:

A legszebb baritonhang, olvadékony lágyságot férfias erővel párító, ritka kiterjedésű, az érzelem és kifejezés igényelte minden erőárnyéklatba könnyen átmenő, s mindig megragadó, elbájoló; aztán tökéletes zeneműveltség, tökéletes iskola s másfelől a legjellemzetesb, ritka tökélyű játék. Ronconi úr azon kevés művészek közé tartozik, kik míg egyrészt minden hangjában éneküknek kitüntetik az érzelmárnyéklatot (nuance), mely azt előidézé; egyszersmind minden hangot játsza-

¹⁰¹ *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 5, 389–391.

¹⁰² Uo., Bd. 6, 260.

¹⁰³ *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 6, 95.

¹⁰⁴ Uo., továbbá Bd. 5, 287–89.

¹⁰⁵ „Acteur”, in *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 1, 46–48.

¹⁰⁶ *Életrajzok* 4 (1845), 546. (Alvajáró, október 18.)

nak is, játékkal úgyszólván minden hangot külön jellemeznek – élethűn, nem mesterkéltén, de éppen ezért művészileg. A játék- s énektökély ezen a legutolsó betűig kiterjedő művészi összhangzása idézi elő ama varázshatást, melyet Ronconi úr hallgatóira gyakorol, s melyet a pesti közönség is tapasztalt.¹⁰⁷

Figyelmet érdemel mindenekelőtt a hang differenciált jellemzése: Ronconi hangja az olvadékony lágyságot „férfias erővel” *páritotta*. Vagyis énekesi személyisége a művészi közepet képviselte a romantikus tenor bájoló, de „férfiatlan” lágysága, és a régi basszus darabos méltósága között, mely a hangfajt super-virilis (pap, zsarnok, monstrum) vagy post-virilis (öregember) figurák megszólaltatására jelölte ki. A magyar kritika nem rendelkezhetett a történelmi távlat előnyével, mégis érzékelt az operatörténeti fordulatot: Ronconi személyiségében és Donizettinek az ő számára írott szerepeiben a majdani Verdi-bariton karaktere jelent meg, a (negatív) hősé, aki hangsúlyozottan „férfias” tulajdonságai (ha a helyzet úgy kívánja, a kegyetlenségig menő keménység) mellett erotikus tekintetben is átéli a férfi-szerepet (ézelmesség, lágyság). Az abszolút kategóriákban pozitíve jellemzett hangnak (tisztá, zengő, erős stb.) legértékesebb tulajdonsága az átmenet képessége „minden erőárnyéklatba”, vagyis a „hang” beleolvad az „előadásba”, mely viszont elválaszthatatlannak tűnik a „játéktól”. A kritika pontosan érzékelt és érzékeltette, hogy az összművészeti „varázshatás” a hangból indul ki és oda tér vissza. Ronconi akciója valójában azt vetítette ki a szcenikai térbe, azt alakította gesztussá, amit hangja kifejezett.

Létezett az énekes színészi illúziókeltésnek egy másik, hagyományosabb fajtája is. A nagy komédiázó-tehetséggel megáldott Benza Károlyról írta az Életképek a Négy Haymonfi előadása után:

A közönséget Benza játéka igen mulattatá. Ezen derék énekesünknek sok szép tulajdoni s előnye közöl különösen kiemelendő az, hogy minden szerepéből képes egy egészen külön képet alakítani. Minden szerepének megvannak saját mozdulatai, tag- és hanglejtése s ezekhez ő következetes marad – s ha egyik szerepét elegendő tréfákkal ellátta, soha sem kölcsönöz abból egy más szerephez. [...] Szóval ő midőn színpadra lép, többé soha sem Benza, hanem az, amit játszania kell.¹⁰⁸

Benza felöltöztette szerepeit „elegendő tréfákkal”, s aztán következetesen ragaszkodott hozzájuk. Játékában – játékaiban – a mimika „fiziognómiai” elemei kerültek túlsúlyba, melyek az alak karakterének, viselkedésének állandó elemeit közvetítették. Jellemző, hogy a kritika a taglejtéssel egy lélegzetre említi a hanglejtést is, amely mint a gégeizmok sajátos beállítása, valóban a mimika egy alfajának tekintendő. Ronconi nüanszaival el-lentétben Benza nyilván nem árnyalt, hanem a komikusok szokása szerint valamilyen jellegzetes-torz, „maszkos” kiejtés- vagy hangképzésmódot választott, és azt következetesen végigvitte a szerepen. Arra is gondja volt, hogy az egyik figura megelevenítéséhez használt, quasi-túlkarakterizált hangvételt más szerepben ne alkalmazza. Úgy tűnik,

¹⁰⁷ *Honderű*, 2 (1844), 2. félév, 29.

¹⁰⁸ *Életképek*, 8 (1847), 222. (Négy Haymonfi, augusztus 6.)

mintha a korai magyar operának ez a *Szerdahelyi redivivusa* megerősítene Szigligeti korábban idézett diagnózisát: a régi magyar dalszínészek, ha énekkészségüket érhettek is kifogások, excelláltak a színpadi játéokban. Meglepetésünkre az első komolyan vehető magyar operakritikus, Schedel Ferenc a Nemzeti Színház első operaprodukciónak bírálva még csak nem is utalt a magyar énekesek erős dal-játék-hagyományára. A Norma premierje után, midőn elismerte Déryné „tagadhatatlan érdemeit a magyar opera körül”, közvetett módon azt is nyilvánította, miért marad semleges a régiek játékkészségével szemben. „Normához más iskola kell, mint a daljátéki, mely az övé volt”¹⁰⁹ – szögezte le, s ezzel az előző huszonöt év magyar operai előadóművészetének egészét, tehát színpadi játéktílusát is minősítette. A daljátéki iskola az opéra-comique és a Singspiel provinciális formája volt, játékmódorának fő erőssége a férfiaknál a maszkos-komikus rögtönzés – mint Benzánál; a nőknél – mint Déryné Normájának értékelése mutatja – a naivás melegség és érzelmesség. Benza alkalmilag felhánytorgatott alkalmatlansága komoly szerepekre is arra vall, hogy a daljáték-színészi gyakorlatból alig-alig vezetett út az új, integrált operai előadóművészethez, melynek csúcsteljesítményéből a pesti színpadon Ronconi adott mintát. E művészet lényegéről adott esztétikai-történeti áttekintést Schedel Ferenc:

Nagy különbség van pedig a szóló és éneklő drámáknak – ha azokat ily neveken nevezni szabad – játéka közt. Amabban a színész, kell hogy bővebben kirajzolt szerepe részleteit, játékaival nyomról nyomra kísérje, mint a festő szokta tájképe minden részleteit gondos kézzel kivinni, ha célja, hogy a kép közelről tekintésék; az operában pedig kevés, de nagy vonásokban festvék a lelki állapotok; itt a pathos nagy masszákban lép fel, mint a hatás az úgynevezett merész ecsetű festményekben, mik közelről tekintve vesztenek, mert távolabb szempontból összes, poetai hatásra vannak számítva. Nem mondom, hogy e második mód, t. i. az operai stílus a színészetben, több studiumot kíván az elsónél; de hiszem, hogy hasonló geniet, több physicali erőt, s hogy, végre, az indulatok váltása s kivált culmináltatása felette nagy ízlési erőt is teszen szükségessé, hogy a szépnek határai túl ne hágassanak. Az operai játék csak a legújabb időkben kezd művészi becsre fölemelkedni. Az előtt, névszerint, míg az olasz opera uralkodott az európai színházakban, elég volt szép hangot s szép előadást, mint nevezni szokták, hallani; ha az énekes nem ügyetlenül forgolódott a deszkákon, már jól játszott, de ez a jól játszás, a komoly operában, becses ráadásnak tekintetett, semmi esetre pedig nem hasonbecsűnek hanggal és énekkel: a mi annyiban természetes is vala, mert az olasz operai stílus maga keveset gondolt a kifejezés valóságával, s szeszélyes hangjátékainak a drámai characteret szívesen feláldozá. De mióta a régi zeneköltők műveinek tekintete helyre állott, s Német- és Franciaországban egy új iskola felállott, melynek hódolni akart Rossini is utóbbi éveiben, s minek befolyása alatt teremté a sokkal mélyebb Bellini a maga nagyszerűen szép műveit; a játszás lényeges elemévé magasult az operának, annyira, hogy egy Norma vagy Romeo, az 1810diki stílusban adva, *sejtenni* sem fogja classicali szépségeit. Már

¹⁰⁹ *Athenaeum*, 1 (1837), 2. félév, 605. (Norma, október 28.)

itt koordinálva látjuk az éneket és játékot, mint a tragoediában szót és játékot. S e nemében az előadásnak aratá koszorúit Schröder-Devrient; e kettőnek legszebb compenetratiojában fekszik Schodelné művészsége.¹¹⁰

Affirmatív kritikai-esztétikai szándékkal megfogalmazott történeti visszatekintések gyakran élnek a dialektika hármasságával: a jelent – amit a bíráló soha nem sine ira et studio értékel – a hanyatló közelmúlt antiteziséhez képest mint szintézist mutatják be, mely „magasabb szinten” visszatér a régmúlt – a tézis – aranykorához. Schedel fejtegetésében jól láthatóan érvényesül a dialektikus derűlátásnak ez a fajtája. Az antitezisre, vagyis a megelőző évtizedek olasz stílusára vonatkozó kijelentéseit személyes tapasztalatokra is alapozhatta, melyeket az 1820-as évek elejétől tett külföldi utazásain gyűjtött. Informálódhatott továbbá kortársak leírásaiból, és az idegen nyelvű – főleg német – színházi irodalomból. Ne vitassuk jellemzésének helytálló voltát, annyit azonban szögezzünk le: ha az olasz iskolát (mint hihető) Rossini képviselte szemében, messzemenően talányos, vajon kiket sorolt a még régebbi zeneköltők közé, a „tekintélyek” galériájába? Talán Gluck, Mozart, Beethoven, Cherubini, Spontini és a heroikus francia opéra-comique szerzőinek portréit helyezhetjük ide – ha ugyan a klasszikusokra való halvány hivatkozás mögött egyáltalán van valós tartalom, és a dialektikus triád nem csupán mint szónoki eszköz tűnik fel. Ami a szintézist – a Német- és Franciaországban felállott új iskolát – illeti, ennek tételezése is erősen gondolkodóba ejthet. Igaz, Weber csak tíz éve hunyt el, és Heinrich Marschner 1829-1833 között színre került három vadromantikus operája általános játszottságnak örvendett a német glóbuszon. De vajon nyilatkozhatott-e bárki – hacsak nem volt izzó német nacionalista – az 1838-as év kezdetén ezek alapján önálló újnémet iskoláról? Direkte nyilvánvalóan nem; ám ha figyelembe vesszük A bűvös vadász erős hatását a francia romantikára és Meyerbeer első francia operájára, illetve általánosságban Meyerbeer köztes helyzetét a francia és német zenekultúra között, továbbá Spontini berlini letelepedését, valamint Schedel célzását Rossini kései „német” fordulatára (Tell Vilmos Schiller nyomán!), kijelentésének egyik hivatkozási pontját a francia nagyoperában sejthetjük. Az új, patetikus opera tényleges áttörését azonban Bellininek a francia-német romantikus stílusfordulattal egyidejű fellépésében ismerte fel. Nyomdokaiba lépve megkísérelhetjük meghatározni az új, romantikus (és internacionális) operának azon jellegzetességeit, mely igényelte és megengedte, hogy a színpadi akció a korábnál sokkal intenzívebbé és részletezettebbé váljék. Úgy látjuk, ennek lehetőségét, sőt kényszerét az opera zenedrámái formáinak újszerű nagyvonalúsága adta. Az új olasz opera a secco végérvényes kiiktatása és egyre terjedelmesebb zenei folyamatformák kialakítása révén a zenedrámái folyamatosság fenntartására törekedett. (Megjegyzendő, hogy a francia operatragédia a drámai-zenei folyamatosság 17. században megfogalmazott igényét soha nem adta fel.) Rossini követőinek nagylélegzetű formai koncepcióját hasonlította Schedel „az úgynevezett merész ecsetű festmények”-hez. E műfaji fejleményben a nagyformákat nem az abszolút időbeli terjedelem különböztette meg a 18. századi előzményektől

¹¹⁰ Uo., 1. félév, 63–64. (Montecchi és Capuletti párt, december 30.). Az 1830-as évek operai *pathos*áról vö. Cella, *Corpus*, 50.

– klasszikus seriák egyik-másik da capo áriájának hossza megközelíti teljes 19. századi operajeleneteket, vagy túl is tesz rajtuk. A különbséget sokkal inkább a belső tagoltságban, az ábrázolt helyzetek és lelkiállapotok tagoltságából és árnyaltságából következő drámai többrészségben ragadhatjuk meg. A romantikus *melodramma* folyamatszerűsége megengedte és megkövetelte a gazdagon tagolt színpadi játékot – megengedte, hiszen az énekes testisége most nem kényszerült arra, hogy negyedórákon át quasi szoborként asszisztáljon egyetlen affektus zenei megformálásához, és megkövetelte, mert a szöveg általánosan adottnak vett érthetlenségét is figyelembe véve, a tagolt játéknak kellett segítenie a néző-hallgatót az egyre komplexebbé váló zenedrámái folyamat megértésében és átélésében. Az átlagos operahallgató önmagában véve is élvezettel követte ugyan a zenei formák patetikus növekedését és gazdagodását, de könnyen el is vezett benne. A gazdagon részletezett színpadi játék mint afféle *opera pauperum* – segített a tájékozódásban.¹¹¹

Zárjuk fejezetünket ironikus tónusban. Akármilyen nagy fontosságot is tulajdonítottak a játéknak az operában, a dalszínész elsődleges feladatát a nagyoperai divat áttörése után is az éneklésben látták, művészi kvalitását elsősorban hangja és iskolája alapján becsülték fel és meg. Kifejezte ezt a színházi irodalom szóhasználata. Ha a beszámoló és híradások rövid közléseit faggatjuk a felől, vajon mit is csinál az énekes az operában, egyértelmű választ kapunk: *énekel*. Énekel egyes esteiken képessége szerint, ahogyan Fűredy Mihály énekelte Alfonso ferrarai fejedelem szölamát 1845 nyárhavának azon emlékezetes előadásán, melynek jövedelmét részben az ő bécsi tanulmányútjának finanszírozására engedte át az igazgatóság; és énekel foglalkozásszerűen egész évadon át, mint Wolf és Reszler, az 1846-ban szerződötetett két új tenor.¹¹² Az új tenorok mindenki várakozásán felül énekeltek 1846. június 9-én, a Hunyadi László *igazi* bemutatóján, átvevén a *két László* szerepét a levitézlett Pecztől és Joóbtól. Olyan jól énekeltek, hogy játékuk – valamint a nagyra hivatott Csillag Róza játéka Mátyás szerepében – semmiféle külön, mélyebb nyomot nem hagyott maga után a kritikusok és a közönség emlékezetében.¹¹³

... játéka hű, élénk és jellemzetes¹¹⁴

Schodelné színpadi művészete

Schodel Rozália pesti bírálatainak stilárisan igényesebb (vagy fellengzősebb) része különféle változatokban alkalmazta az előzőekben felvázolt hármasszoros osztályozást. Mátray Gábor a Montecchi és Capuletti párt bemutatójáról szólva az osztályozást valósággal a rituális dicsőítés eszközeként használta, amennyiben felvázolt hármasszorosba az ember duális természetére célzó kettősséget rejtett. Hang és ének, mint a pneuma tartalma és

¹¹¹ Rossini és követőinek dinamikus nagyforma-építkezéséről vö. többek között Beghelli, *Retorica*, 51–61.

¹¹² *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 277.

¹¹³ Uo., 495. (Hunyadi László, június 9.)

¹¹⁴ *Regélő Pesti Divatlap*, 2 (1843), 2. félév, 599.

formája, együttesen ragadják a lelket a magasba, képviselve ezzel az ember lényének égi-spirituális elemét. A játék leírása a fegyvelmezett testiség képét vetíti elénk:

Schodelné asszony (Romeo), ki múltkor e szerepet csak töredékben adva is meglepett művészi előadásával, ma egészen magunkon kívül ragadt. Úgy van, magunkon kívül ragadt; s ezt nem magasztaltság, nem dicséretére perdült szókeresés mondatja velünk, hanem tiszta kebel-érzet; mert ő csakugyan képes olvadó hangjával a lelket kiemelni rejtekéből, és éneke szárnyain a végtelenbe fölemelni. Ha pedig játékában azon szilárdságot, illedelmet, bájt, erőt s élénkséget tekintjük, mely minden léptén, minden mozdulatán előmlik, nagyzás nélkül kénytelenítettünk azt művészinak, remeknek mondani. Sokan fecsegnek e szóról művészi, remek, kiknek azokról fogalmok sincs; nézzék meg Schodelné azon pillanatban, midőn Giulettát [sic] a koporsóban meglátja, s e perctől növekedő fájalmát, nézzék meg azon pillanatban, midőn koporsóban fekvő kedvesét siratja, midőn a méreg munkálódását érezvén kedvesét életben látja; s világosan látandhatják, mi a tanulmánnyal párosított remek játék. Schodelné asszony ma nyolcszor hivatott elő.¹¹⁵

Egyenesen szentháromsággá magasztosult a három összetevő a Beatrice di Tenda 1838 nyári előadásán,¹¹⁶ az operaháború további éleződése során pedig Mátray a stílus további hipertrofizálására ragadtatta magát. Déryné őszi búcsúelőadásáról írva Schodelnét transzcendens lénynek ábrázolta, kinek érdemeit lehetetlen méltó módon elismerni; ő azonban mégis megkíséرتi a lehetetlent azzal, hogy a dicsőítést két körben megismétli – *quasi sine fine dicens*.¹¹⁷ Sajátosan műveltségfitogtató kategóriákban valósítja meg a hármas osztályozást a Lucrezia Borgia egyik korai előadásának kritikája. „Plastikai”, „dramai” és „zenészi” remeklésről beszél; ezek a játék, a (drámai) előadás és a hang-ének közönségesebb fogalmait váltják ki.¹¹⁸ A triadikus reflex a Honművészből olykor a kételemű bírálaton is átüt. Adina szerepének kapcsán csak a játékot és hangot emlegeti, de a hang-kvalitás jellemzése, illetve az érzelmi dinamika leírása határozottan elválik egymástól – utóbbi kimondatlanul is az *előadást* értékeli:

A mai daljáték adatása egy volt a legsikerültebbek közül. Schodelné assz. (Adina) oly kellemmel játsza a szerelemmel dacoló hölgyet, hogy ez istenke legforróbb tisztelőjének keblében is vágyat költött, ez indulatnak búcsút mondani; hangja tiszta s csengő, az indulatok hullámozása szerint apadó és dagadó volt, mint Hiorba Kolibrije.¹¹⁹

Hiorba kolibrije nem az egyetlen ornitológiai hasonlata a Honművészből; másutt a muromi csalóányt idézi meg az orosz legendáriumból. Bár említésre csak a szenvedélyes játék

¹¹⁵ *Honművész*, 5 (1837), 773-4. (Montechi és Capuletti párt, november 28.)

¹¹⁶ Uo., 6 (1838), 357. (Beatrice di Tenda, június 2.)

¹¹⁷ Uo., 693. (Montecchi és Capuletti párt, október 31.)

¹¹⁸ Uo., 7 (1839), 573. (Borgia Lucretia, szeptember 2.)

¹¹⁹ Uo., 478. (Bájital, július 23.) Hiorba kolibrije Carl Franz von der Welde: *Die Trude Hiorba* című meséjére utal.

és a kifejező dal (ének) kerül, a metafora impliciten a hangot is minősíti – mert mi más lehetne a csalogány szava, mint fájdalmas, egyszersmind tiszta, csengő, olvadó?¹²⁰ Úgy tűnik, a klasszikus hármasság nyomatékos dicsérete alkalmanként szépségflastromként próbál elfedni bizonyos kellemetlen tényeket. Például, hogy a hang a recenzeált előadáson éppenséggel nem szólt sem angyalhangként, sem a csalogány énekeként.¹²¹

Háromelemű értékelések mellett a kritikai szövegekben túltengő bőséggel találkoznak a duális méltatás példái, ének és játék sommás értékelései. Változatképzésre e szűkebb perspektívában is adódott lehetőség. Schodelné első Alaidéről szólva Mátray nem *énekét*, hanem *hangját* jellemezte, propagandisztikus szándéktól nem mentesen, de egyes pontokon váratlanul szakszerűen:

Schodelné assz. (Alaide) erős, tiszta, csengő, meglepő magassáig emelkedő, szívhez szóló hangja s művészi játékával ismét mindenkit megbájozt, az őt üdvözölő s kíséző tapsok szünni nem akarók valának. Legtündöklőbb szerepeinek egyike volt e mai, melynek meghallgatását legközelebbi ismétlésekor különösen ajánlhatjuk.¹²²

Ám az esetek többségében a lapok egy-egy jelzővel elintézték az éneket is, hangot is.¹²³ Innen csak egyet kellett lépni az egyszavas méltatáshoz. Lépni *visszafelé*; amint az Athenaeum szarkasztikusan észrevételezte: a Honművész ugyanis sokszor odáig egyszerűsítette a kritikai feladatot, hogy a primadonna minden fellépését egyszerűen „remeklésnek” minősítette.¹²⁴ De a bírálatok hajlama monizmusra, egyeleműségekre nem mindig lepleződik le az artikuláció hiányaként. Mindannyian tanúsíthatjuk: nagy előadások művészi egysége kritikus és közönség percepciójában a teljesítményt egyetlen, a hang, ének, és játék által együttesen kiváltott élménnyé szublimálja. A Beatrice di Tenda második bemutatójáról szólva Mátray a játékot egyáltalán nem említi külön, s a fellépés varázsát teljes egészében a hangnak és éneknek – a varázslat elsődleges eszközének – tulajdonítja. Ennek persze taktikai oka is lehetett. A bekezdés eleje az első hangos Schodelné ellenes nézőtéri tüntetésekről számolt be, s okkal támad az a benyomás, mintha a recenzió az ének művészi tökélyének kiemelésével a színházteremben kitört hangzavart kísérelné meg utólagosan túlharsogni. Erre vall, hogy szemikolonokkal elválasztott, látszólag véletlenszerűen, a kitörő lelkesedés lávaszerű sodrásával egymásra halmozott tagmondatait valójában szigorú tervszerűség irányítja. Hasonlatai végigvezetnek a transzcendencia, az élettelen és élő természet, majd a romantikus poézis teljes hangzás-spektrumán: angyalhang, ezüst-csengés, csalogánydal, eolhárfa, Osszián. Az ily módon misztikus teljességre törekvő leírást a hatodik tagmondat retorikus fordulata mélyen elégtelennek nyilvánítja a tényleges teljesítményhez képest, és gondoskodik róla, hogy a túlhabzó szóáradat irányítottan áthaladjon a „művészi egész” aranykapuján. Ezzel vissza is zárja a kritikai esszét a kiinduláshoz: művészi tökély – művészi egész.

¹²⁰ Uo., 117. (Eskü, február 14.)

¹²¹ Uo., 660. (Borgia Lucretia, október 10.)

¹²² Uo., 5 (1837) 828–829. (Az ismeretlen nő, I. felvonás, december 21.)

¹²³ Uo., 6 (1838), 349.

¹²⁴ Uo., 717. (Beatrice di Tenda, november 9.)

Schodelné asszony a címszerepet mindenkit bámulatra ragadó művészi tökélyvel adá. Éneke bájos, varázs-szerű volt mint angyaldal; csengő mint a más ércektől tiszta ezüstnek hangja; lágy, lélekhez szóló, midőn keblében az érzés húrjai zendültek meg, mint csalogány dala; keblet rázó, miként az Eolhárfa; nagyszerű s méltóságos, hol ártatlansága érzetében bosszú hevíté, mint Osszian éneke; leírhatatlan, szóval kifejezhetetlen művészi egész (eredeti kiemelés). Kiléptekor hosszas zajos taps üdvözlé a nagy művésznét, mely folyvást harsányabb és szünni nem-akaró lőn. Az érdemet méltányló közönség 9-szer tapsolá elő e külföld által is irigylett művésznénket.¹²⁵

A Honművész megszűnte után az addigi társalap, a Garay János szerkesztésébe átment Regelő Pesti Divatlap folytatta a színházi híradások közlését. Fennállásának néhány hónapjában jóformán mindig megelégedett a jeles ének, célszerű játék kettős jelszavának sivár ismételtetésével. Ebben a modorban fogadta a primadonna comebackjét is 1843 őszén.¹²⁶ Szerencsére egyidejűleg megindult a divatlapok új generációja: a Honderű, Életképek, Pesti Divatlap színházi rovata a látottak és hallottak részletező, érdemi leírására törekedett. Különös, hogy Schodelnéval kapcsolatban mégis feltűnően sok szemle maradt meg az „éneken-játékokban jeles” inkább kevésbé, mint többé részletezett közhelye mellett. A Pesti Divatlap híradása Linda di Chamounix bemutatójáról kétszer megismétli ugyanazt az értékelést, először az egész alakítás, majd a nevezetes örülési szcena jellemzésére. Itt a drámai előadást a szó eredeti jelentése szerint cselekvésnek, azaz színpadi játéknak kell értenünk; máskor drámai éneklésről is lehet olvasni.¹²⁷ Az Ezred leánya bemutatójáról szólva a Honderű artikuláltabban fogalmazza meg nézeteit: a hangsúlyt a játékokra helyezi; karakterjelzőinek sorozatából képzeletünk pontosan tudja rekonstruálni a lányfigura színpadi megjelenését. Meglepheti a mai (és meglephette az egykori) olvasót, hogy e naiva-szerepben „tapintatos énekét és játékát” emelték ki annak az énekesnőnek, aki a tragikus operákban köztudottan ritkán állott ellen a kifejezési szélsőségeknek és túlzásoknak. Arra kell-e gyanakodnunk, nem annyira az előadás, mint inkább a kritikus tett tanúságot „finom tapintatról” a nagy drámai szopránnal szemben – hacsak nem intő szándékkal utasította az arany középutra:

Schodelné asszony a címszerepet a leghelyesebb oldalról fölfogva, finom tapintattal játssza, s igazán művészileg éneklé. Játékában nemes bátorság, élénkség, tűz, emelt bizonyos kedves naivság egyesülnek, de mindezekben művészi kiszámítással megtartva ama bizonyos netovább, melyen innen ily szerepek annál kedvesbek, minél köznapibbak azon túl. A derék művésznő jelesb áriáit rendszerint kétszer szokta elénekelni a közönség zajos kívánatára.¹²⁸

¹²⁵ Uo., 7 (1838), 341. (Beatrice di Tenda, május 28.); vö. továbbá uo., 380. (Norma, június 11.)

¹²⁶ Vö.

¹²⁷ *Pesti Divatlap*, 1 (1844), új évnegyed, 110. (Linda di Chamounix, november 12.) Vö. még *Életképek*, 2 (1844), 686.

¹²⁸ *Honderű* 2 (1844), 1. félév, 435. (Az ezred leánya, március 14.) Lásd még *Pesti Divatlap*, 1 (1844), 1. félév, 317. (Az ezred leánya, augusztus 26.); uo., 2 (1845), 2. kötet, 862. (Az ezred leánya, szeptember 24.)

Régebbi szerepek bírálatai évek múltán egyre inkább belevesztek a kételemű ítékezés rutinjába. Különösen Lucrezia Borgia 1845 és 1848 között gyakran énekelt szerepe kínálkozott alkalomul a *jeles ének, jeles játék* minőségi állandójának regisztrálására. Volt, hogy a két elem felsorolását is megtakarították, és a „minden tekintetben” semmire sem kötelező általánosságával intézték el a teljesítményt. Norma kevésbé szilárdan tartotta magát a műsoron, 1845-től kezdve csak véletlenszerűen tűzték ki. Ha mégis előkerült a dicső múlt e kissé megkopott emléke, nosztalgikus – de attól még nem kevésbé általános – hangokat váltott ki. Mintha érezte volna, hogy búcsúelőadás tanúja, az utolsó Norma-alakítást a Honderú a legnagyobb dicsérettel akarta nyugtázni; kérdés, a tárgyilagosság milyen fokán. Schodelné művész – írta –, aki nemcsak a szerepen, önmagán is uralkodik.

Múlt hétfőn ismét Bellini örökszép operáját – Normát hallottuk, és ámbár az előadásnak egészben véve sok gyenge oldalai voltak, a közönség mindamellett igen elégtelen mulatott mind a zene szívlelő dallamain, mind pedig kivált a főszereplőnő erőteljes, drámai éneke s játékán. Schodelné asszony ma is bebizonyítja, hogy valódi művésznő, ki művészete hatalmával uralkodni tud szerepén és – önmagán, ki mintegy varázsvesszővel földidézi a hangokból az érzelmek- és indulatokat, melyek láthatlan gnómokként lebegnek tova énekének szárnyain.¹²⁹

Új, nagy szerepeinek kritikája is csak ritkán lépett túl az általánosságokon. Előadásról előadásra minden változtatás nélkül hajbókoltak Szilágyi Erzsébet klasszikus megformálása előtt, és mintául állították az ifjabbak elé. Sokkal többet a Dom Sebastianban énekelt Zaydáról sem tudott meg az olvasó, mint hogy

[...] az egyes szerepek közül Schodelné assz. Zaydát művészi erővel s gyöngéd bensőséggel páruolt éneke s játéka által, egyik legjelesb szerepévé emelte.¹³⁰

Kevés, de még mindig több az egyszavas bírálatoknál – akadt belőlük elég.¹³¹ Kérdezhetjük, vajon a recenziók formalizmusa kizárólag a kritikusok szegényes szókincsén, fogalmazásbeli inkompetenciájukon múlott? Vagy valóban arról volt szó, hogy – mint a Honderú 1847-ben írta – a házi primadonna énekének és játékának művésziessége „magában értetik”, s ami magában értetik, arról nehéz is, felesleges is minden adandó alkalommal újra véleményt nyilvánítani?¹³² Véletlenszerűen elejtett szavak felkeltik gyanúnkat, más motívum is lehetett a háttérben. Linda di Chamounix előadásának méltatását a Honderú egy ízben a következő fordulattal zárta:

¹²⁹ *Honderű*, 6 (1848), 1. félév, 91. (Norma, február 7.) További példák a többé-kevésbé formális duális értékelésre vö.

¹³⁰ *Honderű*, 4 (1846), 1. félév, 498. (Dom Sebastian, június 15.)

¹³¹ Vö. *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 2. kötet, 1223. (Borgia Lucretia, november 28.); *uo.*, 4 (1847), 606. (Norma, május 1.)

¹³² *Honderű*, 5 (1

⁸⁴⁷). 1. félév, 442. (Dom Sebastian, május 25.)

[...] a legjobbat végül hagyva, Schodelné assz. drámai énekét, s elragadó játékát kivált a híres örülési jelenetben, kötelességünk még megemlíteni, mely ma is mint mindig fénypontja volt az egész előadásnak.¹³³

Ugyanezen folyóiratban szúrhatott szemet az értőknek a színházi rovat egy különös megjegyzése. Schodelné művészete igen jól ismert nálunk – olvashatjuk –, ezért fellépéseiről a krónika „legtöbbnyire keveset emlékezend meg”.¹³⁴ Petrichevich Horváth lapja nem a pálya vége felé, hanem 1843 őszén, a két és háromnegyed éves távollét utáni mindössze ötödik fellépés után vetette papírra a mondatot, oly időben, amikor igazán nem láthatta előre se művész, se kritikus, mennyi s miféle tényező gazdagíthatja vagy szegényítheti Rozália művészetét a jövőben, amely így untig ismertből újra ismeretlenné válhat. Nem tudni, kimondatlan elhatárolódás lappangott-e a kritikusi kötelezettség e nyílt felmondása mögött, vagy a mondat valamiféle modus vivendit tett közhírré? Más jelek is azt sejtetik, hogy a primadonna és a sajtó a második korszak kezdetén legalábbis hallgatólagosan, de talán szóban is paktumot kötött. Gyaníthatóan közrejátszott az *entente cordiale* meghirdetésében az asszonyt a tekintélyes, közmegebecsülésnek örvendő politikus Nyáry Pálhoz fűző bensőséges viszony, mely ekkoriban konszolidálódott, s a biztos társasági állás, amit a ripók Schodeltől az örök agglegény Nyáryhoz menekült nő a liaisonnak köszönhetett. De a tiszta színházi célszerűség is azt diktálta a sajtónak, húzzon kesztyűt kezére, ha róla ír. Harmadfél évnyi primadonnávság után minden érdekeltnek be kellett látnia: ha Schodelnének tagadhatatlanul szüksége van a Nemzeti Színházra, hát annak is szüksége van Schodelnéra. A kételemű értékelést valószínűleg azért ismételtették görcsösen, mert ha csak a játékot dicsérik, az a hang hanyatlására engedett volna következtetni, és hitelrontással lett volna egyenlő. A kritikai *salvacondotto* majdnem a második korszak végéig érvényben maradt. Hollósy Kornélia fellépéséig még a türelmetlen Frankenburg Adolf sem bírálta nyíltan Schodelné énekművészetét – csak az 1848. februári polémia során került veszedelmesen közel ahhoz, hogy kimondja: a régi primadonna elvesztette hangjának nagy részét. Híveinek tábora azonban fogyva bár, de törve nem, továbbra is megmaradt, s joggal hivatkozott a tekintélyes erkölcsi tőkére, melyet egy évtized alatt a magyar opera művelésében felhalmozott. Nem kisebb eseménynek, mint forradalomnak, szabadságharcnak s Pest elestének kellett bekövetkeznie, hogy bezáruljon előtte a Nemzeti Színház kapuja.

A csökevényes kifejezőképességű kritikai visszhangból a pálya kezdetén és végén kiválik egy-egy nyilatkozat-sor, mely több szempontból is beható vizsgálatot érdemel. Frappánsabban mutatkoznak meg a tanulságok, ha az ismertetést a későbbivel kezdjük. Vahot Imre, az opera egykori ádáz ellenfele a Pesti Divatlap szerkesztőjeként váratlanul Schodelné hűséges fegyverhordozójává lépett elő, és e jegyben a Honművész fénykora óta nem látott lelkesültségű értékeléseket jelentetett meg személyéről és alakításairól. 1845-ben, a Tihany ostroma bemutatóját megelőző hetekben elárulta, hogy ő és a primadonna ugyanabban a házban, egymás alatti lakásokban laknak. Lehetséges, hogy a

¹³³ Uo., 3 (1845), 1. félév, 319. (Linda di Chamounix, április 15.)

¹³⁴ Uo., 1 (1843), 2. félév, 482. (Borgia Lucretia, szeptember 30.)

próbaszobából az énekszó mellett bizonyos sugalmazások szirénhangjai is átszűrődtek a falakon. Nem kérdezzük, kísérte-e ezeket aranyforintok pengése, mindenesetre tény, hogy Hollósy fellépését követően Vahot lapjában feltűnően emelkedett a Schodelné iránti rokonszenv hőfoka. A színházi levelező nem követte el azt az otrombaságot, hogy tagadta volna Nellike, a közönség új bálványa fenomenális képességeit. Sőt, ha kellő distinkcióval olvassuk őket, állásfoglalásaiból nehézség nélkül következtethetünk a tényleges énektechnikai, illetve kifejezésbeli erőviszonyokra. Vegyük példaképpen Schodelné Lindájának 1846 őszi melankolikus nekrológját, melyet a Pesti Divatlap Hollósy e szerepbeni bemutatkozásának bírálatába rejtett. Az idősebb primadonna alakításának kételemű jellemzéséből (előadás, játék) határozott vonásokkal bontakozik ki az erőteljes kifejezőeszközökkel operáló ábrázolás lenyomata. Ugyanakkor a mondat voltaképpen a triadikus értékelés egy fajtáját tartalmazza. Az „előadás” kategória kettéhasad technikailag perfekt éneklésre és érzelmi kifejezésre, ezekkel azonban nem egy és ugyanaz a művész büszkélkedhetik – a tökéletes technika Hollósy tulajdona, az érzelmi közlés ereje Schodelné tünteti ki. Az olvasó minden malícia nélkül levonhatta a következtetést – az érzelmi mélység Kornéliából még, a vokális kellem Rozáliából már hiányzik. Feltűnik, hogy a hedonisztikus elem, az önmagáért vett hangszépség nemcsak Schodelnénél nem kerül külön említésre (ez ekkor már magától értődött), de Hollósynál is hiányzik. Olybá tűnik, mintha a bájos gyermeklány elragadó technikája matéria nélkül érvényesülne. A csalogany-koloratúrhangnak e hallgatolagos negatív jellemzése nagyon is hiteles lehet:

A címszerepet Hollósy Cornélia sok kellem- és könnyűséggel éneklé, de hiányzott előadásából azon meleg érzelemkifejezés, azon erélyesség s különösen az örülési jelenetben azon megható művészi játék, mely Schodelnéét, mint Lindát, oly szeretetre méltóvá teszi.”¹³⁵

1846 őszen a Montecchi és Capuletti párt szenzációs és botrányos előadásain megvívták a primadonnaháború első ütközetét; az idősebb énekesnő vesztésként maradt a harcmezőn. De nem vonult el vert hadvezérként; maradt, és az 1847 elején lezajlott kettős Verdi-bemutatón újra harcba szállt a primátusért.¹³⁶ A Nabucco bemutatóját követően a Pesti Divatlap nem késlekedett szolgálatába állítani kritikai fegyverzetét. Abigaille szerepében nyújtott teljesítményének tankönyvi (vagy legendai) alaposságú értékelése mindenre kitér, ami a tekintélyek szerint a nagy operaénekest teszi. Nem marad el az affektív ének dicsérete, és a jelzők a hang karakterisztikumaira is utalnak (bájos, erőteljes). A korábban kifejtettek értelmében nem érezzük tautológiának a játékgyűesség és mimika külön említését: a két színjáték-elméleti fogalom itt szabatosan elkülöníti az *akciót* – Abigáilnek többször kell puccsszerű hirtelenséggel és hatékonysággal *cselekednie* az opera folyamán – a szó szűkebb értelmében vett gesztikus- és fiziognómiai érzelemkifejezéstől. Utóbbi a magánjelenetekben dominál, az *Introduzione Terzettinó-*

¹³⁵ *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 732. (Linda di Chamounix, szeptember 3.) Lényegében ugyanezt a kettős arcképet festette a lap a két primadonna első közös fellépéséről, *uo.*, 791. (Montecchi és Capuletti párt, szeptember 26.)

¹³⁶ Nabucco, 1847. január 23. (Abigaille: Schodelné), illetve Ernani, 1847. február 3. (Elvira: Hollósy)

jától a második felvonást indító árián, majd a királlyal énekelt nagyszabású duetten át a (pesti előadásban Donizetti Parisinájából kölcsönzött) finálé patogenikus-patologikus kiáradásáig. A kritikai stílus túlfeszítése – egyetlen mondat háromszor veti be a *művészi* jelzőt – arról árulkodik, hogy az író nem egészen spontán módon lelkesedik tárgyáért. Megkockáztatjuk: munícióját maga a drámai primadonna szállíthatta – e mellett szól a feltűnő hasonlóság a boldogult Honművész évtizeddel korábbi modorához. Mátraynál olvashattunk ilyen duplex cursust leíró dicséreteket, ahol a retorikai formula sugalmazza a tartalmat, az alakítás egyes elemeinek együttműködését a magasabb rendű művészi egész megteremtésében:

Az előadás fénypontját ma is Schodelné művészi éneke s játéka tevé, ki az egész mű folytán, leginkább pedig végső örülési jelenete alkalmával fényes bizonyosságát adá, miként kell bájos s erőteljes éneket művészi játékügyességgel, s a kebel érzelmeit tükröző mimikával akként párosítani, hogy e vegyület a legfényesebb sikerrel, s a legóhajatosb művészi egészszel lepje meg az elfogulatlan néző tömeget.¹³⁷

Formailag és terjedelmileg a premier kritikája nem lépett túl a folyóiratban megszokott átlagon. Ezután az előadások sorát hat hétre megszakította Schodelné betegsége és fia halála miatti depressziója. Mikor márciusban ismét rászánta magát a fellépésre, úgy érezhette, a sikeres visszatéréshez tekintélyének, hitelének külső megerősítésére van szükség. Március 16-i Abigaille-alkatása után a Pesti Divatlapban előadóművészet-esztétikai igénnyel fellépő dolgozatot közöltetett magáról.¹³⁸ A fogalmazás nyilvánvaló célzatoságára nem érdemes szót vesztegetni. Fordulatai között a hangra vonatkozó kéretlen bizonykodás hízeleg a legátlátszóbban: más heroikus énekesnőkkel ellentétben Schodelné most is hangjának teljében van, és – a kifogyhatatlan ezüstabánya metaforája szerint – örök időkhig hangja teljében is marad. A vokalitás jellemzésére gyakran használt, fényt sugárzó fémnév – ezüst – verbális ragyogásával mintegy szemünkbe világít, és megkísérel elvakítani, hogy ne lássuk-halljuk az orgánum valódi, sejthetően sokkal kevésbé tündöklő állapotát. Elengedhetetlen a vokális teljesítmény felértékelése, máskülönben önmaga ellen fordulna az okfejtés elsődleges szándéka: deklarálni ének és színpadi akció magasrendű művészi összhangját. Az érvelés azonban nem elégszik meg e közhelyszerű megállapítással. Eltökélten kilép az operaműfaj és operai előadóművészet teréről; elhatárolódik „Bellini és Donizetti édességeik”-től, vagyis az egész modern operától, attól a romantikus zenedrámától, melynek Schodelné és a Nemzeti Színház évtizeden át legnagyobb sikereit köszönhette. (És ekkor is köszönheti, hiszen az egész fejtegetés a Verdi-opera zárójelenetébe becsempészett Donizetti-rondóból indul ki!) *Schröderné asszony* nevének kétszeri felemlítése mélyíti, nem pedig áthidalja az elhatárolódást vagy inkább túlelmelkedést az operán – az utalás ugyanis nem Wilhelmine Schröder-Devrient-t, hanem az énekesnő anyját, a nagy német tragikát, Sophie Schrödert idézi meg. A Burgschauspielerin hasonlíthatatlan tragikai művészetének megidézése, a történetileg teljesen indokolatlan, operakritikába nem illő panasz a klasszikus dráma háttérbe szorításáról

¹³⁷ *Pesti Divatlap*, 4 (1847), 58–59. (Nabucco, január 4.)

¹³⁸ Uo., 380. (Nabucco, március 16.)

egyértelművé teszi, hogy Schodelné a magyar tragikus színészet klasszikus mintájaként kíván feltűnni. Erre utal a „cothurnus” fogalom használata. Az antik tragikus színészek magasított lábbelije a klasszikus színművészetet metaforájaként szolgál; ez valamelyest megbocsáthatóvá teszi a nem-is-oly rejtett képzavart: *a fatalpú cipő kicsúcsosodása*.

A sugalmazott analízist az értékelés tárgyának ars poeticájaként kell olvasnunk. Hogyan összegezzük ennek alapján az érett Schodelné művészi célkitűzését? A rekonstrukciót meg kell előznie a tényállás felvételének. Bár mai szemmel nézve még fiatal volt – még nem töltötte be negyvenedik életévét, mikor a történelem leparancsolta a színpadról –, a korabeli felfogás szerint énekesi pályája végéhez közeledett. Fizikuma nem leplezte korát, sőt idősebbnek mutatta, mint valójában volt: alakja elnehezedett, arcvonásait megkeményítette a korai asszonyi lét és a küzdelmes karrier. Életkor és művészi sors 1846 őszén rákényszerítették, hogy elfogadja működési körének korlátozását. Utolsó éveinek repertoárja kizárólag nagy, heroikus-tragikus szerepekből tevődött össze. Ám nem lett volna az, aki, ha a hátrányból nem kísérel meg előnyt kovácsolni. Véget értek az önkényes-magamutogató séták a színpad hátterében, a kokettálás-csevegés a közönséggel és a színésztársakkal. Másfél év „kényelmessége” után az érett énekesnő számára ismét beköszöntött a Studium und Fleiß korszaka. A Pesti Divatlap bizonyára azért ismételte vele kapcsolatban szakadatlanul a tudomány és tanulmány fogalmakat, hogy kései játéktílusát a „klasszikus” művészet nimbuszával övezze; másfelől a szóhasználat utalhatott tényleges tanulmányokra is, melyeket 1847 eleji visszavonultságában folytatott. Színpadi karakterét a lehető legelőnyösebben meg akarta különböztetni a másik primadonnáétól, ezért tudatosan törekedett a koturnusos játékmódra. A kényszermozgásokat, az önkéntelen testcsóválást, amit Szerdahelyi annak idején kigúnyolt, megtervezett, tragikus-humánus „Stellungok” és attitűdök alkalmazásával fegyvelte meg. Semmi kétség, elérte célját: alakja – úgy is, mint Hollósy ellentettje – a magasztos, heroikus színpadi stílus emblematikus képviselőjeként rögzült a kortársak emlékezetében: „[a Nemzeti Színház első] primadonnája Schodelné volt, amolyan éneklő Laborfalvy Róza, tele hévvel, fenséggel [...] – így emlékezett rá Ágai Adolf (Porzó) is, a hatvan évvel későbbi, modern Budapest kifinomultan esztétizáló légköréből visszatekintő tárcaíró.¹³⁹ Kései előadói személyiségének szoborszerű klasszicitását a korabeli kritikánál hívebben közvetíti Barabás Miklós megkapó festménye, mely Szilágyi Erzsébet jelmezében ábrázolja. E szerepben látta őt 1846-os pesti látogatása alkalmával Berlioz is. Visszaemlékezéseiben így értékelte:

Madame Schodel, véritable tragédienne lyrique de l'école de madame Branchu (école perdue dont je ne m'attendais pas à trouver un rejeton en Hongrie), joua et chanta d'une belle manière le rôle principal.¹⁴⁰

Tanúságtétele meggyőző: ha a hang meg is kopott, az előadási modor tudatos klasszicizálása Schodelné pályájának utolsó szakaszát az első évek szuverén drámai magaslatára emelte vissza. Feltételelesen hitelesíti e képet egyes, művészetének jellemzésére tíz évvel korábban használt kritikai motívumok váratlan visszatérése a Pesti Divatlap elemzésében. Feltételelesen, hiszen gyanítható, hogy egy-egy különösen tetszetős régi fordulatot ő maga

¹³⁹ Porzó, 46.

¹⁴⁰ Berlioz II, 214.

ajánlott a kései bírálók figyelmébe. Vegyük példaképpen a Pesti Divatlap laudációjának különösen impresszív megjegyzését: „az ének a művésznő ajkain, egy természetes beszéd, kitörése a szív viharzó hullámainak”. Tíz évvel korábban, az első elragadtatás heteiben szinte szó szerint ugyanezt írta róla az Athenaeum. Schedel Ferenc egykori kiadására jól emlékezhetett, annál is inkább, minthogy az 1838 elején megjelent kritikát egy évvel később teljes terjedelmében idézte a *Honművész*.¹⁴¹ Emlékezett Schedel szavára, és gazdagította vele Vahot kritikai eszköztárát. Ám attól, hogy a fogalmazás nem eredeti, a tartalom még lehet igaz. Hogy eredetileg igaz volt, azt az Athenaeumban kifejtett vélemény artikuláltsága szavatolja. És Schedel nyilvánvaló autoritása hitelesít más, egykorú vagy későbbi, magukban olvasva kétesnek mutakozó tanúságtételeket. Példaképpen utalunk a Rajzolatok bírálatára az első Normáról. Írója, aki tüntetett jártasságával az éneklés terminológiájában, tankönyvi paragrafusokba foglalva ruházta fel Rozáliát minden elképzelhető színpadi és vokális érdemmel, amelyekkel a „vollkommene Sängerin”-nek 1830 körül rendelkeznie kellett. Ilyenkor elkerülhetetlenül feltámad a kétség: vajon nem azért írja-e le a kritika az eszményi énekesnőt, hogy ne kelljen számot adnia mindarról, ami az előadásban realiter elmaradt az eszménytől? Ám ha a mitologikus áradozást összeolvassuk az Athenaeumban megjelent, mindenféle penzumszerűségtől mentes mondatokkal, a Rajzolatok elragadtatását tökéletesen hitelesnek érezzük.¹⁴² Isteni lehellet, prometheuszi sugár itt, poétai szellem, teremő erő amott – ugyanaz, csak nem a mitológia, hanem az előadóművészet-esztétika kategóriáiban.¹⁴³

Schedel Ferenc az énekesnő titkát az alakítás bensőségében, a belülről fakadó ábrázolásban jelölte meg – ama megfoghatatlan varázsban, amit szerep és szereplő tökéletes azonosulásának nevezünk. A hatás mechanizmusát a *pathos* fogalmával jellemezte. Arisztotelesz retorikája szerint a pátosz szónoki eszközének célja az érzelmi ráhatás, a befogadó szenvedélyeinek mozgósítása azáltal, hogy a beszélő maga is átéli az érzelmeiket. Vagyis Schodelné az átélt érzelmek kiadásával vonta be a nézőt a mű világába. A színész képes átélni és a kifejezni a hős érzelmeit, ha „kilesi”, hogyan mutatkoznak meg az érzelmek a valóságban.¹⁴⁴ Tanítómestere a természet, az élet, mintája az ember és szenvedélyei – tartja a színházi lexikon.¹⁴⁵ Az érzelmek a természetben azért tanulmányozhatók, mert az egyes emberre jellemző, állandó formában nyilvánulnak meg. Az individuum állandósult érzelmi reakciói alkotják a karaktert. Ezt a művésznek eszközei állandóságával kell érzékeltetnie. Schedel egyik legnagyobb dicséretként megállapítja, hogy Schodelné játéka szerepről szerepre változik, egyazon szerepben viszont mindig

¹⁴¹ „A parodizálás magyar színpadunkon”, *Honművész*, 7 (1839), 10–6.

¹⁴² *Rajzolatok*, 3 (1837), 708. (Norma, október 30.)

¹⁴³ *Athenaeum*, 1 (1837), 2. félév, 607.

¹⁴⁴ Amit Schedel elméleti általánosságként fogalmazott meg, hogy az énekes a szerepek „belső életének” ad kifejezést, azt Mátray naivan, de hitelesen a cselekvés elbeszélésének egyes fordulatait részletezve írja le. A mondatokból kiolvasható fokozás mintegy az előadó retorikus eszközeinek lenyomataként közvetíti a színpadi akciót, aminek láttató leírásához sajnos hiányzik az irodalmi képesség. *Honművész*, 5 (1837), 718. (Montecchi és Capuleti párt, 1. és 4. felvonás, november 4.)

¹⁴⁵ *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 1, 120.; uo., 176–77.

hú önmagához.¹⁴⁶ Más leírások is tanúsítják, hogy alakításai a nézők tudatában egységes jellemként rögzültek. Az életre keltett figurákat a bírálatok élő személyiségként írták le, és így kísérelték meg újra megeleveníteni a szó közegében. Különös rokonszenvvel festették le Romeóját, mint a természeti adottságokon felülemelkedő „poétai szellem és teremtő erő” paradigmáját. Hiszen a szerepben nem valamely nemére szabott tetszőleges operaszerepet kellett alakítania, hanem valósággal át kellett lényegülnie – át kellett alakulnia valamivé, ami nem volt, nem lehetett a valóságban. Romeo „férfi és hős” (Schedel), és Schodelné ábrázoló-erejének méltatására nem talált nagyobb dicséretet, mint hogy nő léte meggyőzően állítja színpadra a férfi-eszményt, melyet a valóság nem teljesíthet be abban a tömény formában, ahogy az énekesnőnek génusza azt lehetővé teszi.¹⁴⁷ Varázslatos átlényegülésének másik csodájaként magyar énekes-nő léte Romeóként „szeret és szenved, mint tüzes Olasz” (Honművész). A déli nap perzselő heve csapta meg az Athenaeum szemlélőjét akkor is, mikor Déryné kedvéért szerepet cserélt, és Giulietta jelmezét öltötte magára: „ilyen az olasz leány szerelme, elepesztő, elhervasztó, lángjaival saját házát főlemesztő.”¹⁴⁸ Hogy ilyen-e az olasz leány szerelme? Gina Lollobrigidaé a Kenyér, szerelem... filmkomédia-sorozatban az 1950-es években talán nem ilyen volt. Talán nem egészen ilyen Bellini Giuliettájának szerelme sem; nem ő hamvasztja el házát szerelmével, inkább őt hamvasztják el házának „magasabb szempontjai”. De ilyen volt Schodelné Júliájának szerelme: túlhevült, perzselő, katasztrófába rohanó pillanatok sorozata, melyek végül kiváltják a lángok fellobbanását, a romantikus megsemmisülést a szerelmi halálban.

Ellentétben a későbbi leírásokkal, amelyek általában statikus képet adnak az alakításokról; legfeljebb egy-egy kulcsjelenetet emelnek ki az ismert sztereotípiákkal, első Bellini-szerepeiről a krónikák epikus folyamatábrát, valóságos képregényt rajzolnak. Éreztetik, hogy az alakítás pátosza, vagyis érzelmi kifejezése és „hajtogatása” (Honművész: hatás) maradéktalanul be- és kitöltötte mind a tér (színpad), mind az idő (cselekmény) dimenzióit. Előadásnak nem volt olyan pillanata, mely ne igényelte volna a néző teljes figyelmét. A cselekmény-mozzanatok végigkövetése a kritikákban egyszersmind a dráma belső terét is megnyitja az olvasó előtt, a személyek közötti viszonyrendszert, melybe az előadó behelyezi a karaktert. Mimikai, játékbeli konkrétumokat tekintve persze a legempatikusabb leírások is csak a ritkán biztosítanak bepillantást a játék és ének részleteibe. Mint a korabeli zongorakivonatok némelyikének címlapján közölt vignetták, a szerepleírások felvillantják a cselekmény egy-egy jellegzetes mozzanatát, s felhívják az olvasót, rendezze be–rendezze meg a százhetven évvel ezelőtti előadás kulcspillanatait. Képzelve el, mit tett Schodelné-Romeo „azon pillanatban, midőn Giuliettát (sic) a koporsóban meglátja”, hogyan reagált, „midőn koporsóban fekvő kedvesét siratja, midőn a mérge munkálódását érezvén kedvesét életben látja”. Norma szerepének kevesebb mozzanatát lehet olyan tragikusan látványos színpadi helyzetekhez kötni, mint a Romeo és Júlia-történet katafalk-képe. Schodelné színpadi megjelenésének patetikus

¹⁴⁶ *Honművész*, 5 (1837), 798. (Montecchi és Capuletti párt, december 8.)

¹⁴⁷ *Athenaeum*, 2 (1838), 1. félév, 63–64. (Montecchi és Capuletti párt, 1837. december 30.)

¹⁴⁸ Uo., 239. (Montecchi és Capuletti párt, február 3.)

hatása mégsem volt kisebb ebben a szerepben. Normát karakterének azon hármasságát különbözteti meg a téma korábbi operai feldolgozásától, a *Vesztaszűztől*, melyet a Honművész a következő szép, sorsszerűen dialektikus triádban foglalt össze: Norma főpapnő, nő és áldozat. Mátray jelzőhasználatának gradációja – „érzékeny ájtatos” főpapnő, majd „bosszús megcsalott” nő, végül „elragadtató lágysággal engesztelést nyújtó” áldozat – együtt Schedel egyértelmű kezességével az alakítás lélekből fakadó spontaneitásáról –, nem látványt közvetít, hanem érzelmi képzeteket mozgósít. Normájának kritikái meggyőznek a génusz folyamatos sugárzásáról, és ezáltal mintegy képessé teszik saját poétai szellemünket, hogy önmagából újjáteremtse az alakítás essenciáját. Iránymutatásukkal elragadtatottan követjük Norma útját a superbiától a tribuláción át a transfigurációig, úgy, ahogyan azt 1837 őszén Schodel Rozália a közönség elé tárta. A Magyar Színház 1837. december 15-i Norma előadása után Schedel Ferenc azt írta: a jelenvolt közönség elfeledte, hogy színházban van. Az első fellépések kritikáinak százhetven évvel későbbi olvasója meg azt feledi el, hogy *nincs* a színházban.¹⁴⁹

„... utolérhetetlen a nagyfájdalmakat megrázólag
kifejező nagyszerű hangjával”¹⁵⁰

Schodelné vokális művészete

Antik redők, arany sarló, „s jeles plasticai mozdulatok változásához mért mimica” – a színpadi és színpadias kellékek tudatos, megtervezett alkalmazása bizonyára sokat hozzatett Schodelné alakításainak erőteljes összehatásához. De csak hozzatett: Schedel nem hagyott kétséget a felől, miben rejlett előadóművészetének igazi titka. Mint Romeo, a művésznő „inspirált *énekében* [...] festé rendítőleg [...] egymást váltó sokféle ostromát egy lángoló kebelnek”; erő és tűz, lágyság s olvadás az *énekben* bontakozott ki, a szellem az *éneket* hatotta „által öszhangzó szépséggel minden fokain az indulatnak”; az *énekben vala* a „különös inspiratio [...], mely a legszebb hang hatalmát oly ellenállhatatlanná tette”. A patetikus operai előadóművészet jóvoltából az érzelmeket – a „fájdalmakat s küzdeléseket, melyek tépik és hányják” a megformált karaktert, így a szerencsétlen Normát – a hős vagy hősnő „kebelében támadni s forrni s *mintegy önkénytelenül hangokban kitörni látjuk*. Azon része az éneklő művészetnek, melyet tanulni nem lehet, melyhez bizonyos mértéke kívántatik a poétai szellemnek, a teremtő erőnek.” (Tanulni nem lehet, mégis tanulható – veti ellen Schedel ítéletének a dialektika szabályai szerint a Honművész, és nem mulasztja el kiállítani Schodelné számára a bizonyítványt e legmagasabb fokú stúdium sikeres elvégzéséről.)¹⁵¹ A hallgatók megtapasztalták ének és érzelmeik tökéletes föloldódását egymásban – talán ennek a lenyűgözően újszerű élménynek s nem csupán a zenekritika éretlenségének kell betudnunk, hogy benyomásunk szerint a beszámoló

¹⁴⁹ *Athenaeum*, 1 (1837), 2. félév, 832. (Norma, december 15.) A személyiség szerepéről az 1830-as évek új operai előadóművészetében vö. Conati, *Anni Trenta*, 278–82.

¹⁵⁰ *Nemzeti Újság*, 1846, augusztus 11.

¹⁵¹ *Honművész*, 6 (1838), 13. (Montecchi és Capuletti párt, 1837. december 30.)

inkább az éneklésből kihallani vélt érzelmek leírására tesznek kísérletet, semmint hogy magát az éneklés művészi-technikai aktusát ábrázolják. Persze az is igaz, hogy mind az érzelmi kifejezés, mind az éneklés leírása metaforákkal operál, és mind a hangadást denotáló formula hordozhat érzelmi konnotációt, mind fordítva. Nézzük például a „kebelből előtörő hangok” (aus der Brust entströmte Stimme) toposzát, amellyel német és magyar változatban is sűrűn találkozunk. Így 1845 elején az Ungar lelkesen ír a Schodelné „kebelből tisztán és telten előtörő hangok” erejéről.¹⁵² Nyilvánvaló, hogy a szókép elsődlegesen a hangképzés fiziológiai folyamatára utal. A „kebelből” előtörő légoszlop önmagában, a gégefőben (hangszalag) és a szájüregben elébe állított akadályok nélkül ugyan nem képez sem beszéd-, sem énekhangot, viszont ha a tüdőből kiáramló levegő rosszul elhelyezkedő vagy hibásan működő akadályokba ütközik, azok lerontják a hang minőségét. Már Johann Adam Hiller a „tisztá”, „világos” hang előfeltételének tekintette „a hang szabad kiáramlását a mellből, a nyitott szájon át, a gége erőszakos összeszorítása nélkül”.¹⁵³ Másfelől bizonyára nincs olyan olvasó, akiben a kebelből előtörő hang minőségét értékelő jelzőket ne értelmeznék érzelmi metaforaként. A „kebel” nemcsak a tüdőnek ad otthont, hanem a szívnek is, s a kebelből szabadon kiáradó hang szabad utat nyit a szívben feltornyosuló érzelmeknek is. A direkt érzelmi kifejezésre utaló nyelvi fordulatokban viszont alkalmilag konkrét énektechnikai, sőt zenei-stiláris megfigyelések és ítéletek is rejtőzhetnek. Így van ez a „deklamatorikus”, „szavaló” előadás esetében. Szokás a beszédet a fogalmi, a zenét az érzelmi kommunikáció eszközének nyilvánítani, de nem is csak a hangszeres recitativo demonstrálja, hogy a logogenikus dallamot (Sachs) bizonyos paradoxióval a primer érzelmi közlés szimbólumaként azonosítjuk: 1600-ban ebből a felismerésből született az opera műfaja. Szélső esetben nem recitativo, hanem a meg nem komponált beszéd intarziája funkcionálhat erőteljes zenei-érzelmi kifejezőeszközként – gondoljunk Violetta szívszorító levél-olvasására a Traviata negyedik felvonásának elején: *teneste la promessa*. S ha a szerző elmulasztott prózát iktatni a zenébe, megtette a patetikus előadó. Wagner leírta, milyen elemi hatással váltott át Schröder-Devrient éneklésből szenvedélyes beszédbe a Fidelio kulcspillantában (noch einen Schritt, und du bist – *tot*), és utalt rá, szerepük egyes sorsdöntő szavaihoz érkezve a legkiválóbb drámai énekesek többsége hajlamos efféle „médiaváltásra” ragadtatni magát. De távolról sem az efféle extrém megoldások miatt vált a drámai éneklés az 1840-es években azonos értelművé a „szavalással”, ahogy egyesek rosszkedvűen, mások lelkesen megfigyelték.¹⁵⁴ A beszédesség irányába vitte az operai előadóművészetet maga a poszt-rossiniánus opera dallamstílusa – pontosabban: maga a melodikus stílus vált, függetlenül a szavak hordozásától, beszédessé.

Schodelné visszatérés utáni első pesti Normája a Spiegel szerint az opera zárójele-
neteinek „mélyen, bensőségesen átélt” (tief, innig empfunden) és „deklamativ” (dek-
lamatorisch gehalten) megoldásaival ragadott meg.¹⁵⁵ Kétkedhetnénk a kritika tárgyi-

¹⁵² *Der Ungar*, 1845. február 28.

¹⁵³ Hiller, *Musikalisch-richtiger Gesang*, 6.

¹⁵⁴ *Pesti Hirlap*, 1842. december 18.

¹⁵⁵ *Der Spiegel*, 1843. szeptember 23. (Norma, szeptember 20.) A zárókép zenei-drámai formájáról vö. Kimbell, Norma, 6–66.; 116–17.

lagosságában, ha a mélyen átélt deklamativitáson a világos kiejtést, az énekelt szöveg szótagjainak-szavainak plasztikus tagolását értenénk. Hiszen a beszámoló folyamatosan kifogásolták az énekesnők szövegmondásának érthetlenségét, és nem rejtik véka alá, hogy e hibától a drámai primadonna sem volt mentes. Mire utalhatott a Spiegel? A kérdésre az opera zárójeleneteinek elolvasása adhat releváns választ. Nem mellékes a többes szám használata (Schlußszenen): nem csupán a *scena ultima* váltott ki elragadtatást, mely Oroveso és a druidák visszatérésétől a befejezésig tart. Az opera Pollione fellépésétől, sőt tulajdonképpen Norma előző scenájától kezdve megszakítatlanul halad a végkifejlet felé. Norma és Pollione hatalmas duettje ugyan előírásosan végighalad a mérsékelt–lassú–középtempó–gyors zenei mozgásforma-sorozaton, a két szereplő között megállíthatatlanul növekvő feszültség elmossa a zárt formaszakaszok határait. A duett utolsó szakaszát Romani és Bellini tudatosan megfosztják a kisülésszerű hatástól, amit a cabaletta még a legtragikusabb helyzetben is gyakorol: a rész nem zárul le, hanem felrobban Norma gongütéseinek csapásai alatt. E félórányi zenedrámái folyamat egyes szakaszainak határait Norma szólamának patetikus énekbeszéd-intarziái jelölik ki, amelyek a főpapnő-nő-áldozat indulatainak és érzelmeinek szélsőséges skáláját járják be a férfinak címzett fenyegetéstől a saját bűn bevallásáig. Mindezen mozzanatok sugallják és megkövetelik a bensőséges és sokszínű énekbeszédet, és tág teret biztosítanak a „játékkal kombinált emelt hangú recitálásra”, ahogy az olasz etimológiai szótár a „declamare” ige jelentését meghatározza. Ám a kritika aligha emelné ki érdemként a deklamatív előadást ott, ahol az magától értődik, a drámai recitativókban. Declamare eredetileg annyit jelentett: fennhangon kiáltani, és ha a tartalma módosult is, konnotációi között megőrizte a *de profundis clamavi* emocionális töltését. A deklamációnak ebben az értelmében nincs szüksége szavakra: a lélek néma kiáltása beszédként kommunikál. A Norma utolsó képeinek három nagy adagiójában egyesül a deklamáció szövegmondás- és lelki kiáltás-funkciója. Norma leginkább „ényszerű” megszólalásai a Casta divától kezdve általában a mély-középregiszterben kerülnek megalapozásra. Ez a női hang egyik legsérülékenyebb tartománya (a másik az extrém magasságoké), itt mutatkozik meg a regiszter-ki-egyenlítés sokat emlegetett kötelezettségének nehézsége, sokaknál megoldhatatlansága. Pasta nem büszkélkedhetett a regiszter-átmenet észrevétlen, tökéletes megvalósításával, s hogy Bellini mégis ebben az érzékeny fekvésben helyezte el Norma tessiturájának súlypontját, az a vokális karakterábrázolás egyik jelzésértékű mozzanatává lett. Nagyrészt a mellregiszter felső, illetve a középregiszter alsó hangjai alkotják a beszéd természetes tartományát. Ennek kettős következményét tapasztalhatjuk. Az ide helyezett dallamokon tud a női hang legkényelmesebben és legerőteljebben szöveget kiejteni – vagyis deklamálni a szó színházi értelmében. Norma szólamának ellenállhatatlan retorikai impetusa sokat köszönhet annak, hogy nagy drámai erővel bíró énekesnők, mint Callas, a jelzett hangsúlyban tökéletesen érthetően artikulálják az olyan emblematisz szövegeket, mint a szóban forgó három adagio első mondatai: a duett vitriolosan gonosz kezdete („In mia man alfin tu sei: / Niun potria spezzar tuoi nodi”), a bosszú büszke és érzelmes visszavonása a *scena ultima cantabiléjában* („Qual cor tradisti, qual cor perdesti, / Quest’ora orrenda ti manifesti”), végül a gyengéd, megtört könyörgés a gyermekekért („Deh! Non volerli vittime / Del mio fatale errore!”). Előfordul persze, hogy a szöveg artikulációja

még ebben az ámbitusban is hagy maga után némi kívánnivalót; vagy az, hogy olyan tökéletes belkantista, mint Caballé, a helyzet drámaiságát *ppp* dinamikával és hangszeres sima legatókkal érezteti és fokozza, a szöveget szöveggé avató mássalhangzókat szándékosan elmosva. Ilyenkor a szövegejtés több mint hiányos, a lelki deklamáció azonban zavartalanul kibontakozik, hiszen a dallam a beszéd-regiszterben jár. E dallamoknak, Norma utolsó cantabileinak, Bellini a duktusban is kifejeződő parlando-jelleget ad: az ámbitus szűk, a sorokat szünetek tördelik szét, hangok és beszéddallam-formulák ismétlődnek. Bármily logogenikus, beszéd-ihlette is azonban a dallamstílus, mégis kezdettől átéljük a *canto spianato*, szélesívű ének csodálatos élményét. Az ellentmondás nyitja az összetéveszthetetlen Bellini-i *movimentó*ban, a kíséret tempó- és mozgásstruktúrájában rejlik. Norma melodikáját a vonóskíséret hullámai hordozzák, deklamatív éneke így lesz valóban „getragener Gesang”, ahogy a szélesívű dallaméneklést a korabeli német terminológia nevezte. Ha tehát ugyanazon a fórumon, ahol 1843-ban Schodelné Normájának bensőséges-deklamatív énekét méltatták, 1846-ban tanúsították, hogy „még mindig kiváló a szélesívű dallaméneklésben”, lényegében ugyanarra utaltak: az érzelmek szavakon túli beszédére az olasz romantikus cantabileben.¹⁵⁶

Norma zárójeleneteinek mélyen átértett, bensőséges, deklamáló előadásával a színpadi azonosulás mellett Schodelné az átlényegülés másik fajtáját, önnön vokalitásának transzcendálását is megvalósította. Adottságai ugyanis nem predesztinálták kifejezetten a Pasta vagy Malibran soprano limitato (korlátozott szoprán) szerepkörére, melyet 1837-től szinte kizárólagosan kultivált. Mít árulnak el a kortársi szövegek orgánumának paramétereiről? Egymástól független berlini és bécsi adatok alapján annyit kijelenthetünk: biztossággal kiénekelte a kotta alapján *c^{'''}*-nak és *cisz^{'''}*-nek vélt, vagy valóban annak hallott hangokat, és a „csúcsteljesítményre” okkal büszke lévén, előszeretettel használta kiváló magasságait szabad kadenciáiban is. A Pesti Napló 1855. január 4-én postumus megjelent értékelése szerint a „gyönyörű, igen erős, bájos csengésű mellhang a mély sopran D-től fel a háromszor alávonalt D-ig” terjedt. Meglepően magas csúshangokat a kor sok mezzoszopránnak minősülő énekesnője is képes volt megszólaltatni; az osztályozás alapját ugyanis nem a terjedelem elérhető extremitásai alkották, hanem az, hogy hol helyezkedik el a dallaméneklésre igazán alkalmas oktáv (*cantilena*), illetve melyik régióban veszít átütőerejéből és színéből. Hősnőnk az 1848-as kellemetlen polémiában magas szopránnak vallotta magát, s a tíz évvel korábban, 1837 nyarán kelt pesti kritikák negatív alátámasztják kijelentését.¹⁵⁷ Közepesen jól hangzó mélyebb regiszterek fölött valódi csengése, igazi jelentősége csak a magas régióknak van – értékelte a Spiegel.¹⁵⁸ A muzsikus lelkű Honművész sorai közül sem volt nehéz kiolvasni, hogy Clara Heinefetter sűrű mélységét illőbbnek találta Romeo nadrágszerepéhez; Schodelnéról pedig az igazságnak megfelelően megállapította, „énekhangjai az alsóbb körben gyengék ugyan,

¹⁵⁶ *Der Spiegel*, 1846. szeptember 28. (Montecchi és Capuletti párt, szeptember 26.)

¹⁵⁷ Schodelné olykor elkövette a mélyebb helyek felfelé transzponálásának vagy átalakításának kegyes csalását. Vö. *Der Spiegel*, 1839. augusztus 7. (Gemma di Vergy, július 30.)

¹⁵⁸ Uo., 1837. június 26. A lap áttételesen ugyan, de nyomatékosan bírálja a játékbeli erőszakosságot, a fellépés ál-férfiasságát.

de annál hatóbbak és tisztán csengőbbek a felsőben”.¹⁵⁹ Schedel Ferenc javára legyen mondva, hogy még az 1837 őszi hetekben is, mikor Schodelné orgánumában egyikét ismerte föl a „leg hathatóbb, legezhetőbb csengő hangoknak”, közvetetten utalt rá: a mélység hiányérzetet kelt.¹⁶⁰ Ám a terjedelem „alsóbb körének” gyengeségére hamarosan a tapintat fátyla borult. Mi történhetett? Az egész magyar színházi sajtót megvásárolta volna a nagy tétre játszó primadonna? Inkább arról lehetett szó, hogy a Pesti Magyar Színház játszott nagy tétre, és irányítói a Hofoper babérjaival övezett, erdélyi születésű, magát joggal magyarnak valló énekesnőben a kezükbe került aduászt ismertek fel a bizonytalan helyzetű és jövőjű intézmény fennmaradásáért folytatott játszmában. Némi malíciával azt is mondhatnánk: azért is hallották ezüstösebben csengőnek Schodelné hangját, mint amilyen a valóságban volt, mert abban bizakodtak, az ezüstös hang csengő ezüstöket hoz a reménytelenül üres színházi kasszába. Első Normája után a Rajzolatok gyakorlatias szerkesztősége nem is titkolta ebbeli reményét.¹⁶¹ Igazságtalanok lennének azonban, ha az elragadtatást kizárólag a finánciális nyereség reményével magyaráznánk. A jó német színpadokon szerzett gyakorlat, az újszerű, patetikus előadási módor, az intenzív vokális-színjátzó képesség elemi erővel hatott a kritikusokra csakúgy, mint a színházlátogatókra. Mindezeketől elkápráztatva az orgánomot nem tudták, nem akarták tárgyilagosan, önmagában és önmagáért értékelni, illetve az összhatásból visszakövetkeztetve a hangot is kivételesnek, tökéletesnek hallották. Ne feledkezzünk meg a nemzeti bonusról sem. Bizonyára igaz volt: a hang mélységei nem vetekedhettek Clara Heinefetterével, az éles magasságot pedig (néhány év és tucatnyi heroikus szerep után) a kiábrándult közönség akár „visításnak” is hallhatta. De ezen a távolról sem tökéletes hangon „magyar szózatok” csendülnek fel, melyek „varázsilag hatnak nem csak honi fülekre, sőt olyanokra is, kik gyönyörű nyelvünk édességeihez nem szoktanak.”¹⁶² Dicsekedhetett efféle *varázi* hatással a szépséges hangú Heinefetter?

Ha a tárgyilagos korai leírásokból indulunk ki, Schodelné orgánumát abba a típusba sorolhatjuk, amelyet Johann Adam Hiller a „Kopfstimme” osztályába sorolt, azzal, hogy e hangkarakter fiziológiai adottságon alapul, ezért legfeljebb árnyalatokban változtatható. „Német” hang volt ez, az olasz primadonnák által már akkor kultivált férfiasan sötét, „mellezett” mélységek nélkül. Valószínű, hogy később bekövetkezett a hang bizonyos súlyosbodása, nem utolsó sorban a preferált drámai repertoár hatására. Feltételezhetjük azt is, a sűrűn ismétlődő bécsi látogatásokon, utóbb a londoni évadok alatt gyűjtött tapasztalatait és megfigyeléseit felhasználta hangképzésének „italianizálására”, a mellhangok sötétítésére, az alsó regiszter erősítésére. E forszírozás a mélységben aligha tett jót a magasságoknak, melyek már Berlinben hajlamot mutattak a kiélesedésre. Következmény: tíz év múlva a magasság a drámai kifejezés hevében gyakran torzult kiáltássá,

¹⁵⁹ Vö. az előző jegyzetet. A két értékelés feltűnően egybecseng, e mögött a kritikusok színházi eszmecseréjét is sejthetjük. *Honművészs*, 5 (1837. június 25.), 406.

¹⁶⁰ *Athenaeum*, 1 (1837), 2. félév, 734.

¹⁶¹ *Rajzolatok*, 3 (1837), 704.

¹⁶² Uo., 708.

sikoltással.¹⁶³ Szenvedélyteli kifejezésmódja sejtetően állandó „ráénekléssel” járt együtt, amit a levegő nyomásának fokozásával, a hangszalagokra való „rápréselésével” lehet elérni. Gyakori rekedtségét, gyengélkedését a hangkeltő berendezés állandó megerősítése is kiválthatta. Utolsó éveinek legjobb estéin viszont, ha immáron nem is felelt meg a Mancini-Hiller féle belcanto eszményeknek, a hang volumenével továbbra is imponált a közönségnek. Ő volt az egyetlen az 1840-es évek végének magyar operaszínpadán, kit még az óriás-hangú Reina sem tudott „leénekelni”.¹⁶⁴

Hangterjedelmi határok kijelölésében, a regiszterek erejének és teltségének minősítésében a hallgatók viszonylag könnyen és tárgyilagosan egyetértésre tudnak jutni. Az orgánum egyéb tulajdonságait akkor sem lehetett, és ma sem lehet máshogy, mint metaforikusan jellemezni. Különösképp vonatkozik ez a hangszínre. Jellemzésének nehézsége a kritikát sokszor arra kényszeríti, hogy az ábrázolt jellemet és helyzetet írja le, és az olvasó képzeletére bízza a hangszín és modor rekonstruálását. Mikor Mátray a Zampáról írt kritikájában tájékoztat, Camilla imáját Schodelné az „igéző, szerény s ártatlan ájtatosság hangján [...] éneklé”, közvetlenül nem hang-karaktert vagy hangszínt idéz meg, hanem a viselkedést, magatartást, ezeken keresztül a figura személyiségét.¹⁶⁵ Jelzői mégis határozott szín-érzetet, ezen keresztül hangszín érzetet keltenek. Camilla „fehér” szerep, és a jelzők halmozása nyomán hallani véljük a világos, alig-modulált, vibrato-mentes, fejhang-túlsúlyos „fehér” hangot (voce bianca), amely a lányt az „ájtatosság”, az ima bensőséges állapotában vokálisan megjelenítette. Az énekesnő „szerényen” visszavette a dinamikát, nehogy a nagy hangerő elmossa az „ártatlanság” színezetét. Hangszín és dinamika spiritualizálása, megtisztítása a nőiség erotikus felhangjaitól együttesen „igéző”, vagyis inkantatorikus hangvételt eredményezett; azt a *másik* közlésmódot, amely minden kokettálás nélkül kommunikál a transzcendenciával. Ezzel szemben az olasz szerepekben hangjának teljes szín és dinamikai skáláját kiaknázták, akár férfit, akár nőt alakított. Romeo hangjának „olvadó” jelzője nem a jég és víz közötti átmenet pépes-nyirkos állapotát kívánja felidézni, hanem a magas hőfokon megolvasztott üveg és fém állapotát és hőfokát. Giuliettája énekéről írva Schedel nem habozott az „arany kiolvasztásának” metaforáját bevetni.¹⁶⁶ Az olvadó hang, akárcsak Júlia lázas szerelme, perzsel ugyan, ám egyszersmind írt is át az égető sebre, hiszen az olvadás felidézi a vaj, a krém taktilis képzetét is, és így nem szükölködik erotikus konnotációk nélkül. Egyes szerepek leírásának jelzőhasználatában tehát sarkos eltérések mutatkoznak, melyek megengedik, hogy belőlük a benyomásokat kiváltó művészi teljesítmények szignifikáns eltéréseire következzünk. Megerősít meggyőződésünkben a Straniera hangvételének verbális lenyomata: Norma „deklamativ”, Camilla „ájtatos”, Romeo „olvadó”, Júlia „égető” énekével szemben Alaide szerepében Schodelné „erős, tiszta, csengő, meglepő magasságig emelkedő, szívhez szóló hangja [...] mindenkit megbájt”. Bellini sorsüldözött Loreleyéből titkos és tilos bűverő sugárzik. Az „erős, tiszta, csengő, meglepő magasságig emelkedő” hang, amit

¹⁶³ *Der Ungar*, 1846. január. 24. (Borgia Lucretia, január 20.)

¹⁶⁴ *Pesti Divatlap*, 4 (1847), 1085.

¹⁶⁵ *Honművész*, 5 (1837), 749. (Zampa, november 13.)

¹⁶⁶ *Athenaeum*, 2 (1838), 1. félév. (Montecchi és Capuletti párt, február 3.)

Schodelné ebben a szerepben alkalmazott, Alaide elvonatkoztatottságát, királynői és tündéri fenségét, érinthetlenségét érzékeltette: a szívhez szólt, de meglepő magasságból. És nem teljesen egyértelmű üzenettel: a „megbájolt” ige emlékeztet, hogy az ismeretlen nőt – száműzött királynőt – a vidék lakosai boszorkánynak vélik.

19. századi operabírálatok metaforáiból a hang valós minőségére visszakövetkeztetni annál is bizonytalanabban lehet, mivel az írók az éneklélméleti irodalom hagyományos szókincsén átszűrve rögzítették benyomásaikat. Nemcsak kritikai véleményük önállótlanága és nyelvi leleményük korlátozott volta készítette őket erre. A terminológia citálásával egyrészt szakértelmükről kívántak bizonyosságot tenni, másrészt a bírált hang eszményi minőségét igyekeztek tanúsítani. Ahhoz, hogy a 19. századi éneklélméleti szókincs birtokába jusson, az operabírálat terére merészkedő zszurnalisztának nem kellett tankönyveket kézbe vennie. Német folyóiratok adott hang jellemzésére magától értődően és általánosan alkalmazták az énekiskolák kategóriáit, úgyhogy pusztán ezek szorgalmas tanulmányozásával több, mint elégséges jártasságra lehetett szert tenni az énekest-éneklést karakterizáló szaknyelvben (ha ez egyáltalán rászolgál a szaknyelv elnevezésre). Tankönyvhöz azért sem kellett fordulni, mert a folyóiratok – nem csak a zeneiek – rendszeresen hoztak tanulmányokat az éneklés valódi vagy önjelölt szakértőinek tollából.¹⁶⁷ A magyar lapok színikritikusai figyelemmel kísérték a német színházi és zenei sajtót, onnan vették és fordították le a hang jellemzésének nomenklatúráját, a precizitásnak azon fokán, amit a magyar nyelv – és saját magyar nyelvismeretük – megengedett. Ismereteikkel azután elkápráztatták a nyilvánosságot. Schedel az 1837. október 30-i Norma után olyan körültekintéssel vette sorra az orgánum valamennyi paraméterét, mintha valóban valamely német tankönyvből fordítaná azokat, és minden tárgyban a legjobb osztályzatot adta. Schodelné bemutatkozásáról szólva a Rajzolatok tájékozott szerzője is univerzális művésznőről festett képet. Követte az énekiskolák szokványos beosztását, tankönyvi terminusok felhasználásával lényegében felmondta az énektanítás teljes curriculumát a hangképzés alapfokától a magasabb énekművészet non plus ultrájáig, a trillálancokig és önálló ékítésig, hozzávéve az iskolák utolsó fejezeteit is: az érzés és lélek gazdagságát a kifejezésben, továbbá a „gyönyörű kimondást”:

A modor és azon szempont, melyből ezen kedves művészné Norma karakterét felvette, azon nemes tartás és kerekdedség a mozdulatokban már mutatják, minő szilárd képzetek, minő helyes ismeretek vannak neki a színészettről; – mi magasan áll ő a dramai énekesnek között. Valóban nem tudjuk, ha valljon a szavallás és előadásbani művészségét, rendkívüli könnyűségét az énekben, merész bravourját, szép triller-láncait és ízlésteljes cifrázatait dicsérjük-e, vagy pedig azon ritka tehetségét, miszerint a kitartott hangokat meglepő erő s tartóssággal csengősíteni, öszveszőni, és egybeolvasztani érti; mit az olasz igen helyesen *filar la voce*-nak nevez. Sok énekesné van, kinek természet szép szavat, mesterség műveltséget, s gyakorlás könnyűséget adott. De ki mindezen becses tulajdonok mellett az érzés-

¹⁶⁷ Például: „Über die künstliche Ausbildung der menschlichen Stimme für den Gesang”, *Der Adler*, 3 (1840), 1309 sköv.

nek, vagyis a léleknek annyi gazdagságával is bírjon, minővel Sch. assz. dicsekedhetik, valóban igen keveset számlálhatni. – S pedig hiában pontosulnak össze egy énekesnében minden más tehetségek, ha a teremtő megtagadta tőle az érzés mélységét; azon isteni leheletet, mely teszi az éneknek prometheuszi sugarát.¹⁶⁸

Mikor kilenc évvel később Marietta Alboni, az európai énekkultúra egyik legnagyobbja vendégeskedett Pesten, és bemutatta a vokalitás magasiskoláját, játszi könnyedséggel illusztrálva a tankönyvek legnehezebb gyakorlatait, azok felsorolása bizonyosan nem a jól tájékozott kritikus eszményi elvárásait tükrözte, hanem az elragadó tényeket.¹⁶⁹ Hasonlóan értékelhetjük a nagy Sofia Schoberlechner-Dall’Oca 1844-es pesti látogatása alkalmával a *Spiegelben* megjelent kritikát. Szókinccse, fogalmazása ugyan jóval gazdagabb, tartalmilag azonban sokban egybevág fentebbi idézetünkkel a *Rajzolatokból*. Az énekes előadóművészet történetének szemlélőjében az egyezés ambivalens érzelmeket ébreszt. Kiolvashatja belőle, hogy a patetikus előadás stílusjegyei hasonló módon érvényesültek az olasz sztár és a provinciális primadonna művészetében, de rá is döbbenhet, milyen nehéz, ha nem épp lehetetlen a művészi formátum hiteles becslése bármely kor kritikái alapján.¹⁷⁰ De ugyane tapasztalat felismerteti vele azt is, az előadóművészetben a nehezen mérhető objektív teljesítmény valójában másodlagos fontosságú az előadónak a saját kulturális közösségére gyakorolt hatásához képest. Alboni és Schoberlechner-dall’Oca kritikái annyiban mindenesetre eltérnek a pesti átlagtól, hogy jóval részletesebben és lelkesebben hódolnak az ékítmények kivitelezése, a hang agilitása, az éneklés magasiskolájában nyújtott teljesítmény előtt. Ha a Rossini-korszakhoz képest az 1840-es évekre csökkent is a *zierlicher Gesang* jelentősége, az énekesek még ekkor is nagy súlyt helyeztek hangjuk hajlékonyságának bemutatására. Egyrészt igyekeztek virtuózan kivitelezni a szerző által előírt figurációkat, másrészt nem mulasztották el, hogy megfeleljenek a tankönyvi elvárásnak, és saját ékítményekkel díszítsék a szólamot. Hozzá tesszük, hogy a szabad figuráció a romantikus érzelmi purizmusnak e korszakában már nem mindig részesült egyetértő-elismerő fogadtatásban. A fiatal Corradori Terézt a *Hasznos Mulatságok* kritikusa egyenesen megróttá, mert ékítményekkel „kacsaringázta” ki Bellini cantilénáit.¹⁷¹ Valamivel később a *Nemzeti Újsággá* vedlett lap ösztüzet zúdított Corradori Romeo-kísérletére, még hozzá olyan éllel, mintha a kezdő énekesnő hiányosságai a színház illetékesei, a karmester és az operarendező hozzá-nem-értését bizonyítanák. Avagy nem az ő feladatuk (lenne) a kezdőt megismertetni az olasz stílus előadás-esztétikai és énektani igényeivel, és képessé tenni őt teljesítésükre? Idézzük az énekes-előadásra vonatkozó, a karakterizálást és díszítést illetően különösen releváns szavakat. Az író világosan megkülönbözteti a női hang három regiszterét (a magasat csak hallgatólagosan);

¹⁶⁸ *Rajzolatok*, 3 (1837), 708. (Norma, október 30.)

¹⁶⁹ *Életképek*, 6 (1846), 153.

¹⁷⁰ *Der Spiegel*, 1844. szeptember 11.

¹⁷¹ *Hasznos Mulatságok*, 1842. július 23. Casvell is hangsúlyozza, és Cinti-Damoreau Méthode-jának idevágó példáival igazolja, hogy purista kritikusok álláspontját meghazudtolva az énekesek a romantika évtizedében sem mondtak le a szabad ékítésről. Casvell, 483-93. Liszt zongoraparáfrázisainak ismeretében valószínűtlennek is kellene tartanunk az efféle aszkézist.

megköveteli a tiszta intonációt, ismét figyelmezteti az énekesnőt, kerülje a túlsúfolt díszítést – *cifra* –, és az ékítmények kedvéért ne lépjen ki a karakterből. Utoljára szakzerűen jellemzi a legnehezebb ékítményt, a tökéletes trillát:

A két andantet az első s negyedik felvonásban kegyeskedjék egészen másképp, mélyebb érzellemmel tartani, és mivel hang mélysége sokkal csekélyebb mintsem bizonyos helyeken vele hatást szerezzen, tanácsos leendene, ha máskor inkább pontozna. Közép hangjai szépek, kellemetes csengésűek, kerekdedek, s teljesek, hanem a hangot mindig tisztán kell kezdenie s a ficamlástól magát óvnia. Az ének cifráit úgy tekintse ön, mint egy nagy asztal csemegéit; mindkettő csak mellék dolog maradjon, különben velük a gyomor és ének megterhelhetik. Azonkül [sic] minden ékítésnek a szerepben kell alakulnia, különben képtelenséggé fajul. A trilla kérdésen kívül a legjelesb ékítményekhez tartozik, hanem tisztának kell lennie, azaz, a két hangot, mely képezi, gyorsan kell zengetni, s tisztán kell megkülönböztetni.¹⁷²

Corradorinak a pesti fiaskó nem szegte kedvét. Két évvel később Boroszlóban, ahol – mint Pesten – Schodelné nyomdokaiba lépett, egy talán nem egészen elfogulatlan kritikustól dicséretben részesült olasz iskolája és koloratúrái, melyeket kiváló zenei ízléssel helyezett el.¹⁷³ Magyar énekesnők sem ijedtek meg a kritikai puritanizmustól, s igyekeztek bizonyítani, otthonosak az önálló ékítésben, a rögtönzött vagy annak tűnő változtatások művészetében, amit az átlagos kritika és közönség továbbra is az olasz stíl lényeges részének ítélt. Konti Nina, a Játékszínen bemutatkozott magyar primadonna-reménység az Ördög Róbert Izabellájának szolamát „a szerzőnek eredeti tétele szerint minden trillákkal, sőt saját hozzáadásaival s ékesítvényekkel [...] művészileg éneklé”.¹⁷⁴ Felbér Mária azzal is megpróbált kikerülni Schodelné árnyékából, hogy ritka primadonna-fellépései egyikén „ügyes és jelesen alkalmazott változtatásokat szőtt” szolamába.¹⁷⁵ Láttuk, Konti roudadjai és futásai sokkal több dicséretet kaptak, mint hangjának állapota.¹⁷⁶ Joóbot tenorjának mozgékonyasága az első években alkalmassá tette az Almaviva-szolam „olasz modorú futásainak” eléneklésére, és az első hetek elnéző bírálói még Egressyt is megdicsérték „hangfutásokban mutatott ügyességéért”. (Vas Andor az Életképek egyik operai témájú ironikus publicisztikájában megmagyarázza: hangfutás egyenlő „Lauf”, azaz futam.)¹⁷⁷ Erkel József díszítési kísérlete viszont csődöt mondott Fra Diavolo szerepében, mivel „a hevenyészett roudade-nál bebizonyítá, mily kevéssé vala erre elkészülve, s hangja mily hajlékonytalan ilyesmire”.¹⁷⁸ Wolf-Farkas Károly behízelgő *szava* kellő mozgékonyasággal társult, tudjuk meg a Pesti Divatlap 1848 őszi, kissé frivolan politizáló Hunyadi-bírálatá-

¹⁷² *Nemzeti Újság*, 1842. május 18.

¹⁷³ *Allgemeine Theaterzeitung*, 37 (1844), 176.

¹⁷⁴ *Honművész*, 4 (1836), 205.

¹⁷⁵ *Uo.*, 8 (1840), 609. Felbér Mária ambiciózus saját ékítményeiről képet adnak a bejegyzések a Roberto Devereux Sarah-jának szolamfüzetében.

¹⁷⁶ Eleinte az Athenaeumtól is; a háború kitörése után viszont „Konti hosszú, kellem nélküli, s locus communis gyanánt mindenövé iktatott futásait” emlegették. *Athenaeum*, 5 (1841) 2. félév, 443.

¹⁷⁷ *Életképek*, 6 (1846), 473.

¹⁷⁸ *Honművész*, 8 (1840), 480.

ból.¹⁷⁹ Hollósy Kornélia gyöngyöző futamai az ékítményes éneklés addig nem tapasztalt tökélyét képviselték a magyar együttesben.

Schodelné hangjának mozgékonyágát a korai bécsi kritika még kedvezően, ha nem is a leglelkesebb modorban kommentálta. Ám már Berlinben észrevették, hogy a szenvedélyes, forszírozott énekmód kárára van a hajlékonyságnak. Rellstab az ízléséhez képest túlzottan drámai Donna Anna három számában is tárgyilagosan értékelt „Colloratur”-ját. Dicsérte rubatóját az 1. finálé B-dúr tercettjének kétszer elhangzó, emelkedő-ereszkedő skála-futamában (Lauf); ezt gyengéd tónusban énekelte, s az utolsó hangokat lelassította, anélkül, hogy kiesett volna az ensemble tempójából. Hatásosnak nyilvánította a Szex-tettben előírt „passzázs” kivitelezését is („Che impensata novità”). Itt a B-dúr részlettel ellentétben nem csak skálát kell énekelni – Tosi szerint „scivolando”, vagyis a hangokon csupán végigcsúszva. Az Esz dúrban váratlanul megszólaló szubtonális akkord (Desz) tartott, a következő ütemre nyolcaddal átkötött f” hangja után a második nyolcadról súlytalanul indulva, az I. fokú zárathoz visszavezető kadenciát körülíró, szekvenciázó figurációt kell perfekt *timinggal* megszólaltatni, a hangnemi kitérést követő alterált alsó váltóhangokkal, nyaktörő tempóban (Molto allegro), méghozzá a megelőző öt, szinkópás ütemmel egy lélegzetre! A fulmináns D-dúr ária karakterét és letétjét imponálóan győzte szenvedéllyel és tartással, de nem sikerült meggyőznie kritikusat az F-dúr ária előadásával – úgy látszik, nem tudta visszaadni a karakter gyengédségét, és nem tudott megfelelni sem a Largetto ékítményes, lágy, fantáziaszerű dallamosságának, sem az Allegretto hangszeres precizitásának. Legalábbis nem azon a német énekesnőnek elérhető legmagasabb fokon, amit a pár nappal korábban ugyanebben a szerepben fellépett Jenny Lutzer képviselt.

Miután az 1830-as évek második felében a francia és német daljáték *ingenue*, majd jugendlich-dramatisch szopránfajából áttért az olasz primadonna-szerepkörre, technikáját még szigorúbb kritikának vetették alá. Első boroszlói vendégjátékán felhánytorgatták olasz iskolájának elégtelenségét.¹⁸⁰ Az 1840-es és 41-es bécsi visszatérési kísérletek egészében véve méltányos sajtója sem rejtette véka alá ékítményes éneklésének hiányosságait. Vokális produkcióját Londonban sem fogadták teljes elismeréssel. Német és angol zenei és színházi lapok kritikáit ismerve tehát kevesen adhattak hitelt az 1842-ben a bécsi színházi lapban közreadott reklámszöveg állításának, miszerint az ékítményes énekben német énekesnők között egyedül Sophie Löwe és Jenny Lutzer állhat meg mellette. Említett pesti érinthetlensége, melyet társasági helyzetének, művészi monopóliumának és talán finánciális áldozatkészségének köszönhetett, nagyjában-egészében megóvta az iskolára, az ékítményes éneklésre vonatkozó kritikától. A Rajzolatok idevágó 1837-es tankönyv igényű laudációjának tónusát a Honművész minden adandó alkalommal megújírta. Meglepetésre 1843-as visszatérésekor a vele szemben olykor *piqué* Spiegel szinte szó szerint megismételte a Rajzolatokban öt éve megjelent ódát.¹⁸¹

¹⁷⁹ *Pesti Divatlap*, 5 (1848), 268. (Hunyadi László, október 28.)

¹⁸⁰ *Neue Schlesische Blätter für Unterhaltung, Kunst und Literatur*, 2 (1836), Literarische Beilage no. 36., 439–40.

¹⁸¹ *Der Spiegel*, 1843. szeptember 23. (Norma, szeptember 20.)

Legfeljebb az éneklés drámaiságának hangsúlyozásából következethettek az értők a hang elnehezedésére, az előadás bizonyos fokú eldurvulására. Hiszen a drámai éneket dicsérni magyarul sem volt veszélytelen; itt is ismerték a csípős aperçut: drámaian az énekel, aki nem tud énekelni!¹⁸² Alkalmilag azonban fenntartások is nyomdafestéket láttak. 1840-ben, a nevezetes pozsonyi vendégjátékon legalább egy jelenvolt (Dunaparty) elégedetlenkedett trilláival,¹⁸³ a Honművész és a Hasznos Multságok nagy (tettetett?) felháborodására.¹⁸⁴ Évekkel később az Életképek szarkasztikusan célzott a bemutatás előtt álló Donizetti-opera Lucia szolamának számos trillájára, melyekkel a primadonnának meg kell majd küzdenie – a megjegyzésből kivehetően a szerkesztő nem bízott a küzdelem sikerében.¹⁸⁵ És hogy a Honderű éppen a húzódozva vállalt, kényelmetlenül mozgékony Grisi-szerepben, Norinaként dicsérte „fioritúráit”, inkább tükrözhetette a személyes jó viszonyt szerkesztő és énekesnő között, mintsem a teljesítmény tényleges kifogástalanságát.¹⁸⁶ Hollósy Kornélia fellépte után még Schodelné hívei is tapintatosan hallgattak vele kapcsolatban a hang mozgékonyaságáról. A vokalitásának jellegéről, kapacitásáról és korlátairól rendelkezésünkre álló információk alapján biztosra vesszük, technikai deficit és nem csak a shakespeareai karakter formidabilitása kényszerítette rá, hogy – mint a Spiegel célzatosan fogalmazott – „drámai szerepet csináljon” a Macbeth Ladyjából, vagyis, hogy „szilárdsággal” (Festigkeit) és „méltósággal” (Würde) váltsa ki a szolam virtuóz szakaszainak kivitelezéséhez szükséges könnyedséget és hajlékonyságot.¹⁸⁷ Lady Macbethjében a hívéül felesküdt Pesti Divatlap felvonásról felvonásra haladva magasztalta ugyan a legnagyobb drámai énekesnőt, ám gondosan kerülte az ékítményes részek említését.

Bármekkora deficit is terhelte azonban olasz iskoláját, ahhoz nem fér kétség, hogy magát utolsó színpadi pillanatáig az 1830-as 40-es évtizedek olasz primadonna-típusa, a soprano d’agilità képviselőjének tekintette. E meggyőződését fejezték ki az utolsó szerepein végrehajtott betoldások. Pacini és Donizetti-kölcsönzései Maria di Rohan és Abigaille szerepébe a maguk virtuozitásával arra vallanak, hogy nem riadt vissza technikailag igényes próbatétektől. Különböző helyeken és időkben készült feljegyzések tanúsítják, hogy szolamaiban rendszeresen alkalmazott saját ékítményeket. Kényes ízlésük szerint nem mindig a megfelelő helyen: egy boroszlói kritika kifogásolta, hogy olaszos ékítményekkel tüzdelt meg Spohr klasszikus Jessondájának szolamát. (A díszítések egyébként állítólag szépen sikerültek.)¹⁸⁸ Ékítményeinek egy részét szinte az idioszinkrális tünetei közé sorolhatjuk, hasonlóan az ismert színpadi kényszermozgásokhoz. A Phoenix bírálata 1836-os frankfurti Donna Annájáról közelebbről is megnevezi egyes túlságig alkalmazott önkényes manírjait. A periódusokat előszeretettel kezdte „kis pa-

¹⁸² *Pesti Hírlap*, 1842. december 18.

¹⁸³ *Hirnök*, 1840. január 16. (Norma, Pozsony, január 15.)

¹⁸⁴ *Honművész*, 8 (1840), 47.

¹⁸⁵ *Életképek*, 5 (1846), 798.

¹⁸⁶ *Honderű*, 4 (1846), 1. félév, 60. (Don Pasquale, január 10.)

¹⁸⁷ *Der Schmetterling. Ein Beiblatt zum Spiegel*, 1848. február 28.

¹⁸⁸ *Neue Schlesische Blätter für Unterhaltung, Kunst und Literatur*, 3 (1837), Literarische Beilage, 95–96. (Jessonda, február 14.)

ránytrillákkal” (kleine Pralltrillerchen), a számok végén pedig az utolsó előtti hangot hatásvadászó módon rendszeresen a kelleténél fél ütemmel előbb szólaltatta meg, a harmóniát zavaró szabadon belépő patetikus előlegezésként (Vorhalt). E manírokat az író nem díszítésként értékelte, inkább az intonáció bizonytalanságával, a magas hangok túlfeszítettségével magyarázta, és gondatlanságból eredő hibaként könyvelte el, az itt is felemlegetett kényszermozgásokkal együtt. Kifogásolta továbbá „gruppetóinak” (Doppelschlag) szegletességét, bizonytalanságát (szekvenciás láncot kell énekelni belőlük az F-dúr ária Larghettójában). Nemcsak a korabeli magyar, de az átlagos német bírálattól is megkülönbözteti e beszámolót a technikai hibák leírásának szakszerű konkrétsága, s ez hitelt ad a kettős könyvelés követel rovatában felsorakoztatott, ugyancsak teljes részletességgel leírt hatásos eszközöknek: a magasba ívelő dallamvonal hirtelen, fájdalmas megszakítása, a „h” mássalhangzók éles, sóhajszerű kilégzése, a hang alkalmi, hatásos „húzása” (nem azonos a portamentóval). Csupa retorikus-patetikus eszköz, melyekkel az énekesnő az új kor szellemében romantizálta a mozarti szólamot. Későbbi bírálókkal ellentétben a „7” szignójú frankfurti író elégedettnek mutatkozott a középső oktávával is (d'-d'') melyet találóan „Conversationsoktave”-nak nevez. Mindezen részletekkel a kritika megnyugtatóan alátámasztja az általános értékelést: a tagadhatatlan technikai hiányosságokat az egységes, átgondolt, mélyen tragikus előadás megfelelően ellensúlyozta.¹⁸⁹

Olaszos primadonna-habitusát kiemelendő, egyes sajtójelentések szerint Schodelné a magyar nemzeti színpadon is alkalmazta az önkényes, vagyis a kottában elő nem írt cifrázat eszközét. Egyértelműen szabad ékítményként kell vennünk a Rajzolatokban említett „ízléses cifrázatokat”, hiszen Bellini saját ékítményeinek ízléses voltát aligha dicsérte volna magára valamit adó kritikus. 1839-ben a Honművész külön felhívta a figyelmet olaszos adagióira és fioritúráira; ezeket a tavaszi bécsi látogatáson leste el a nagy olasz mintaképektől. Nem tudjuk, Mátray az érzelmes adagiók stílusos előadására célzott-e, vagy a szó eredeti értelmében „tetszés szerinti” szabad előadásra (pl. rubatóra); a fioritúrák azonban mindenképpen ékítményeket jelölnek, anélkül, hogy mibenlétükről felvilágosítanának. Magát világlátottnak hirdető operajáró 1839 decemberében ugyanazt az önkényt vetette szemére a díszítések alkalmazásában, amit a Hasznos Multságok három évvel később Corradorinál kifogásolt: cifrázataival „de-bellinizálja” Norma szólamát. (Vö. Függelék V, 275. dokumentum.) Szabadon alkalmazott passzázsokról és „átmenekekről” (Übergänge, talán a szakaszhatárok rögtönözött átkötése) adott hírt a Spiegel az 1843 őszi első Norma után; ezek az önmagában szép dallamokat még szebbé tették. Öt évvel korábbi Normája után viszont, mikor arról értesülünk, hogy Éder Lujza „gyenge, de kellemes szavával helyesen alkalmazá magát a mai Norma által némely helyen tett változatokhoz”, a szóhasználat alapján nem tudjuk eldönteni, vajon a szó ornamentális értelmében vett variánsokkal díszítette-e szólamát, vagy változtatott a szerepen: kihasnyált ismert részeket, vagy beiktatott addig nem hallottakat.¹⁹⁰ A Felbér-affér kapcsán szintén hírt kapunk a primadonna „által némely helyen tett változatokról”; Szilágyi Pál

¹⁸⁹ *Phoenix. Frühlings-Zeitung für Deutschland*, 2 (1836), 487-8.

¹⁹⁰ *Honművész*, 5 (1837), 708. (Norma, október 30.)

ellenséges beállítás szerint Schodelné ebben az esetben sokkal inkább önkényeskedésben, mintsem ékítményes változatokban excellált.¹⁹¹

Hogy milyen szabad vagy önkényes ékítményeket alkalmaztak az énekesek adott korban, arról általános tájékoztatást adnak az idevágó tankönyvek az 1000 körül megjelent „új” orgánum-traktátusoktól (Vatikán, Milano) a Nuove Musiche előszaván át Peter von Winterig és Manuel Garciáig. Kimagasló énekesek, mint Farinelli, Michael Vogl, Lablache és Duprez tankönyvekben vagy előadási példányaikban maguk is feljegyezték kedvelt manírjaikat. Korabeli forrásokból következtetve az önkényes, vagyis a szerző által elő nem írt változatokat az énekes nem mindig énekelte valóban „rögtönözve”, hanem előre megtervezte azokat ő maga, vagy képességeinek ismeretében az énektanár, karnagy vagy operarendező. E források száma sajnos meglehetősen kicsiny. A Nemzeti Színház és utódja, az Operaház kottatárában gondosan őrizték a drága partitúrákat és a nagy költséggel kimásolt zenekari szólamokat. Velük viszonylag könnyű dolga volt a kottatárosnak, hiszen a partitúrát és szólamokat a zenekari szolga csak próba és előadás előtt osztotta ki, és az esemény végén gondosan össze is gyűjtötte; eközben felfigyelhetett az esetleges hiányra. Így aztán a zenekari anyagok általában hiánytalanul fennmaradtak. (Számos zenekari anyaggal együtt őrzik a karszólamokat, melyet a kartanító valószínűleg csak a betanulás óráira osztott ki a tagoknak.) Partitúrák és zenekari szólamok a vokális előadásról általában kevés információt közölnek: utalnak a transzponálásra, és jelzik a húzásokat, illetve új beállítás esetén a korábban húzott szakaszok kinyitását. Ígéretesebbnek tűnnek a magánénekesek számára kiírt szerepszólamok. Ilyeneket jó néhány, a Nemzeti Színház korai korszakából származó előadási anyag részeként számon tart a katalógus. Autopsziás vizsgálatuk azonban többnyire csalódást eredményez. A szerepeket személyre szólóan írták ki (a másoló az énekes nevét sokszor fel is jegyezte a füzet előlapjára), s a szobapróbák kezdetén át is adták az énekesnek vagy mesterének. Kisebb szerepek betanulása könnyebben ment, és a szakma proletárjaival talán a rendezőség is szigorúbban bánt, mindenesetre a fennmaradt szólamok között feltűnően jól vannak képviselve a segéd szerepek. Úgy látszik, a főszerepek szólamát gazdáik hajlamosak voltak maguknál tartani, bizonyára azért, hogy segítségükkel későbbi előadások előtt felfrissítsék emlékezetüket. Így aztán tervezett felújítás vagy szereplőváltás alkalmával sokszor újra ki kellett íratni a szólamot. Miért, miért nem: az új példányokat nem mindig vették használatba. Némelyikbe még a szöveget sem írták be, úgy rakták a többi szólam mellé. Előfordult a fordítottja is: ha az opera tartósan műsoron maradt, vagy szünet után felújították, a korábbi előadás véletlenszerűen megmaradt szólamát használta a szerep következő alakítója. Címoldali feljegyzés szerint például a Dom Sebastian Zayda szerepének az 1855-ös felújításra Ellingerné számára kiírt szólamából tanult még Kotsis Irma is a Richter János vezényelte 1872-es felújítás alkalmával. Ellinger József és felesége egyébként is a rendszerető énekesek közé tartozott, a kottatár viszonylag sok, az ő számukra készült szerepszólamot őriz. Gondosan megőrizte szerepeit Stéger Ferenc is; hagyatékából ezek az Operaház gyűjteményébe kerültek, és ott beosztották őket az adott opera előadási anyagába, még akkor is, ha a nagy tenor Pesten nem is énekelte a figurát.

¹⁹¹ Szilágyi, 139.

Más szerepszólamokat sem mindig köthetünk egyértelműen nemzeti színházi előadásokhoz. Az ismeretlen nő Valdeburgo-szerepéből a kottatár három példányt őriz, közöttük az egyik német nyelvű, tehát a magyar színházban biztosan nem használták. Fennmaradt Szerdahelyi szerepszólama, amit talán még Kassáról hozott magával; az előlapra feljegyezték Benza nevét, de ő a szerepet Pesten nem énekelte. A harmadik, későbbi szerepszólam az 1840-es években bevezetett gyakorlat szerint az énekszólamhoz második szisztémán vezető hangszeres szólamot is társít; ebbe a magyar alá az eredeti olasz szöveget is beírták piros tintával. Hasonló kétnyelvű példányokkal más operák anyagában is találkozunk, anélkül, hogy a színházban valaha olasz nyelvű előadást rendeztek volna belőlük. Ebbe a típusba tartozik Gemma di Vergy és Maria di Rohan, Schodelné két szerepének szólama. Tudjuk, a Ronconi-házaspár vendégjátéka alkalmával előadták utóbbi opera harmadik felvonását, de épp a primadonna szerepét ebből az alkalomból biztosan nem kellett kiírni két nyelven. Ugyanez vonatkozik Gemma kétnyelvű szerepére is, melyből Schoberlechner-Dall'Oca énekelt részletet a magyar színházban. Előbukkant a Beatrice di Tenda Agnesejének kétnyelvű szerepszólama, „De Cau Marika” nevének feljegyzésével; Lászlónét csak 1845 előtt emlegették e néven. Nevét áthúзва ott látjuk az utolsó nagy Schodelné-szerep, a Lady szerepszólamán is – feltehetően tervezett vendégjátéka kapcsán. Konkrét bizonyíték zárja ki Schodelné kapcsolatát a szólam-másolattal egyik ő-szerepe, Beatrice di Tenda esetében; a címlapon Hollósy Cornélia valószínűleg sajátkezű aláírását látjuk. Néhány húzástól eltekintve ebben egyetlen informatív bejegyzésnek örülhetünk: egy helyen a mélybe ereszkedő tizenhatod szekvenciát az ifjú koloratúr-primadonna c^{mo}-re felugró staccato negyedekkel cserélte fel. Hollósy korai szerepei közül kézbe vehetjük még az Orazii e Curiazii Camilla szólamát (Mercadante), a teljes egészében Holding által közvetített előadási anyagból származó szólam azonban semmi helyi módosítást nem tüntet fel.

Mindkét említett szerep Hollósy korai bukásainak számát szaporította. Nagyot bukott operák eredeti szólamainak viszonylag nagyobb esélyük volt a fennmaradásra: a darabot egy vagy néhány előadás után eltemették, s a szerepet visszavették az énekestől, aki a fiaskó kellemetlen tárgyi emlékét nem kívánta magánál tartani. Gyaníthatóan a bemutató sikertelensége következtében maradt fenn Saardami polgármester Mariettájának szerepe, az egyetlen szólam, amit Schodelné bizonyíthatóan használt, és csak Schodelné használhatott a Nemzeti Színházban. Ezen a dokumentumon kívül még két szerepet hozhatunk személyével kizárólagos kapcsolatba. Megvan Júlia szólama a Vesztaszűzből; ezt azonban sejtetően nem használta szerep-tanulásra sem ő, sem más: a füzet érintetlennek látszik, s a kottasorok alá a második felvonástól kezdve be sem jegyezték be a szöveget. Mutatja viszont a használat nyomát a Főpapnőt alakító Szathmáry Karolina részére leírt, 1840-es dátumot viselő szerep. Ekkor írhatták újra a primadonnáét is, de ő láthatóan nem használta az 1840. áprilisi egyetlen előadásra való felkészülés során. Boleyn Anna, a bemutatásra nem került Donizetti-opera címszerepéből csak a szólam második fele maradt fenn a kottatárban, ez bejegyzést nem tartalmaz. Fennmaradt azonban még egy Schodelnéval kapcsolatba hozható becses forrás együttes, mely díszítési gyakorlatára is némi fényt vet. A magányos asszony 1854-ben Nyáregyházán bekövetkezett váratlan halála után a helyszínen felbukkant Schodel János árvezetésre bocsátotta hagyatékát.

A hagyatéki leltár, melyet Kerényi Ferenc találta meg és publikált, közelebről meg nem határozott mennyiségű, cím szerint nem ismert kottát is említ.¹⁹² A kotta-hagyaték egészét vagy egy részét valószínűleg báró Prónay Gábor, a Nemzeti Zenede elnöke vásárolta meg; mindenesetre ő volt az, aki 1857-ben Schodelné gyűjteményéből származó kottákat adományozott az intézmény kottatárának. Állományba vételkor az egyes tételekre feljegyezték a provenienciát és az ajándékozás tényét.¹⁹³ Néhány kotta címdalán Schodelné aláírását is megtaláljuk. A gyűjtemény ma fellelhető része az alábbi tételeket – a Kreutzer-dalokat kivéve zongorakivonatokat – tartalmazza:

Ludwig van Beethoven: Fidelio. Oper in zwei Aufzügen. Clavier-Auszug.

Braunschweig bei G. M. Meyer.

Gaetano Donizetti: Anna Bolena. Tragedia lirica rappresentata al Teatro Carcano. Poesia di Felice Romani.

Gaetano Donizetti: Lucia von Lammermoor. Vollständiger Clavier-Auszug. Duetto Edgardo Lucia. Mayland Bey G. Ricordi.

Gaetano Donizetti: Parisina. Milano, Gio. Ricordi, 7000-7017.

Nicolo Isouard: Cendrillon / Aschenbrödel von [-]. Wien im Verlage des Kapellmeisters Thadé Weigl.

Conradin Kreutzer: Das Nachtlager in Granada. Vollständiger Clavierauszug vom Componisten. Wien, bei Trentsensky et Vieweg.

Drey Lieder von Uhland mit Begleitung des Piano-Forte in Musik gesetzt von Conradin Kreutzer Kapellmeister am k. k. Hoftheater in Wien. 72^{tes} Werk. 5^{te} Folge der Frühlings und Wanderlieder. Wien bey A. Pennauer. (Das Mühlrad; Hohe Liebe; Siegesbotschaft im J. 1815. nach der Schlacht bey Waterloo)

Gioacchino Rossini: La Gazza ladra. Melodramma in due Atti / Die diebische Elster. Klavierauszug.

Gioacchino Rossini: Othello oder der Mohr von Venedig. Grosse Oper. Vollständiger Clavier-Auszug. Braunschweig bei G. M. Meyer jr.

Gioacchino Rossini: Semiramide. No. 15. Duetto Semiramis Arsace *Ebben a te ferisci*. Vienna presso Artaria e Comp.

Gioacchino Rossini: Zelmira. No. 10. Aria con coro di Emma, *Ciel pietoso*, No. 13. Finale Aria con Coro, Zelmira, *Riedi al soglio*. Vienna presso Artaria e Comp.

¹⁹² Kerényi, *Pest vármegye*, 50–52.

¹⁹³ A kották borítólapjának hátoldalán olvasható megjegyzés szerint: A pestbudai zenedének szentelőmt^{os} Báró Prónay Gábor Úr 1857. April. 18^{án}

Nyomára bukkanunk vitathatatlanul vagy sejtetően Schodelné tulajdonából származó kottáknak a Nemzeti Színház gyűjteményében is. A Roberto Devereux zongorakivonatának címlapján az „Eigentum der Rosalie Schodel Kais: Kön. Hofopernsängerin.” feljegyzés olvasható; ezt később áthúzták és a „Nemzeti Színház Tulajdona” felirattal helyettesítették. Mercadante Giuramentójának Ricordi-zongorakivonatán a címlapon található tulajdonbejegyzést – talán Schodelné nevét – kivakarták. A Nabucco német szövegű – Bécsből lehozott – partitúrájába beragasztva megtaláljuk a Parisinából kölcsönzött finálé kéziratát, „à Madame Rosalie de Schodel” ajánlással. Bécsben 1840. április 25-én mutatták be Ezt a Donizetti-operát. Feltételezhetnénk, hogy az olasz stagione előadásaira érkezett pesti primadonna ekkor hallhatta, és íratta ki magának a hatásos záró számot saját felhasználásra. Bizonytalanná tesz azonban a darabnak a Schodel-hagyatékban fennmaradt nyomtatott zongorakivonata. A Scena ed Aria Finale („Ciel sei tu che in tal momenti”) első szakaszában (a töredékére rövidített scenában és az Andantéban) a kottasorok alá ceruzával, elnagyolt írással német szöveget jegyeztek be. Az Imeldának nevezett szereplő, Parisina bizalmasa egyik megnyugtató mondatához („Oh! Ti conforta... disgombra il tuo terror”) a német szöveg a következő kérdő mondatot illeszti: „Abigaile, wo bist du?” Nyelvi okból a bejegyzés aligha köthető a Nabucco nemzeti színházi előadásához. Látszólag egyértelmű következtetésként inkább az kínálkoznék, hogy az itteni előadásba német színpadi minta nyomán iktatták be a Parisina zárórondóját. Lehetséges, hogy maga Donizetti adott erre mintát ifjú kartársra első sikerdarabjának 1843-as bécsi bemutatóján, melyet a Hofoper zeneigazgatójaként ő kezdeményezett?

Arról sem feledkezhetünk meg, hogy a Nemzeti Zenedében a kottákat nem muzeális dokumentumként őrizték, hanem énektanulásra használták. Szövegbejegyzések és módosítások tehát az intézeti évtizedek során is keletkezettek. Bizonyosan valamely Schodelnéval össze nem függő alkalommal írták be például a magyar szöveget a *Nachtlager in Granada* zongorakivonatába, hiszen az operát a Nemzeti Színházban nem játszották, és előadását tudunkkal nem is tervezték. Kérdéses, vajon a Fidelio zongorakivonatába helyenként bevezetett magyar szöveg azt jelzi-e, hogy Schodelné Pesten használta szereptanulásra – nem zárhatjuk ki, hogy a szövegeket ebbe is a zenedei évtizedek során jegyezték be. Az már valószínűbb, hogy Desdemona magyar szövege az 1847-ben az ő közreműködésével lezajlott két nemzeti színházi előadással kapcsolatban került be az *Otello* zongorakivonatába, hiszen a Fűzfadal viharos közjátékaihoz tartozó utasítások-jelzések színpadi előadásra vallanak (Dörgés, csattanás, nagy zaj). Magát a balladát a jelek szerint kihagyták, csak a strófák között elhangzó recitativókat adták elő a preghiera előkészítéseként. A szólam különösen dús ékítményeit Schodelné példányában nem egyszerűsítette le; más kérdés, hogy a rouladokból és trillákból mi és hogyan szólalt meg az előadáson. Minden valószínűség szerint az ő személyéhez kapcsolhatjuk az Anna Bolena olasz szövegű Ricordi-kiadású zongorakivonatában feltűnő bejegyzéseket, noha a használat idejét és célját nem tudjuk egyértelműen meghatározni. Nagy részben hivatásos másolóra valló kéz valamennyi szólam alá beírta a szöveg német fordítását. Néhol alternatív megoldások is feltűnnek, ami színházi használatra utal, ugyanúgy, mint az énekszólamokba ceruzával bejegyzett kisebb-nagyobb kottás vál-

tozatok, ékítmények, cadenzák. Hacsak nem feltételezzük, hogy Schodelné a példányt használtan vette, vagy magánál tartotta valamely német színigazgató kottatárának egy darabját, úgy a kézzel írt ossiák az ő vagy tanára sajátos változatait örökítik ránk. Donizetti első reform-operájában két szerepet is alakított. 1833-ban a bécsi udvari opera bemutatóján Jane Seymourként keltett feltűnést, majd boroszlói évadában (1836-1837) nagy sikerrel elénekelhette a vágyva vágyott címszerepet. A zongorakivonat csak Anna szólamához fűz kottás széljegyzeteket. Közülük legalább egy cadenza vitathatatlanul az alá beírt magyar szöveghez tartozik. Ahhoz nem férhet kétség, hogy a kottát 1846-47 fordulóján, a Nemzeti Színház meghiúsult bemutatójának előkészítése közben kézbe vették: a „personaggi” listáján ceruzával feltüntették a tervezett magyar szereposztást. De vajon mikor került a kottába a futólagos írással bejegyzett, hiányos, de terjedelmes magyar szöveg? A Honművész egykori és mai olvasói tudják, hogy miután 1840 decemberében Schodelné szakított a Nemzeti Színházzal, és távozni készült, Mátray Gábor töredékeket közölt a Boleyn Anna szövegéből, állítása szerint a primadonna fordításában. A Nemzeti Zenede kottatárának katalogizálásakor a zongorakivonatban található kézírást Mátray Gábor autográfjaként azonosították. Ha az azonosítás helyes, meglehetősen egyértelműséggel bizonyítva láthatjuk, hogy a fordítás munkáját az énekesnő nem egyedül, hanem a Honművész érzékeny lelkületű szerkezőjének lovagi segítségével végezte – ha ő maga egyáltalán bármi részt vállalt a munkában azon túl, hogy neve alatt adatta ki. Ahol a zongorakivonatba beírták az első felvonás magyar szövegét (ez nagyon töredékesen történt meg), ott a kézirat tartalmilag kevésbé különbözik a nyomtatott formától. Egyértelmű azonban, hogy nem abból másolták: a szöveg inkább a folyóirat-béli verzió piszkozatának tűnik. Így az első beírt sorokban:

Honművész	Zongorakivonat
<i>Anna</i> De már hiába várunk tovább; Éjfél megvan, úgy gondolom.	<i>Anna</i> de már többé [tovább] hiába várunk éjfél megvan úgy gondolom
<i>Johanna</i> Virrad már	<i>Johanna</i> - -
<i>Anna</i> Tehát viszontlátásig. Menjünk nyugalomra Nem jó már a király.	<i>Anna</i> tehát viszont látásigra menyünk nyugalomra nem jön ma már a király

Részleteket jelentetett meg a Honművész a második felvonás kezdetéből, valamint a fináléból is. Az első közlés Anna kétmondatos imájának magyar fordításával kezdődik, „1. jelenet” címmel. A zongorakivonatba korábban, az eredeti 2. jelenet (Hervey fellépése) elejére írták be: „itt kezdődik 2^{dik} felvonás”. Anna itteni megszólalásához magyar szöveget is társítottak. Publikálta továbbá a folyóirat a Seymour és Anna drámai kettősét bevezető recitativo magyar szövegét, „2. jelenet” címmel. Ezzel kezdődik a zongorakivonatba beírt fordítás is. Halványan húzásra jelölték ki, és nem szövegezték meg a Maestoso súlyos, deklamatorikus első ütemeit. Az első, lapszélre jegyzett magyar szavak Anna vizionáló (*come in visione*) szólójánál jelennek meg (*Sul guancial del regio*

letto – Ah szerelmi báj ölében). Többé-kevésbé folyamatossá csak a királynő átka után válik a fordítás:

Giovanna

Oh milly ítélet

Jaj nékem o halgas o halgas

irgalombol ne tovább

Anna

[Nem], kísértetem

Te! Mit hallok

Giovanna

ah lásd it lábaidnál aki téged megcsalt

Anna

Te vágytársom

Giovanna

[hiány]

Anna

távozz, távozz

Giovanna

o légy irgalmas

Anna

o nagy isten

Giovanna

o légy irgalmas

Anna

Isten

te Seymour vágytársom

Szöveg nélkül maradt Seymour G-dúr Largettója; csak a királynő töredékes közbeszólásainak magyar megfelelőjét jegyezték be: *ő ki barátném volt... isten... szaladj... meny... o távoz... szaladj el... meny... te vagy vágytársam* stb. Megtaláljuk a kottában a kettős drámai fordulópontját képező C-dúr szakasz (tempo di mezzo) magyar szövegét is. E csúcspont után a fordítás megszakad. „Utósó jelenet”-ként közli még a Honművész Anna záró rondójának első szakaszát, az örülési jelenet első strófáját. A zongorakivonatból e rész fordítása hiányzik, magyar szöveget csak az eredeti 13. jelenettől – Hervey és az elítéltek belépésétől – kezdve írtak be: *Qual mesto suon* – Mi tompa hangok. A középrész *Maestoso cantabile* G-dúr dallamához nem, csak a következő deklamációhoz társítottak szöveget (*Suon festivo* – Ünnepegy van). Szórványos magyar kifejezéseket látunk a cabalettában: *Coppia iniqua*.

A zongorakivonatba bejegyzett német szöveg módot ad a Honművész büszke híradásának ellenőrzésére: vajon valóban az eredeti olasz szöveg szolgált-e a fordítás alapjául? Szűrőpróbaszerűen megvizsgáltuk az Anna–Seymour duett fordulópontját képező rövid C-dúr Allegrót. A királynő váratlanul átérzi Seymour meghasonlását, és megbocsát udvarhölgyének:

<i>Sorgi... sorgi...</i> <i>È reo soltanto</i> <i>chi tal fiamma accese in te</i>	erhebe dich nicht weiter nur der ist schuldig der entflamte deine Brust	Kejfel kejfel [sic] csak az a bűnös ki ébreszté a lángot szivedben ki lángra lobbantá szivedet
---	---	---

A magyar fordítással kísérletező személy az első szavaknál az olasz eredetit, és nem a túlbonyolított német szöveget vette alapul. A belső dráma szempontjából sorsdöntő második mondathoz két változatot is javasolt. Mindkettő elárulja, hogy fél szemmel a kottába beírt német szövegre sandítva kereste a magyar megoldást. A német fordító nem törődött a szöveg tartalmi hangsúlyainak hozzáigazításával a dallam mozgásához, ami az opera komponistája számára magától értődött. Donizetti frázisai nemcsak prozódiaiilag, de tartalmilag is közvetítik Romani „dallamra gondolt” versét: az „è reo soltanto” szavakat magától értődően úgy melodizálja, hogy a frázis elejére helyezett e” dallami csúcshang a *reo* szóra essék. A német ide a semleges „der” névmást osztja ki: „nur *der* ist schuldig”. Még ügyetlenebb javaslattal él a magyar transzlátor: „csak *az* a bűnös”. Az alárendelt mellékmondatban Romani személyek közötti hatást ír le: – „chi tal fiamma accese in *te*”. E tárgyilagos közlést a német szakiparos germán szentimentalitással lakkozta be – *kebel* nélkül operai facitot nem tud elképzelni. Mindkét magyar szövegjavaslat befolyásoltatja magát a német fordítás hamis költőiségétől.

A kadenciális C-dúr Allegro utolsó négy énekelt ütemében található, és vitathatatlanul a tervezett pesti előadás előkészületei során keletkezett bejegyzés hirtelen éles fényt vet Schodelné, a drámai primadonna elemi erejű törekvésére a pillanat megállítására, a helyzet legintenzívebb, legmagasabb hőfokú vokális kifejezésére. A zongorakivonatban egyébként bőségesen megjelenő változtatások közül ez az egyetlen, ahol az eredeti szólamnak a primadonna hangi adottságaihoz való alkalmazása egyértelműen a karakter lelki helyzetének kifejezését szolgálja. A „chi tal fiamma accese in *te*”-szövegsor második magyar fordítása ugyanis nem Donizetti eredeti deklamatív dallamához, hanem a cadenza Schodelné kívánsága szerinti kialakított variánsához készült. Ezt először a zongorakíséret két szisztémája közé beírt szöveg alá szorította be a lejegyző. Így azonban az íráskép kibogozhatatlanul zavarossá vált; ezért a legfelső szisztéma énekszólamának üres ütemeibe végleges alakjában újra beírták a három ütemes *a piacere*-frázist. Tanúsága szerint Schodelné sem Lage, sem kifejezőerő tekintetében nem volt elégedett az apodiktikus ütemek szerény, de véglegesnek érződő leereszkedésével az egyvonalas oktávába, amit Donizetti Pasta mezzoszopránjára szabott. Az első melodikus gesztust felpontoztatta, egészen a magas c-ig; innen ereszkedő duodecima ugrást javasolt g'-re; a finális pedig az eredeti c' helyett c''-re került. Az átalakítás következtében a királynői megbocsátás mozdulata a morális fölény imponáló, egyszersmind nem is kissé fenyegető kifejezésévé változott. (A kottapéldák felső sorában közöljük a nyomtatott formát, az alsóban a Schodel-hagyatékából származó példányába bejegyzett ceruzás változatot. Valamennyi részlet Anna szólamában található.)

tan - to chi tal fiam - ma ac - ce - se in te
schul - dig der ent - flamm te dei - ne Brust

bú - nös ki láng - - - ra lob - ban - tá szí - ve - det

Anna Bolena 1. kottapéllda

Egyéb átalakításoknak és variánsoknak nem tulajdoníthatunk ilyen primer drámai-kifejezésbeli szándékot. Anna szólamának mintegy kéttucatnyi rövidebb-hosszabb módosítása összességében nem növeli a szólam virtuozitását, ám – a változtatásokat tervező vagy követelő énekes dicséretére legyen mondva – nem is csökkenti számottevően a nehézségeket. Ezen az általános ökonómián belül elkülöníthetjük egymástól a javaslatok néhány alaptípusát. Jellemzően a hagyományos díszítéstechnikák körébe tartozik szkeleton-szerű dallammenetek körülírása fioriturákkal. Anna sortitájának egy helyén a szekvenciázó tetra-chord-motívumot a zongorakivonatba bejegyzett variáns váltóhangos figurákkal hímezi ki.

a - per - to ad al - tro af

Anna Bolena 2. kottapéllda

A következő két dallamsorban hatszor variálódik-szekvenciázódik ugyanaz az együttes motívum. Az ütem 1-én megszólaló tartott félhang átkötéssel átnyúlik a harmadik negyed első nyolcadára vagy tizenhatodára, majd ereszkedő irányú nyolcad, triola vagy tizenhatod-figurába oldódik. Kéziratos alternatívánk a zárlat előtti két ütemet teljesen átalakítja: a szext-ámbitusú motívum ismétlését meglehetősen spektakuláris passzázzsal helyettesíti, mely a szerzői javaslatnál duodecimával mélyebbre, a szoprán-terjedelem alsó határára ereszkedik, majd az eredeti magasságba kanyarodik vissza, lendületes váltóhangos tizenhatod-figurációval írva körül a domináns akkordot.

Anna Bolena 3. kottapéllda

oppure
- du - ce lo splen -
ti se - du - ce lo splen - do - - - re,

Anna Bolena 6. kottapélda

A kóda előtti zárlatban az énekszólám virtuozitását Donizetti b⁷-b⁷ között ereszkedő kromatikus futammal koronázza meg. Mancini a *Riflessionibus* biztosítja az olvasót, hogy tökéletes intonációval rendelkező orgánus megfelelő stúdióval alkalmassá tehető félhangokból álló emelkedő és ereszkedő skálák eléneklésére úgy, hogy minden egyes „monosyllabát” elkülönítsen egymástól. Fogalmazásmódjából azonban kiérezni, hogy sokan kételkedtek e nehéz feladat tökéletes megvalósíthatóságában.¹⁹⁴ Úgy látszik Schodelné sem bízott a sikerben. A zongorakivonat a kromatikus futam kiváltására három javaslatot ad. Kettő ezek közül a már hallott cambiata- és circulatio-motívumok szekvenciáit alkalmazza – úgy látszik, ez volt a figurációs kelléktár legmegbízhatóbb eszköze. A harmadik vázlat az ereszkedő kromatikus futamot esz⁷-b⁷-c⁷ között föl-le mozgó diatonikus skálával helyettesíti, melyet egyetlen kromatikus váltóhang díszít (a⁷). Ez a futam, ahogy a többi alternatív megoldás is, mintha néhány évtizeddel korábbi, quasi-mozarti passzázs-készletből származnék.

a tempo
gar - non - la - sciar - ti lu - sin -

Anna Bolena 7. kottapélda

¹⁹⁴ Mancini, 198.

Ha van forrás, melyet teljes biztonsággal Schodelné vokális szokásaihoz – egyszersmind kizárólagosan a Nemzeti Színház produkciójához – köthetünk, az Marietta szerepfüzete Donizetti Saardami polgármesteréből. Pesten írták ki a német nyelvű partitúrából, ezt igazolja a magyar címlap, valamint a tény, hogy a kottasor alá kizárólag magyar szöveget jegyeztek be. A másolat híven követi a partitúrában található énekszólamot, amely nem tartalmazza a szerepfüzetben vázlatos írással feltüntetett alternatív ékítményeket; ezek tehát csak a pesti betanulás során kerülhettek bejegyzésre. Vokális írásmódját tekintve e korai vígopera sokkal nyilvánvalóbban fedi fel Donizettiben a Rossini-epigont, mint az Anna Bolena, a Bellini hatására bekövetkezett romantikus fordulat dokumentuma. Mint tízegynéhány évvel korábban a Pesaróinál, Marietta első felvonásbeli cavatinájában a lassú első rész kezdetének laza, improvizatív dallamossága alig szolgál más célt, mint hogy elegáns könnyedséggel megtámaszkodva a harmóniai állványzaton, módot adjon az énekesnőnek az ékítmények kibontakoztatására. Ám e kibontakozást, a díszítések jellegét és funkcióját a stílus az egymást követő tonális-kadenciális körökben gondosan differenciálja, úgyhogy az énekszólam írásmódjában végül is tervszerűség érvényesül, s ez nagyban hozzájárul a formai dinamika érzékelhetővé tételéhez. Az ária kezdetén meg kell értenünk a drámai helyzetet, ezért a szólam az első sorokban beszédszerűen előre haladó, aszimmetrikus frázisokkal definiálja a szereplő arculatát, és ehhez egyedi, központosítás-szerű ékítményeket alkalmaz. A domináns moduláció után az új hangnemet megerősítő kadenciális harmóniakat viszont koncertáló-mechanikus, páronként szekvenciázó-figuratív ékítmények írják körül, a Schönberg által likvidációnak nevezett technikával. A második forma-egység ismét az alaphangnemben kezdődik, nem beszédes, hanem hármashangzatos, dalszerű-motivikus tematikával, s a dalszerűségnek megfelelő periódus-szerkezettel, melynek kadenciális függelékében az énekszólam nagy terjedelmet átfogó, megismételt akkordfelbontással – vagyis ismét likvidációval – zárja le a quasi-főtémaszakaszt. Lényeges változás következik be a quasi-melléktéma szakaszban. Mint Mozartnál is sokszor, a kétütemes témát a fafűvósok és az énekhang ütemenként váltakozva, kétszer exponálják. Donizetti hajlításos sóhajmotívumokkal ékesíti a melódia ereszkedő hexachord-skáláját, és ezzel a tonikai szakaszban bőségesen alkalmazott portamento-ékítményt a téma rangjára emeli. A faktúra és a szerkezet pulzálása idillien statikus, egyben érzékelhetően epizodikus jelleget kölcsönöz a szakasznak. További hét ütem a motívikát fokozatosan koncertáló futamokká alakítja, majd likvidálással a csúcspontra juttatja, végül a domináns hangnemben lezárja a cantabilét. A tonális visszatérés a csatlakozó gyors részben következik be.

A tételben négy helyen is előfordul ékítményes ütemek szekvenciázó vagy szó szerinti ismétlése: az első rész mindkét mondatának végén, a melléktémában, illetve a végső kadenciában. E helyek valósággal felszólítják az énekest a variálásra, arra, hogy az ismétlés átalakításával duplázzon rá a szerzőre, érzékeltesse, eszköztára gazdagabb az elvártnál, technikája pedig nagyobb nehézségeket is győz, mint amivel a kotta szembe-síti. Szólamfüzetének bizonyossága szerint Schodelné a négy lehetőség közül kettővel élt. Nem változtatott az amúgy is variáltan ismételt motívum második elhangzásán a G-dúr szakasz nagy ívű záró kadenciájában, és nem díszítette ki a melléktéma-dallam máso-

dik elhangzását. Átalakítást csak a tétel első és utolsó ütempárján hajtott végre, először mintegy névjegyét leadandó, másodsor diadalmas abgangként. Az első esetben kedvelt circulatio-figurájával helyettesítette a sóhajmotívumokkal díszített skálát, a másodikban egy ereszkedő skála-futamot triolás lánczá alakított. Ehhez az ötletet az eredeti szólamban itt-ott feltűnő tizenhatod-triolás figurációk adhatták. (Lásd a faksimilét) Szórványosan Marietta további számaiban is találkozunk alternatív megoldásokkal. A lány és szerelmese erősen ékítményes duettjében egyetlen tétova variáns bukkan fel: módosul a szekvenciális motívumismétlés figurációja. Marietta és Vambett polgármester kettősében (No. 9.), melyet alaposan meghúztak, egy kadenciális ütem ingázó nyolcad-staccatóiban a magasabb hangokat (írott a' c'' g' c'') Schodelné doppelschlaggal díszítette. Első szólójának végén pedig annak rendje s módja szerint cadenzát énekelt.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Donizetti autográf díszítés-variánsairól vö. Beghelli, *Fonti*. Marietta cavatinájának énekszólamához bőven kínál alternatív ékítményeket a Borgomastro mindkét nápolyi partitúrája is.

„...mindig más és más, és mindig való és nagy”

SZEREPTANULMÁNYOK

„...she had [...] a taste for operatic music—that of Bellini and Donizetti, in especial (it must be remembered, in extenuation of this primitive young woman, that she held these opinions in an age of general darkness)...”

(Henry James: *Washington Square*)

Okos szüzek, balga asszonyok

Francia vígoperák

Az ifjú Madame Schodel francia daljáték-szerepei között – primadonnaként Bécsben és Berlinben szinte kizárólag ebben a műfajban működhetett – találtak *okos szüzek* és *balga asszonyok*. Szüzeket okossá, asszonyokat balgává nem a maritális státus tesz; hiszen a Máté evangélium parabolájából tudható, hogy a szüzek között pontosan annyi a balga, mint az okos, másfelől hány okos asszonyról tud az Ószövetség! Inkább azt feltételezhetjük, hogy okos szüzek okos asszonyokká válnak, balga szüzek meg balgákká. Feltételezésünket cáfolhatatlanul alátámasztja Isaure (a német színpadon Marie) és Rose, az ifjú Rozália megformálta balga asszonyok balgaságra valló leányi előélete, amit a Raoul Barbe-bleue (Grétry) és az Adlers Horst (Gläser), e két borzongató opera-regény, kellő részletességgel megvilágít. Henriette és Térézine, a két okos leány jövőbeli sorsát nem ismerjük meg: operáik a valódi komédia műfajába tartoznak, éppen ezért mindkettő véget ér a boldog násszal. De bizakodással tölthet el egyenes, gerinces karakterük és bátorságuk, ami egyrészt megmutatkozik saját sorsuk irányításában, másrészt a kockázatok fenntartás nélküli vállalásában, ha erkölcsi értékek védelméről van szó. Ők biztosan nem sápadnak balgává férjzett állapotban sem. Legfeljebb valami jövőbeli, külső szerencsétlenség foszthatja meg őket a boldogságtól, amit bölcsességük jutalmaként az opera végén elnyernek. Az okos lányok egyike, Henriette, Auber és Scribe 1829 januárjában *La fiancée* címen bemutatott vígoperájának hősnője Die Verlobte, illetve Die Braut néven sikerrel járta be a német színpadokat. Pesten is műsoron volt, igaz, 1831-től 1843-ig mindössze 17 alkalommal. Menyasszony címmel 1836-ban Kassán a magyar daltársulat is előadta, de nem aratott sikert – talán azért, mert a főszerepet játszó Déryné erősen túl járt már a menyasszony-koron. Bécsben az átlagosnál jobb fogadtatásban részesült – bizonyára a cselekmény helyszínének pikantériája miatt is. Lankadatlan igyekezettel kutatva egzotikus couleur locale, bizarr figurák és *outlandish* dramaturgiai megoldások után, Scribe a Fiancée könnyeden romlott meséjét nem máshová, mint a franciákkal harcban álló, Napóleon-kori császárvárosba helyezte. Biztosra vehetjük: elsősorban nem a cinikus Párizsban dívó *politikai korrektség* okán – lám, a boche-ok is csak emberek –, inkább azért, hogy a tiroli jelmezes divertissement-ban, amit Henriette eljegyzésének ünnepére Saldorf tanácsos rendez palotájának kertjében, vőlegénye, az első tenor Fritz, a tehetős kárpitos és Landsturm-örmester nagyobb folklorisztikus hittel énekelhesse el az opera slágerszámát, a *Valse tyrolienne*-t, melyet Liszt méltónak talált feldolgozásra. További francia-ellenességektől ugyan tartózkodik a sujt, a Hány

Jánostól eltérően nem lépteti fel sem a vesztes Napóleont, sem a tiroli szabadsághős Andreas Hofert, de dramaturgiája így sincs szellemes ötletek nélkül. Olyan operát már látott Párizs, melynek címszereplője nem énekel. De a portici néma lány legalább megjelenik a színen. A Fiancée cselekményének tulajdonképpeni női főszereplője, Saldorf tanácsosné, a második tenor, Frédéric (a német fordításban Adalbert) von Löwenhaupt titkos imádottja színre sem lép – a második finálé nagy imbroglójában csupán kék kendőjét látjuk meglegbenni a kerti pavilon zsaluja mögött. Az énekes primadonna funkcióját a masamódlány Henriette tölti be. Szegény, de feddhetetlen jellemű szűz létére örök hálát érez jötevője, a láthatatlan tanácsosné iránt, Frédéric-Adalbertért pedig, kinek nagyúri családjánál apja kertészként dolgozik, gyermekkorra óta rajong. Csak természetes, hogy a második felvonásban magára vállalja, Saldorf az ő (Henriette) erkélyéről látta előző éjszaka leereszkedni a fiatal arisztokratát, holott az a tanácsosné után kajtatott a házban (állítólag nem találta meg). Félünk, a hamis vallomás letörölhetetlen foltot ejt a leány hírnevén, ám aggodalmunk alaptalannak bizonyul. Nem azért, mert a helyzet Fritz és Henriette között tisztázódik – ezt a megoldást határozottan antiklimaxnak élnénk meg. Nem, a kibontakozás valódi scribe-i meglepetéssel szolgál. A leány önfeláldozása annyira meghatja Frédéric-Adalbertet, hogy feledi a tanácsosnét, és Henriette-nek nyújtja kezét. A masamódlányból grófné lesz, az idősecske Fritz pedig a pipereműhely tulajdonosát, Madame Charlotte-ot vezeti oltárhoz. Megindító kimenetel az alptalanul megvádolt ártatlanság szempontjából, de dramaturgiailag éppen csak hogy elfogadható. Igaz, Henriette nem panaszkodhat: három férfi szereplő veszi körül, ám e maszkulin bolygók de facto nem személye körül, hanem egy félreértés körül keringenek. Napja csak az utolsó felvonásban ragyog fel teljes fényében, addig a drámai hold, a láthatatlan tanácsosné árnyékot vet rá. Az ellentmondásos szerkezet mindjárt az expozícióban kisebb csapást mér a *buona figliolára*, amennyiben a lírai tenor Frédéric-Adalbert nem hozzá, hanem az ismeretlen és soha-meg-nem ismerendő tanácsosnéhoz intézi szerelmes cavatináját. Másfelől Fritz, a lány hivatalos udvarlója, noha vitathatatlanul az övé az első tenorszeret, mint hoppon maradt vőlegény, inkább komikus zsáner-figurának, semmint hódító hősnek sorolható be. Henriette bécsi alakítót mégsem kellett attól félni, hogy nem találnak ellenszert a szövegíró és zeneszerző viszonylag mostoha bánásmódjára. A Hofoperben használt partitúrába két alternatív betétáriát is behelyeztek a primadonna használatára. Az egyik Schubert Trauerwalzerére írott virtuóz variáció, a másik a rajta olvasható feljegyzés szerint Rossini 1819-ben bemutatott, majd rövid széria után visszavont nápolyi operájából, az Ermionéból származik, és valahol-valamikor Henriette Sontag diadalához járult hozzá.¹ Biztosan nem a Braut bécsi előadásainak egyikén, hiszen Sontag már 1827-ben visszavonult a színpadtól. A Menyasszony 1831-es helyi bemutatóján Sabine Heinefetter alakította a címszerepet – talán ő ékeskedett a betétáriák valamelyikével.² Hiányzik viszont a bécsi partitúrából Henriette 3. felvonásbeli, érzelmes, ám minden

¹ „Aus Ermione für Fr. Sontag” in: Die Verlobte. Kéziratos partitúra, Österreichische Nationalbibliothek Musiksammlung, OA 52.

² Transzpozíciós bejegyzésből következtethetően Henriette szerepét régi ismerősünk, Spatzer-Gentiluomo asszony is énekelte Bécsben.

virtuozitást nélkülöző airje, mely francia áriák lemez-antológiáiban ma is hallható; nyilván ezt helyettesítették a díszesebb betétáriák valamelyikével. A Hofoper könyvtárából származó kéziratos szövegek könyvek egyikére az eredeti bemutató szereposztása mellé feljegyezték az 1832-es felújítás közreműködőit, így Schodelné nevét is. Arra azonban nem utal jelzés, hogy a betétáriák valamelyike, vagy a kottában mutatkozó szokásos változtatások (transzpozíciók, húzások) egyike-másika konkrétan az ő szerepléséhez fűződnenek; ilyesmiről a kritikák sem nyilatkoznak.

Opéra-comique-hoz illőn a Fiancée alakjai sokat és szellemesen dialogizálnak. Gátlásos kezdő létére Rozália bizonyosan nem boldogult könnyen a fordulatokban gazdag prózával. Komédiás férfi-partnerei jóval otthonosabban mozogtak e zsánerben, s a kritikákból kivehetően ők aratták le a színpadi siker nagyobb részét. Persze azért Henriette-nek sem volt oka panaszra: az ő lírai-érzelmes arcélét elsősorban nem a játék, hanem a zene mintázza ki a műfaji hagyomány és dramaturgiai terv által erre rendelt pontokon. Az opera kezdetén ő és kalaposlány-társnői háromnegyedes, hármashangzatosan ringató, kacéran ál-naiv együttesben ütik meg a francia vígopera félreismerhetetlen, kispolgárian populáris alaphangját. Ebből a háttérből emelkedik ki a menyasszony ironikus balladája a nők csalfaságáról. *Es ist eine alte Geschichte, doch bleibt sie immer neu*: a lány örök hűséget fogad a legénynek, a legényt elviszik katonának, a lány mással vigasztalódik, míg a halott legény kísértete el nem rontja jókedvét. Francia és franciás operák expozíciójában elmaradhatatlanul felhangzik egy-egy ilyenféle, a színpadi helyzet szerint valóban énekelt dal, ballada vagy románc, melynek narratívája sokszor utal az opera témájába vágó emberi tulajdonságra, olykor gyengeségre.³ A Philtre-ben Térézine Trisztánról és Izoldáról énekel a parasztnak, majd a kacérságot dicsőíti; emlékezhetünk Zerlina balladájára is a Fra Diavolóban – és mutatis mutandis Sentáera A bolygó hollandiban (lásd a Stranieráról írottakat is). Henriette balladája három couplet és a refrén váltakozásából áll, előbbieket mondják el a példázatos történetet, a refrén a tanulságot foglalja össze. A zenei tartalom már ekkor a későbbi párizsi operett, Hervé és Planquette stílusát előlegezi. Inkább dizózt, sanszonettet, mint opera-primadonnát feltételez a hangterjedelem is, mely nem lép ki a kényelmes-erotikus lírai mezzoszoprán-tartományból (h-fis²). Dallama apró, jódlizó motívumokat ismételtet és helyeztet szekvenciázva fokról-fokra. A couplet kéthangos hajlításokkal és pontozott ritmusokkal kokettál, a refrén katonásan szillabikus. A zenei karakterében „laza erkölcsiségű” dalocska kétértelművé teszi Henriette bemutatkozását – majdnem az a benyomást alakul ki róla, hogy legjobb úton van a madám-státushoz, melyben a következő számként felcsendülő, 3/8-os, fontoskodva szótagoló, parlando-szerű modorban tartott Airjének tanúsága szerint Madame Charlotte már régóta otthon van. Ehhez képest valóságos lírai-hősi formátum bontakozik ki Fritz, a lehető legkispolgáribb foglalkozású, nem is egészen legénykorú tenor bemutatkozó cavatinájában (a partitúra tanúsága szerint az ária dallamos-figurált első Andantéját Bécsben húzták). Ahogy regényes francia vígoperákban előfordul, a dramaturgia és zene az első tenor alakját – mely Fra Diavolóhoz és Zampához hasonlóan itt sem hős- vagy igazi amoroso-szerep – nagyobb

³ A betét-dal funkciójáról a 19. századi első felének operájában vö. Ruhnke, *Einlage-Lied* (Desdemona balladájáról: 91–92.)

jelentőséggel ruházza fel, mint amit a primadonnának juttat. Fritz *haute-contre* szólama az első számban h'-ig, a következő duett folyamán cisz''-ig emelkedik, mégpedig nem csúcshangokon, hanem kantilénában. (Kérdezhetjük, hogyan birkózott meg az extrém magas fekvéssel a baritonális tenor Franz Wild, Schodelné partnere?)

Az expozíció szólószámai egyfajta „kis stílus” jegyében, rövidlélegzetű 3/8-os és 2/4-es ütemekben ismertetnek meg kis emberek kis érzelmeivel. Érzelmekkel, melyeknek kifejezése alig-alig különböztethető meg az érzelmekkel való gyengéd, de ironikus játéktól. Jellege ugyancsak játékos, de zenei kidolgozásában valamivel súlyosabbnak érződik Fritz és Henriette 1. felvonásbeli kettőse, mely az olvasót a Carmen első képének katonásdíjára emlékezteti. A kitapintható közös formai és dramaturgiai vonások az opéra-comique erős, évtizedeken át kötelező érvényű hagyományára vallanak. Mint a Bizet-opera expozíciójában Micaela érkezésekor, a hadi helyzet itt sem komoly: Fritz nem csatába indul, csak a polgárország éjszakai őrzáratába kell bevonulnia. A pár búcsúzik, a színpad mögött riadó hangzik fel – a francia vígopera mindig kellő időt szán a szórakoztató színpadi jelenetek zenei megalapozására. Persze e vígoperai játszadozás sincs „üzenet” nélkül: a katonai hangzás eluralkodik, szól a dob, *játékból* elnyomja az énekesek szavát, úgyhogy nem hallják egymást, s a kárpitos éneklés helyett kiáltozni kényszerül. Scribe és Auber így vetíti előre völegény és menyasszony között később elháríthatatlannak bizonyuló kommunikációs nehézségeket.

A könnyed kezdés után a zene növekvő drámaisággal követi nyomon Henriette egyre sűrűsödő érzelmi hányattatásait. Igazi szerelmével, az arisztokrata Fréderic-vel két duettet is énekel. Az első, mely valójában a tenor románca, sanszon-stílusban emlékezik az együtt töltött gyermekkor tisztaságára; itt Henriette nem tesz mást, mint a középregiszterben megismétli a férfi kis ékítványekkel díszített, régies, mintegy a múltból idézett dallamát. Szólamát csak a zárlatban koronázza meg operai magasság (b''). Emblematikus tétel: bevett vígoperai szokás szerint e románc idézetével kéri majd a lány bocsánatát Fréderic az opera vaudeville-fináléja előtti második kettősben. A békülést a két fiatal meglepően sötét árnyalatokban játszó c-moll/C-dúr dialógusa előzi meg: Henriette könyörög a férfinak, árulja el a titkot, miért keverte rossz hírbe. A viharos zenekari kíséret fölött az egyvonalas oktávába helyezett, hosszú tartott hangok és panaszos sóhajmotívumok nagy átütőerőt követelnek megszólaltatójuktól. A kibonyolódást rövid, zaklatott ensemble előzi meg, mely marcato negyedhang-ismétléses frázisaival ugyancsak súlyos terhet ró az énekesnőre. Könnyebbséget csak a szerény vaudeville-finálé kínál. Francia operetről lévén szó, holmi virtuóz záró rondòra *à la Cenerentola*, a magas házasság révébe evező menyasszony nem számíthat.

Rozália egyetlen bécsi premierje, *Le philtre* a Bal-masquéval együtt Scribe szöveggyárának azon produktumai közé tartozik, melyek máig élnek az opera világszínpadán, de nem Auber, hanem olasz mesterek zenéjével. Nem sokkal a francia mintadarab bemutatása után Felice Romani olasz fiolába töltötte, és *L'elisir d'amore* címkével látta el a Varázssitalt. Tudvalévőleg ezen a szövegen alapul az olasz vígopera Rossini utáni–Falstaff előtti hosszú évtizedekben született mindösszesen két, máig élő remekművének egyike. Jó vígopera nem születik jó szövegkönyv nélkül, míg gyenge zene jó szöveget is megbuk-tathat. A tíz évvel később bemutatott Don Pasquáléval együtt az *Elisir* is Donizetti zené-

jének köszönheti népszerűsége meghatározó részét, míg a Philtre langyos fogadtatásáért a fő felelősséget Auber felületes komponálásmódjának kell viselnie. De Donizetti sem komponálhatta volna meg a maga Bájitalát úgy, ahogy ma ismerjük, ha a változtatások, melyeket Romani végrehajtott Scribe eredendően jó kedélyű librettóján, a játékot nem tették volna tartalmasabbá, az érzelmi viszonyokat mélyebbé, az egész könyvecskét a közönség számára vonzóbbá. Az olasz változat nyelvileg-költőileg gazdagabb, az alakok jellemzése kevésbé direkt és farce-szerű. Példának okáért Scribe-nél a főszereplő legény, Guillaume az expozícióban közvetve bevallja, hogy analfabéta. A románcot olvasó lányra mutatva kifakad: „mily szerencsés, hiszen tud olvasni! Én bizony tudatlan vagyok, se szellemem, se tehetségem”. Romani Nemorinója finomít a vallomáson: „ő (a lány) olvas, tanul, okosodik, nincs oly dolog a földön, amit ne ismerne, én meg mily ostoba vagyok, mást sem tudok, csak sóhajtozni”.⁴ Második zárt számként Térézine airt szentel a „kacérság dicséretének”. Adina viszont kettősben ingerkedik Nemorinóval, kacér nőnek tetteve magát. Karakter szempontjából nem lényegtelen különbség, már csak azért sem, mert a betétszerű dallal ellentétben a duett viszonyt létesít az egymást egyelőre csak kerülgető szerelmi harcostársak között. Efféle változtatások részben Romani finomabb kezére vallanak, de arra a dramaturgiai körülményre is, hogy az Elisir a Philtre-hez képest megnöveli a tenor szerepének súlyát. A női főszerep viszonylagos redukcióját a bemutató szereposztásának hierarchiája is sugallhatta. Sabine Heinefetter ugyan beírta nevét az operatörténetbe azzal, hogy 1832-ben a milánói Canobbianában ő kreálta Adinát, de az 1830-as évek olasz operai világában a *tedesca* semmi esetre sem számíthatott az elsőrangú csillagok egyikének. Giambattista Genero, az első Nemorino nevét sem jegyezték fel a legfényesebb lapra az éneklés történetében, mindenesetre az ő képességei tették lehetővé az Elisir zenéjének eltolódását az érzékeny-lírai hangulati pólus irányába. Márpedig Dulcamara minden szórakoztató dalizása ellenére az olasz Bájital maradandó értékét a lírai, romantikus elem adja. Az Una furtiva lagrima előzményét hiába keressük Scribe és Auber operájában.

Holmi lopakodó könnyecseppekkel sajnálatos módon nem bővülő Guillaume-ja mellett Térézine a maga első felvonásbeli két kuplójával az opera legexponáltabb szólamát mondhatja magáénak, és Joli-Coeurrel, még inkább Fontanarose-zal énekelt duettjei révén konverzációs jelenetekben is módjában áll bemutatni dalszínészi képességeit. Anélkül, hogy a prózadialógus énekes számára sikamlós parkettjére kellene merészkednie. Komikus tartalma és szolid vígoperai formatípusai ellenére ugyanis a Philtre nem az opéra-comique, hanem az opéra műfajához tartozik; Auber az Académie Royal de Musique számára írta, ott pedig recitativóban illett társalogni a zárt számok között. Ugyanezen ok miatt bővelkedik a darab terjedelmes, sokelemes, folyamatos akciót feltételező együttesekben. Rozália tehát a szerep jellegét és nagyságát illetően nem panaszkodhatott, kérdéses persze, hogy egyáltalán pályázott-e a francia ingenue-primadonna babérjaira, és ambíciói nem vonzották-e már ekkor a drámai-heroikus műfajhoz. Hősnői, vagy legalább érzelmes

⁴ *Guillaume, montrant Térézine qui continue à lire*: „Elle sait lire; est-elle hereuse! / Moi, je ne suis qu'un ignorant, / et sans esprit et sans talent.” Romani áthangszerelt vallomást ad Nemorino szájába: „Essa legge, studia, impara... / non vi ha cosa ad essa ignota... / Io son sempre un idiota, / io non so che sospirar.”

hangokra ebben az operában a Guillaume-mal énekelt utolsó kettősig hiába várt. Viszont bőséggel produkálhatta magát a francia lírai komédia szokásos betétszámaiban, melyekkel már a Fiancée-ban ismeretséget kötött. Mint Henriette, Térézine sem lírai szubjektumként mutatkozik be az expozícióban, hanem sanszonnétként, mint még Carmen is: románcot olvas – illetve énekel – Trisztánról és Izoldáról (La reine Yseult); ezzel szórakoztatja és okítja a munka szünetében árnyas fa alatt pihenő parasztlányokat, akik, mint várható, bekapcsolódnak a refrén eléneklésébe. Az A-dúr Andantinót pikáns gavott-ritmus tölti fel energiával; kacér, érzéken szillabikus, helyenként katonásan megpontosított hármashangzat-melodikája az e'-a'-fisz'' határhangok között bontakozik ki, legtöbbit a tonikai e'-a'-cisz'' kvartszexten időzve. Refrénként újra meg újra a bájital (*philtre*) varázsneve hangzik el a tettetett borzongató a'-e'' kvinten – Térézine ironizál, mint aki kételkedik benne, hogy Trisztánt valóban az elixir tette Izolda rabjává. A harmónia a populáris formának megfelelően kezdetleges; az ital bűbáját – és a lány pajkos kételkedését a bűbájban – az egyébként rendíthetetlenül ismételt tonika-domináns akkordokhoz képest valósággal titokzatos cisz-moll kitérés idézi meg. Joli-Coeur kórus-refrénes, katonás F-dúr Airje után Térézine ismét A-dúrban éneklő második szólószámát: „La coquetterie fait mon seul bonheur”.⁵ Itt már nem idéz, hanem a maga nevében beszél (persze az elmaradhatatlan iróniával); nem strófikus és refrénes, hanem kompakt visszatéréses formában. Az Air első részét a szokott, kevésbé ihletett hármashangzat-melodika tölti ki, amely a románcnál magasabban helyezkedik el, a hangnem autentikus kvintjében mozog. A dallamot rövid skála-futamok és 32-ed hajlítások ékítik, de ezek eleinte alig tágitják a játék-opera előadásmódjának szűk kereteit: a szám inkább dal, mint ária-léptékben indul. Később sem szakad el az a-pentachord alapidallamtól, de fellazítja és hangnemi kitérésekkel kendőzi el. A B-rész a-mollja érzékenységet tett; az addig negyedelő ritmika nyolcadolássá gyorsul. Mint Meyerbeer, Auber sem tartóztatja meg magát a „non” tagadószóval való nőiesen frivol játéknak: koronára kifutó gyöngyöző skálán ismételteti („non jamais non non”). Ahogy várható, az a-moll kitérés tovább vezet C-dúrba: az énekszólam oktávozó játéka (e'-e'') újabb, ezúttal évődő, gyermeki és mégis kissé feslett stílusban variálja a *coquette* örök témáját. A kódában Térézine némi vokális luxust fejthet ki: hangja a domináns-harmóniát körülíró 16-od skálák, hármashangzat felbontások és átmenőhangos figurációk szárnyán gisz''-ig emelkedhet, a végső kadenciális ékítményben pedig megüti, majd meg is tartja a h'' csúcshangot.

Hősnőnk legközelebb Fontanarose és Guillaume jelenete után lép fel újra, s a közönséggel együtt meglepődik a mámorító hatáson, amit az állítólagos elixir Guillaume-ra gyakorolt. Kettősüket Auber ismét A-dúrba helyezi – mintha csak biztosítani akarná, hogy az egyszer meghódított h''-t a női főszereplő meg is tarthassa, ugyanakkor ne kelljen elhagynia a dallaméneklés szempontjából kellemes e'-e'' oktávot. A duettben és a rákövetkező fináléban a Philtre zenei dramaturgiájának daljátékos amplitúdója nem csekély mértékben kitágul, s ez megnöveli a primadonna-szerep terheit és lehetőségeit. A komikus, egyben túlfűtött helyzetet – férfi és nő erotikus fogócskáját – a zene változatos karakterű szakaszok füzérszerűen konstrukciójába foglalja; a hangnemi terv a stílushoz

⁵ Egyetlen öröömöm a kacérkodás.

képezt merésznek mondható. Mivel a *néző* figyelme elkerülhetetlen a részegen magabiztos fiatalember *játékára* összpontosul, az egyensúly érdekében a zene a primadonna *énekét* teszi izgalmasabbá – a *hallgató* számára. Az allegro nyitószakaszban Guillaume A-dúrjára Térézine játékos melankóliával tonikai és domináns mollokban válaszol, 3/8-os, apró hajlításokkal ékesített elegáns éneke jellemzően franciás könnyedséggel ötvözi a deklamációt a kantilénával. A viszonylag nyugodt kezdést a buffa-technikát virtuózan kezelő zenei játékok sora követi. Fiú és lány előbb melodikus konverzációban bájolog egymással, a zene repetáló-figuratív motívumait ütemenként egymásnak dobálva. Az Allegro figurált kódjának párhuzamos dallamvonalait Térézine saját terjedelmének mélyebb regiszterében rajzolja ki, míg a férfi a magáénak magasabb régióiban jár (jellegzetes lírai bel canto-hatás, amit a tenor falzett-technikája enged meg). Merész passzázσαι, váltóhangos figurációi révén az első formarész kadenciális záró szakaszában a leány szólama kerekedik felül. A lassú középrész moll szubdominánssal színezett Esz-dúríg kalandozik; buffa-stílusú motívikáját a zenekar szövi az énekesek parlantéjának háttérében; soraikat egy-egy dallamosabb klauzula rekeszti be. Az elmaradhatatlan strettóban az énekszólamok elsőprő polkaritmus sodrába kerülnek, immár ismét az alaphangnemben. Ettől fogva a dramaturgiája nem enged pihenést Térézine-nek. Az egybekomponált tercett (G) és finálé (D-A) a színpadi mellett nagyban felfokozza vokális aktivitását is. Szólamának tessiturája végérvényesen a kétvonalas oktávába emelkedik; a tercettben a szillabikus kezdet után ütemeken át kötelességszerűen gyakorolt skálafutamokban mutathatja be kiváló iskoláját. A kóda a szónak nem 1830-as, hanem modern értelmében véve is operett-léggört áraszt, ám kevés modern operettprimadonna győzné a 32-es roudok tűzijátékát, mely a záró ütemekben a teljes együttes fölé emeli a primadonna hangját.

A második felvonásban divertimentók és betétszámok sorjáznak a cselekmény vékony fonalára felfűzve. Guillaume „orvosi tanácsra” tettetett közönye láttán a bosszús Térézine házasságot ígér Joli-Coeur-nek. Meg is tartják a kézfogót, melynek keretében a lány és Fontanarose elénekli-eljátssza az olasz változathól is ismert szatirikus barkarolat a szegény gondoláslányról és a gazdag szenátorról. Donizetti különös 2/4-es verziójával ellentétben a barkarola tágas, melodikus couplet-ja a műfajtól elvárt 6/8 metrumban áll, a „félre” énekelt gyors refrént azonban Auber is triolás 2/4-ben adja elő. Guillaume és Joli-Coeur katonás toborzó-duettje és a rákövetkező G-dúr *Morceau d'ensemble* kezdetének suttogó női pletyka-jelenete után nem várthat magára az addig lazára engedett zenei cselekményszál kifizetése. Harcedzett szerzőként Auber tudja, a feszültség fokozásának eszköze nem lehet a zenei események extravertált további gyorsítása: elérkezik az introspekción, a fékezés-befelé fordulás pillanata. A zsáner-jelenetsort megszakító D-dúr Andante kánon-letétje a primadonna személyiségét állítja középpontba. Térézine színre lép, és döbbenet pillantja meg Guillaume-ját a rajongó női kar gyűrűjében. A féltékenység szárnyakat ad vokalitásának, dallama tágan ívelt motívumaival felülboltozza a virtuóz technikával szerkesztett együttes heterogén-játékos letétjét.

A nagylélegzetű záró szakaszban a komponista azonos motívummal ruhazza föl a szerelmeseket, s ezzel már itt, a legnagyobb zavar kellős közepén előre vetíti egymásra találásukat. Végül terjedelmes, sokszakaszos duettben tisztázódnak a félreértések. Tipikusan francia zene, a hallgató nem tudja, de nem is akarja eldönteni, minek adjon hitelt:

egyszerűségének vagy rafinériájának. Dallamosságának primitív-populáris formulái szándékosan a történet „kis világának” keretei között maradnak, a viszonylagos hangnemi gazdagság, a dúrok és mollok jelképi érvényű váltakozása, a fordulatoss, kötetlen formakonstrukció ugyanakkor jelzi, hogy az ábrázolt érzelmi konfliktus és kibontakozás szerény ugyan, de nem szegényes. Megoldást a szerelmi vallomás tágas F-dúr kantábiléja hoz, amelyben Térézine és Guillaume hangja édes szext-párhuzamokban olvad össze.

Schodelné még az ének és játék elemi iskolájának padját koptatta, mikor Duport Auber iránti előszeretetének szeszélyéből összetalálkozott Henriette érzelmes naiva-szerrepével és Térézine-nel, a *shrew*, a makrancos nő alakjával, aki alig várja a férfit, hogy az – elixirrel vagy elixir nélkül – végrehajtsa a *taming* mindkettejük számára kellemes végeredménnyel kecsegtető műveletét. Szerencséjére e két figura nem igényelt nagyobb alakító készséget, és sem énekben, sem játékban nem csábított a kifejező és ábrázoló eszközök túlélezésére, aminek veszélye már a pálya második-harmadik évétől kezdve leselkedett Rozáliánkra. Hasonlóan nyilatkozhatunk Sorel Ágnes királyi maitresse és VII. Károly románcának eredetileg sikamlós anekdotájáról, amit Gyrowetz daljátéka a biedermeier prűdéria jegyében erkölcsi példázattá nemesített. Berliini daljáték-repertoárjának más szerepeiben viszont nála sokkal tartózkodóbb modorú énekesnőnek is nehezebb esett volna kerülni a szélsőségeket a színpadi és vokális előadásban. Karl von Holtei és Franz Gläser, a Königstädter Theater háziszerező-párjának 1832-ben Des Adlers Horst címmel helyben bemutatott „romantikus vígoperája” (romantisch-komische Oper) vadregényes, magashegyi tárgyú olajnyomathoz illő rémképet fordít le az elbeszélés nyelvére. A beszélt dialógusokhoz ragaszkodó darab cselekménye Rose, az első képekben még távollévő Richard által cserbenhagyott leányanya viszontagságait tárgyalja. Baj nem jár egyedül: Rose csecsemőkorú gyermekét a címszereplő sas a második felvonás fináléjában megközelíthetetlen sziklacsúcsra ragadja. A harmadik felvonás nagyobb részét a gyermek megmentésére siető anya az egyik sziklacsúcson, az időközben haza- és megtért, bűnbánó apa a másikon tölti, mindketten áthidalhatatlan távolságban a harmadik sziklacsúcstól, rajta a sasfészekkel és gyermekkel. Rose könyörög Richardnak, hogy löje le a sást, Richard könyörög Rosénak, hogy bocsásson meg neki, míg végre borzalmas, ám dramaturgiai célszerű vihar tör ki. Villámcsapás hatalmas fát dönt ki, mely hidat képezvén a szakadék fölött, megengedi az anyának, hogy megközelítse a sasfészket, s megkísérelje pusztá kézzel visszaszerezni kicsinyét a szárnyas ragadozótól. Ehhez a néma, de annál vadabb madárnak is van hozzáfűznivalója: *fenyegetően néz*. Végre Richard megembereli magát, tölt, lő és talál. Rose pedig ujjong: „Triumpf, Triumpf, der Räuber stürzt zusammen, und aus dem Grabe und aus den Flammen hab’ ich mein Kind gerettet”. Nem mellesleg Rose és Richard párkapcsolata is helyreáll.

Falusi-népi szereplők, hegycsúcsok és szakadékok mint ambientáció, a színpadi gépezet tevékeny közreműködésével előidézett látványosságok – vö. a csecsemőt karmai közt tartó sas átrepülését a zsinórpadlásán, majd a szakadékon nagy robajjal átzuhanó fatörzset –: mi másra emlékeztethette volna mindez az Allgemeine Musikalische Zeitung

levelezőjét, mint a Bűvös vadászra?⁶ Tekintve, hogy a német romantikus opera mintadarabját alig több mint tíz évvel korábban mutatták be, ha epigonnak is minősülhet a Sasfészek, mindenesetre nem tagadhatjuk: Holtei és Gläser gyorsnak mutatkozott az utánérzésben. Élesebb tekintet persze feltárja, hogy a sujel-k rokonsága alig terjed túl az Allgemeine Musikalische Zeitung által aposztrofált „jól kiszámított színpadi effektusokon”. Max, Kaspar és Agathe mélylélektanilag megalapozott meséje a rossz és a jó, a sötétség és a fény közötti választás lehetőségét és kényszerét exponálja; a természetfölötti (illetve természet-alatti: Samiel) Max árnyékát, a vadász bensőjében lappangó sötét alternatívát szimbolizálja. De vajon mit jelképez az ártatlan sas? Legfeljebb a vak véletlen hatalmát az emberi sorsokon. Ilyesmit előszeretettel ábrázolt a borzongató romantika (Schauerromantik) művészete, itt azonban ezt a komikum határáig ügyetlenül teszi. Az ikonográfia háttérében több drámai-elbeszélő toposz keveredik. A megesett lány balladai alakja még verisztikus feldolgozást is megengedne; a szabadítás-tematika körébe tartozik a gyermek megmentése sasnak karma közül; abban viszont, hogy Richardot erkölcsileg átformálja Rose önfeláldozása, a bűnös férfi megváltásának az ifjú Wagner által előszeretettel feldolgozott témája villan fel. Bariton-szólama a kontúrtalan Richardot a német romantikus opera törvényen kívüli hőseinek galériájába helyezi, mint Lord Ruthven utódját, Hans Heiling kortársát, illetve a Hollandi előképét.

Az Allgemeine Musikalische Zeitung lanyha dicséretei és közhelyes kifogásai alapján a kortárs olvasó az eklektika bizonyítványát állíthatta ki az operáról. A Hamburger Zeitungban megjelent, s a Berliner Figaróban rosszmájú igyekezettel utánközölt bírálat ennél sokkal messzebb ment: enyhítő körülményt nem ismerve széttépte a szöveget s a zenét.⁷ Valóban, aggályos, egyszersmind felesleges vállalkozás lenne a Sasfészeket a né-

⁶ „Das Königsstädter Theater hat weder Neues noch Beachtenswertes gegeben, ausser einer romantischen komischen Oper: Des Adlers Horst, gedichtet von Karl v. Holtei, in Musik gesetzt von Gläser. Dichter und Componist (der thätige, energische Musikdirector dieser Bühne) haben in diesem deutschen Originalwerke recht viel Rühmlisches geleistet. [...] Die Musik hat mit gutem aber sehr reichhaltigem Texte zu thun, ihr Charakter ist angemessen, nur theilweise zu viel auf grelle und starke Instrumental-Effecte zeitgemäss basirt; übrigens lebendig, melodisch, für die erste Sängerin (hier Dem. Hähnel) sehr glänzend und dankbar, und vor allem auf Bühnen-Effect wohl berechnet. Die Lieder und Romanzen sind zart und gefühlvoll gehalten [...] Nur in den tragischen Charakter-Scenen scheint der achtbare Componist weniger consequent die Motive durchführen, als in einzelnen auffallenden Zügen auf frappante Wirkung zu rechnen. [...] Im Ganzen halten wir dennoch diese Oper, welche nur als ein Nachbild des „Freyschütz” erscheint, für eine der gelungensten romantischer Gattung in neuerer Zeit.” *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 35 (1833), 65.

⁷ „Das Potpourri von Bänkelgesängen, genannt Adlers Horst, gedichtet von Holtei, componirt von Gläser und unbegreiflicherwise romantische Oper betitelt, bietet sich rücksichtlich des verschiedenartigen Beifalls, den ihm die stimmführenden Städte Deutschlands spenden, einen ganz eingenen Stoff zu Betrachtung. Während es in Wien total durchgefallen, in Prag, Dresden, Leipzig und Breslau missfallen, übt es an den Bewohnern Berlin’s und Hamburg’s eine so anziehende Kraft, daß es noch geraume Zeit ein Zug- und Kassenstück zu bleiben verspricht. Etwas unerklärlich ist die Sache und wir Nodrdeutsche könnten am Ende in den Verdacht eines ganz aparten Geschmacks kommen [...]. Der Grund ihres Gefallens liegt wahrlich nicht in der fesselnden Macht ihrer musikalischen, sondern lediglich ihrer scenischen Reize; nebenbei gefällt die fröhliche Gemüthlichkeit des Mehrtheils der handelnden Personen, die sich wacker durch fortwährende Tänzchen ausspricht. Zu bedauern ist nur daß bei solcher Tanzmusik mit fortlaufendem

met dal- és operai romantika mintadarabjaival összemérni. Aggályos, mert a könyvtári körülmények között, zongorakivonatban átolvasott, soha nem hallott opera már csak percepció-lélektani okból is hátrányos helyzetben van a sokszorosan elemzett, előadások sokaságából ismert remekművekkel szemben; felesleges, mert az Adlers Horst vagy más eltemetett operák újraminősítése legfeljebb akkor lenne esedékes, ha – mint ez manapság sok régi művel megtörténik – kilátásban lenne színpadra vitelük. Az összeméréstől való tartózkodás azonban nem zárja ki az összehasonlítást, úgy is, mint a darab leírásának egyik elsődleges eszközét. Ha Rose sokszakaszos belépőjét („Die Sonne, sie krönt in reinem Glanz die Berge”) Schubert olyanfajta többrészes, kantátaszerű helyzetdalinak operai módon kibővített, „áriásított” változataként jellemezzük, mint pl. a Schäfers Klage, akkor ezzel a „böhmisch” Gläsernél, aki éveken át vezényelte Bécs-külvárosi színházak zenés előadásait, konkrét hatásra talán nem, de a számára otthonos bécsi biedermeier daltípus és hangvétel alkalmazására bátran következtethetünk.⁸ Ugyancsak osztrák-alpesi zenei típus átvételére utal a hamburgi újságban megrótt „Jodelei”. A magashegyi téma pásztorszereplőket terel a színre, s azok betétszámaikban bizony nem tartóztatják meg magukat a jellegzetes alpesi énekmódtól. A no. 3, betétszerű G-dúr tercett nem más, mint három mellékszereplő Jodel-variációi; közöttük van Rose egyik imádója, Cassian, kinek melodikus figurációiban csak úgy sziporkáznak a (sejthetően fejhangon kiénekel) magas *cék*.

A no. 5 drámai hármását (Marie, Richard, később Rose) a színfalak mögül Anton, a pástorfiú juhézása szakítja meg. Népies hangot üt meg a kórus önálló száma is („Erntefest”, magától értődően F-dúr, 6/8) és az 1. finálé ehhez kapcsolódó kezdete, az obligát falusi táncjelenettel. Az osztrák kolorit humorosan kiteljesedik a 2. felvonás borozó-hármasában (D-dúr, 6/8), mégpedig a déli birodalom agrikultúrájának egyik nevezetes terméke, a magyar bor dicséretével. Mivel a felsorolt fajták közül az italozó férfiak az Ödenburg-Rust vidék vörösborára esküsznek, nem lep meg, hogy a zenéből hiányzik a romantikus magyaros színezet; némi jóakarattal legfeljebb a 2/4 ütemű középrészben fedezhetünk fel *all'ongarese* nyomokat. A k. k. couleur locale egyébként talán segít megválaszolni a Hamburger Zeitung kérdését, vajon miért bukott meg Gläser operája a Habsburg-birodalomban, és miért aratott sikert az északi Németországban? Semmi kétség: a *Nordlichter* tetszésüket lelték a számukra „egzotikus” folklór-dialektusokkal folytatott játékban, délen viszont ugyanazt – *Eulen nach Athen* – elcsépeltek és fantáziátlannak találták.

Akit pedig a hosszúra szabott divertissementok nem szórakoztattak, annál kínosabbnak érezhette az Adlers Horst csökevényes zenedrámái kísérleteit. Ügyetlen az első két felvonás szerkesztése: a konklúzió mindkettőben zsánerképpel kezdődik (Erntefest,

Texte ein ganzes Künstler-Personal sein, zu weit besseren Sachen zu verwendenden Kräfte hergeben muß und daß man ein kunstgeübtes Orchester zur Abspielung solcher Jodeleien mißbraucht.” „Eine Hamburger Kritik”, *Berliner Figaro*, 1834. február 17. (a Hamburger Zeitung az évi 25. száma nyomán). „Des Adlers Horst” 1837. január 16-án a pesti Városi Színházban is színre került. Mindössze két alkalommal játszották.

⁸ „Franz Gläser (1798–1861) wurde 1817 Kapelmeister am Leopoldstädter Theater, 1822 am Josefstädter Theater, 1827 am Theater an der Wien. 1830 kam er an das Königstädtische Theater in Berlin.” Goslich, 53.

Bordal-divertimento), ezt mindkétszer katasztrófa szakítja félbe. Az első felvonás végén a megesett Rose megjelenése zavarja meg az ünnepséget, a másodikban az ominózus sasé. A szerkezeti ismétlés dramaturgiai vétsége a szerzőknek abból a szándékából fakad, hogy a főszereplő nőt mindhárom felvonásvég gyűjtőpontjába állítsák, mégpedig a lehető legkiélezettebb helyzetben. Amalie Hähnel, Schodelné és Rose más alakítói nyilván örvendtek az abszolút uralomnak, de a redundancia végső soron árt az operának. A hősnő felértékelését Richard vétkes leértékelése ellensúlyozza: két és fél felvonáson át csak egyetlen számban énekel együtt Roséval. Akkor sem duetteznek, hanem trióznak Marie, a koloratúrszoprán másodénekesnő, Richard mostohatestvére közreműködésével. Mi több: önmarcangoló, *hollandis* belépője (no. 4) és az említett tercett (no. 5) után a vétkes férfi egészen a 3. felvonásig egyáltalán nem énekel zárt számban; itt lehetőséget kap, hogy strófikus dalra fakadjon – ismét a megbánásról (no. 15). A zárójelenet viharában azután végre egyedül marad elhagyott szerelmével (ha a fenyegető sas és a fenyegetett csecsemőt leszámítjuk). Persze érthető, hogy a szerzők késleltetik kettejük találkozását, hiszen az idő előtti kibékülés alaposan csökkentené a végkifejlet feszültségét; ne adj isten, fölöslegessé tenné a sas parádés műrepülését.

Zsánerjelenetek és töredékesen ábrázolt mellékfigurák közepette Rose alakját az opera igyekszik sokoldalúan és folyamatosan – ha nem is mélyen – jellemezni. Az alkotók javára írható, hogy személyiségét felruhazzák a reflexió képességével; ez fűzi össze őt és Richardot. Érezhető, hogy Amalie Hähnel alt-mezzoszoprán hangfaját adottságként és lehetőségként fogták fel, és ahhoz kerestek megfelelő szűzsét. A szólam végig meg lehetős mélyen jár. Az első és második finálét ugyan a'' csúcshanggal koronázza meg, egyébként azonban g''-nél magasabbra nem emelkedik; a 3. felvonás elején pedig mély asz-on zárja recitativóját – nyilván Rose kilátástalan helyzetének jelzésére. Kantilénái általában az egyvonalas oktávában mozognak (c'-c'', d'-d''), olykori tercnyi kiegészítéssel felfelé. A mezzo-lage eleve verisztikusabbá teszi a figurát, mintha a német szopránok *ezüstcsengésű hangján* szólalna meg, s ez rendjén is van így: a leányanyát lehet ugyan áldozatként bemutatni, sorsát rokonszenvvel követni – azonban mégiscsak túlzás lenne Agathéhoz hasonló büntelen angyalnak beállítani. Ugyanebbe az irányba mutat a vokális írásmód is. Annak ellenére, hogy a szerepet a Rossini-stílusban iskolázott, hajlékony és mozgékony hangú Hähnel kreálta, a szólamból szinte teljesen hiányoznak az ékítmények és passzázsok. Ami van, az is roppant szerény: egy-egy ereszkedő tizenhatod futam, két-három hangos alkalmi melizmák. (Marie valamivel mozgékonyabb ingenue-stílusban énekel.) Lássuk a részleteket! A leányanya visszatéréssel szerkezetű bemutatkozó ariája a hagyományos belépő románcot fejleszti tovább quasi-drámai formává. Első része három variálódó kíséretű strófaból áll. Két szélső dúr-szakaszának kvartszext-gerincű Volkston-dallamossága rajongva invocálja a napfelkelte természeti idilljét, a kettő között elhangzó moll variáció a természet harmóniájával a lélek melankóliáját állítja szembe. Második formarészként g-moll Allegro következik. A konfliktusos lelki helyzetet tükrözve az írásmód kilép a dalszerűségből, persze a stílus szűk keretei által diktált szerénységgel. A G-dúr dalstrófa repríze után a gyors kóda kezdetén a megtört szív („gebrochen mein Herz”) lázas g-moll szinkópái vezetnek fel a szentimentális csúcspontra („Verraten, verlassen, in Jammer und Not”, a terjedelem legmagasabb, g'' hangján). Ám a német

idealizmus nem engedélyez borús végkicsengést. Az utolsó ütemekben a remény *dolce* G-dúr tónusa uralkodik: „Vergaß er mich”? – kérdezi hitetlenkedve Rose az erdőtől.

Legközelebb a C-dúr alaphangnemű játék-kvartettben látjuk-halljuk hősnőnket. A szám tercettként indul: a leányt két nem kívánt hódolója, Cassian és Anton zaklatja. Második szakaszként a vígoperák expozíciójában elmaradhatatlan lassú kánon-epizód bontakozik ki. Mint a Fidelio kvartettjében, a cselekmény által létrehozott kényszerhelyzetben a figurák mintegy varázsütésre rátalálnak ugyanazon dallamra, és annak időben elcsúsztatott ismétlésével adnak hangot vágyaiknak, melyek egyébként kölcsönösen kizárják egymást. Rose két hódolója szerelemről énekel, a lány maga azon morfondíroz, hogyan menekülhetne a kínos helyzetből – a tercett pillanatában, és egész életében. A szituáció reális irreálisát bensőséges, mozarti Asz-dúr és lassan lüktető, háromnegyedes metrum érzékelteti. Belép Veronika (Anton anyja), s a szám pergő kvartetté alakul. Későbbi ensemble-okhoz hasonlóan Gläser itt megmutatja, hogy az 1830-as évek német vígopera-szerzői alaposan megtanulták Rossini leckéjét. A kvartett gyors záró részében F-dúr 6/8-os *ranz de vaches* közjáték idézi emlékezetbe az alpesi klímát.

A komikus kvartett végeztével kezdetét veheti az igazi bonyodalom. Ismeretlen távolokból hazatér a hűtlen Richard, s először nevelőszülei lányával, a szubrett Marie-val találkozik. Együttesük (no. 5) duóként indul; A-dúr zenéje férfi és nő egymás iránti testvéri szeretetéről vall. Ám a leselkedő Rose tart tőle, hogy a gyengéd érzemény szerelmi szenvedéllyé mélyülhet, ezért beront a színre, és Donna Elvira módján, „Vertrau ihm nicht!” kiáltással megszakítja az Allegrót. A legmagasabb feszültség e pontján hangzik fel a színpalán mögött Anton már említett F-dúr pásztorkiáltása – az Asz-dúr kánon után újabb példája Holtei és Gläser talán nem legeredetibb, de nem alábecsülendő érzékének a teátrális hatások iránt. A külvilág beszüremkedő hangja módot ad az egyébként dramaturgiai roppant kényes *ménage à trois* felfüggesztésére, s megengedi, hogy Rose monologizálni kezdjen. Noha szólójának zenéje megmarad a kvadratikus (négyütemes) szerkesztés keretei között, Gläsernek mégis sikerül alaposan felborzolni az együttes korábbi bieder nyugalalmát. Rose szinkópált ritmusú a-moll Allegrójának melodikája szűkjárású motívumból indul ki, azt ütemenként szekvenciázza, s viharos elánnal visz fel a magasba. A csúcsponton a zaklatott hősnő utolsót kiált, majd távozik, sőt kirohan a színről (*sie stürzt hinein*). Magukra hagyja Marie-t és Richardot, hogy elénekeljék a tercett zeneileg és drámailag irreleváns strettóját. Nyolcad-hajlításokban összefonódó szövegeik szerelmi zsánert idéznek, miközben a szöveg kizárólagos tárgya az eltávozott nő. Utóbbinak gyöttrődő-megkínzott lelke az 1. felvonás fináléjában mélyen járó d-moll skáladallamban hallatja hangját. Ahogy a hangzás fokozatosan sűrűbbé válik, énekszólamának nyolcadoló dallamhajlításai egyre magasabbra, Donna Anna régiójába emelkednek, egészen a már említett kadenciális a⁷-ig.

A zaklatott lelkű hősnő abszolút primadonna-voltát aláhúzza, hogy a második felvonás elején mindjárt két magánszámot is előadhat. Először G-dúr dalt énekel a természetről (no. 9, „Wo der Wiese grünes Band zwischen Klippen liegt”). A sixte ajouté-val (e⁷) kiegészített kvartszextes kürt-dallam a d-d⁷ oktávban mozog, majd a strófa végén kinyílik g⁷-re. Ezután valódi *gran scena* következik (no. 10). Recitativo vezet be – legfőbb ideje, hiszen az előzményekről voltaképpen csak itt kapunk részletes tájékoztatást. (Ha mást

nem, annyi hasznot hoz a visszatekintés, hogy kitölti a felvonást, amely különben nem bővelkednék cselekményben.) Mi is történt tehát? Richard magára hagyta Rosét gyermekével; a leány nyomába szegődött a csábítónak, rá is talált, s döbbenet láttá (vagy látni vélte), hogy az más nőnek udvarol. A komplex jelenet második szakasza, a D-dúr, Andante tempójú cantabile a leány belső világába enged bepillantást. A forma Agathe első áriájának áttört szerkesztését utánozza, anélkül, hogy annak álomszerűen folyamatos átmeneteivel versenyre kelhetne. Elmarad a reményteli Allegro is. A hangterjedelem ismét az alt-decimára korlátozódik (d'-fisz'').

Újabb megjelenésekor, a no. 11-es B-dúr kvartettben Rose módot talál, hogy bemutatassa erkölcsi emelkedettségét. Antont visszaadja Marie-nak (nem mintha valaha el akarta volna venni tőle), maga pedig távozni készül a faluból („gedenkt der Armen, die geschieden von jeder Freude weint”). Szélesen kitarulkozó, megvilágosodott vezérszólamának skáladallama és gavott-duktusa a Karfantázia témájára emlékeztet. Mint tudjuk, a fennkölt visszavonulásban megakadályozza az *aquila ex machina*. Rose patetikus német arioso-stílusban, ahogy mondani szokás, hősnővé magasodva jelenti be: a hegyekbe indul, hogy minden veszéllyel szembeszállva megmentse gyermekét („was ist an mir gelegen, wenn meinem Kind Verderben droht?"). Elszántságát energikus 16-od hajlítások és nagyléptű ereszkedő hármashangzat-dallamok tolmácsolják. A hősie hangvétellel ajkán távozó leányt követik a falu férfi lakói, a hátramaradó nők pedig imájukba foglalják nevét. Gläser második fináléjának strettója E-dúrban, induló és ima hatásos kontrapunktjával zárul.

A harmadik felvonást Richard recitativóval („ich aber schwanke, ein bebender schwacher Mensch, unschlüssig, muthlos, freundenleer”) megszakított strófikus dala nyitja. Előírásosan hangot kap benne az önvád, mint erkölcsnemesítő tényező. Ezután az opera valósággal tobzódik a Rose egyéniségét kiemelő zenés-színházi effektusokban. A no. 16 scenáját – az opera kétségkívül legigényesebb számát – ugyanaz az f-moll zenekari előjáték vezeti be, amely már Richard dalát is megelőzte. Második felvonásbeli előzményt, a finálébeli ima harangszó-kíséretét idézi az ária első, F-dúr, Andante szakasza. A második részben (C-dúr, Andante moderato) a lány az istenséghez fohászodik („Du, den die Engel preisen und loben, Vater der Gnade, bewahre mir nur das Vertrauen zu dir”); szólamát triolák fonják körül, a dallam az ima-szöveghez illő, nyugodt skálákon hullámozik végig, ütemenkénti váltásokban kitöltve a hangnem tonikai kvartszext és domináns szeptimakkordját. Mondandóját a falusi asszonyok mélyből felhangzó imája és harangszó ellenpontozza. Említettük: hősnőnknek valóban nagy szüksége van hitre, mivel helyismeret híján erőfeszítései hiábavalónak bizonyultak – sajnos nem a sas sziklájára érkezett fel. Nem csoda, hogy a preghiera után előírásos delíriumba esik. Mint Max Agathét, ő Richardot látja lelki szeme előtt. A férfi valóban meg is jelenik, és bariton és alt végre duettben találkozik. A folyamatos előadásban arioso- és recitativo szakaszok váltják egymást, egészen a vészterhes kulminációt meghozó c-moll jelenetig.

Rose diadalénekét himnikus C-dúr arpeggiók festik alá; mondandóját széles dallamívek (egymásba kapcsolódva emelkedő kvart-kvintugrások) és az ezek által létrehozott, a súlyos ütemrészeket patetikus kiemelő késleltetések emelik az operai rituálé magasába. Gläser és Holtei rövid, ünnepi kórossal zárják az eseményeket, a biedermeier

legbiederebb hangján. Összegezve megállapíthatjuk, hogy az Adlers Horst voltaképpen az éppen akkor szenzációt keltő olasz romantikus semiseria tipológiáját követi: Rose a német romantika Sonnambulája. Schodelné örömmel ölthette fel jelmezét még akkor is, ha a szólam tessiturája és a saját orgánuma távolról sem fedte egymást. Ezen a kar-nagy-szerző bizonyára „felpontozással” segített.⁹

Sziklamászás, gerenda-gyakorlat a szakadék fölött, közelharc a sassal – Des Adlers Horst 3. felvonása az extrém sportok megszállottjait is próbára tévő feladatokat ró a primadonnára. Alig kevésbé megerőltető tornagyakorlat nyomát őrzi a beavatlan olvasó számára rejtélyes utalás holmi *térdenjárásra* a Vossische Zeitung bírálatában, melyet Grétry Barbe-bleue-jének 1834-es, Schodel Rozália közreműködésével zajlott felújításának szentelt:

A legjelentősebb teljesítményt Schodelné asszony nyújtotta Marie szerepében. A deklamatorikus szólam jó kivitelezéséhez kiváló játékot társított, melyben csak a legkínzóbb félelem pillanataiban, a térdenjárásban éreztünk némi túlzást.¹⁰

De hogyan bukkanhatott föl egyáltalán Grétry 1789-ben színpadra állított, kellemetlen természetű hőse, a véreskezű Raoul négy évtizeddel később, az 1830-as évek német operaszínpadán? Vélhetnénk – és nem is tévednénk nagyot –, hogy ugyanazon okból élte túl a 18. századot, amiért a vele egykorú Don Juan is. Diabolikus figurája, a Kasparok, Ördög Róbertek, Lord Ruthvenek és Bolygó hollandik előképe, faszcinálta a romantika színházlátogató közönségét – különösen a szebbik nem tagjait, akik a páholyok biztonságából kellemes borzongással figyelhették a szadista gonosztettet, melyet elővigyázatlan társnőjük rovására a *Seigneur* az opera végjelenetében elkövetni készül. A francia opéra-comique pre-romantikus vonulatának ez az ősdarabja eredeti formájában is eléggé csípős volt ahhoz, hogy a 19. századi operaközönség borsosabb táplálékhoz szokott inye se találja ízetlennek, s ha a múlt évek során színházi emberek mégis erőtlennek érezték az összetételt, nem haboztak újabb fűszereket hozzákeverni.¹¹ A történet drasztikus összhatása még annak a szokatlan konstellációnak akart-akaratlan komikumát is közömbösítette, hogy Vergy, a tenor főhős az opera második félidejében idős nő álruhájában, mint a primadonna nagynénje kísérli meg szerelme kiszabadítását Kékszakáll hálójából. Bár a szöktetés nem sikerül, Vergy mint tipikus francia *haute-contre*, magas tenor, az utolsó pillanatig sikeresen megtéveszti a gyanakvó férjet. Mindamellett úgy sejtjük, a romantikus német színpadon nem Vergy comico-heroikus travesztiája tartotta életben az operát, sőt nem is Raoul viszonylag kis terjedelmű szerepe – bármi nyomatékos legyen is az vokálisan és színpadilag. Barbe-bleue fő vonzerejét Isaure (német színpadon Marie) nagy és komplex primadonna-szerepe alkotta. Az álruhás nagynénitől eltekintve a

⁹ A Deutsche Staatsbibliothekban őrzött, Arthur Smolian tulajdonából származó egykorú zongorakivonatban Rose szólamában számos ilyen ceruzás „felpontozás” mutatkozik.

¹⁰ *Königlich Privilegirte Berlinische Zeitung*, Beilage, 1833. november 16.

¹¹ A Theater an der Wien produkciója számára 1805-ben Anton Fischer kiegészítette és áthangszerelte a még elemzendő utolsó pantomim zenéjét: Raul der Blaubart. Heroische Oper in drey Aufzügen aus dem französischen v D. Schmieder. Musik von Gretry und Fischer, handschriftliche Souffleurpartitur. Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus.25088. Vö. Brandstetter.

főhősnőnek csak a nyitójelenetben kell néhány ütem erejéig eltűnnie másik nőszereplő, a pásztorlány Jeanne halvány konkurenciáját. A második képtől egyedüli donnaként uralkodik a színpadon, amely tény már önmagában biztosítja számára a szerzők és a közönség különleges figyelmét. Funkcionális kivételezettségén túl Isaure-Marie cselekmény és vokalitás terén a férfiakkal szemben is abszolút főszereplővé lép elő. Azon két tétel kivételével, melyekben Raoul a néző előtt – de persze nem felesége előtt – leleplezi titkos rossz-szándékait, a primadonna minden énekszámában hallatja hangját; igaz, néha csak pár ütem erejéig, mint az opera első tételében, Jeanne és Jacques, a pásztorlány és pásztorlegény hálálkodó duettjében, melyet Isaure sóhajai alakítanak tercetté („Ah, mon cher Vergy”).

Dramaturgiai prominenciáján túl a heroikus-patetikus stílust kultiváló énekesnők számára elsőrangú feladattá tette Isaure szerepét, hogy abban az opera keletkezési idejéhez képest megdöbbenően nagyvonalú, újszerű, drámai sors-kontrasztokkal terhes, dinamikus zenei és színpadi jellemábrázolásra – valóságos női operai fejlődésregény végigélésére-végigjátszására – kaptak lehetőséget. Első, néhány szavas megszólalása mint serdülő lányt állítja elénk, kinek jóformán szavát veszi a Vergy iránti rajongás. A dialógusból azután kiderül, még a személyiségfejlődés a proto-erotikus fázisában leledzik: nem szerelemmel, hanem jócselekedetei miatt szereti Vergyt, no meg azért, mert elhunyt idősebb nővérére emlékezteti. [!] A no. 2 duett (később kvartett) bővebben informál a két fiatal testvéri (nővéri?) vonzalmáról. Az első, tonikáról dominánsra tartó D-dúr Larghetto szakaszban Isaure és Vergy egy-egy klasszicista modorban tartott, alig díszített, hármashangzat-felbontást formázó dallamsorban fogad egymásnak örök hűséget; a fogadalmat utóbb ütemenként váltogatott motívumokban, végül oktávot fel és le bejáró tercelő tizenhatod-hajlításokban erősítik meg. A zárlat környékén a női szólam addigi konzervatív *fisz’-fisz’* ámbitusa merészen kitárulkozik a h²-h²oktáv irányába. A szám kiegyensúlyozott *air*-stílusa a fiatalok még zavartalan élet-illúziójának ad hangot, a bizakodásnak, hogy őszinte, bár éretlen érzelmeikkel képesek lesznek irányítani önnön sorsukat. Váratlanul berontanak Isaure gonosz fivérei, és szétzúzzák a zenei idillt. Agresszív modorban nyomulnak előre az *a*-*moll*-ban induló, de kidolgozás-funkciójához illőn változékony tonalitás zenei eszkalátorán. Szextpárhuzamokban mozgó, ostinátós, pontozott ritmusú indulómotívumokkal, a fojtott, piano dinamikát széttördelő sforzatókkal igyekeznek kierőszakolni a leány beleegyezését a Raoullal kötendő házassághoz. Lehengerlő svádájukat Isaure csak egy-egy kétségbeesett kiáltás- és mozdulatmotívummal képes megszakítani, de nem megállítani. Az Allegro az ominózus *d*-*moll*ba, az *alaphangnem* azonos nevű *moll*jába – Isaure majdani feláldozásának hangnemébe – modulál, vagyis a tonális visszatérés megelőzi a tematikus *repríz*t. Utóbbit a D-dúr Larghetto második részének felidézése valósítja meg. Mint az *expozíció*ban, a két szerelmes most is ütemenként felelget egymásnak, de az áttört szólamvezetés itt – a testvérek jelenlétében – szerelmi bizonyosság helyett a könyörgés, egyben a visszahozhatatlanra való emlékezés lelkiállapotát sugározza. Az Allegro záró részben (D-dúr) egy-egy pár szólamai *tercekben-szextekben* haladnak, az ellentétes érdekű pár szólamaival pedig – komplementer szerkesztésben –, *motivikai- és ritmikai összetűzésbe* bonyolódnak. Isaure és Vergy kéthangos dallamhajlításokból alakított *figura-láncai* *cadenciális a’*,

illetve a” csúcshangjaikkal a hangteret ugyan uralják, de a magas hangok éppenséggel nem a kiúttalan helyzeten való felülkerekedést fejezik ki, hanem – mint a Grófnő vagy Donna Anna csúcshangjai Mozart együtteseiben – a *détresse*, a szorongás lelkiállapotát.

Az első felvonás második fele olyan realiztikusan ábrázolja Isaure karakterének átalakulását, hogy az még e jövőbemutató operán belül is döbbenetesen modern lélektani szekvenciának minősülhet. A második kép első jelenet-ternójának középpontjában a Kékszakáll bevonulását kísérő pompás induló, és Raoul glucki modorú, erőteljes, vokálishan lapidáris Airje áll. Előtte Isaure mindössze 15 ütemnyi G-dúr ariosóban fogad örök hűséget Vergynek – erre nem volt módja a kvartettben, melynek metrikai kötöttsége, a forma börtönszerű zártsága óriási pszichés nyomás alá helyezte, valósággal gúzsba kötötte. Az arioso (ismét *Larghetto*) nem *récit-*, hanem *air-*jellegű, a vonósok nem álló akkordokkal vagy ütemenkénti figurációkkal kísérik az énekszólamot, hanem homoritmikus négyszólamú letétben együtt haladnak vele. A melódiában a Gotterhalte-dallam-típusra ismerünk. Első két izometrikus sorát szinkópa kapcsolja egymáshoz, a mélosz az autentikus oktáv alsó vezetőhanggal és sixte ajoutée-vel keretezett kvintjében mozog. Az aszimmetrikusan egybekomponált második dallamfél először lelkesült ugrással fellendül az oktávra, majd visszafordul: az oktávról ereszkedő tetrachord-motívumot Grétry a Haydn-dallamhoz hasonlóan a hatodik fokról szekvenciázza, de Haydntól eltérően az e”-ről ereszkedő négyhangú motívumot variált formában négyszer megismétli, és csak azután száll le az alsó régióba. Isaure érzelmileg telített lelkiállapotát jelzi, hogy elmarad a dallam lezárása a várt g’ finálison; ehelyett a szólam visszaugrik g”-re, és variált formában megismétli az egész második tagot. Az ismétlés apró, de annál jelentőségesebb módosításai a lélek túlradását érzékeltetik. Átalakulnak a súlyviszonyok: a sorok eddig gavottos kétnegyedes felütéssel kezdődtek, az ismétlésben a „non” kiáltás a fő ütemsúlyra kerül. A tetrachord-motívumot hordozó szubdomináns harmónia az ismétlésben váltódominánsná színeződik, a dallam pedig a kellően súlyos befejezés végett egy fél ütem betoldásával kiszélesedik. E bővítőben az 1. hegedűszólam kiszabadul a homoritmikus megkötésből, és akkorfelbontásban a háromvonalas c”-ig szárnyal fel.

Az első, rövid szóló belsőleg kitágítja ugyan a szerep kezdeti, szerény dalstílusát, de az érzelmi kiteljesedés nem idézi elő a külső, formai keretek tágulását. Korlátok közé szorítja a gyermeklány-állapot, melyet az arioso kis formájának önmagába vetett megkapó, de naiv bizodalma jelképez. Tudvalevő, hogy Sedaine szkeptikus sujet-jének további fejleményei nem igazolják a lány önnön állhatatosságába vetett hitét. Elbűvölik a kincsek, melyeket Raoul a lába elé helyez, és Manon Lescaut-ra emlékeztető könnyelműséggel, habozás nélkül elfogadja a rosszhírű lovag házassági ajánlatát. Kékszakáll távozását követő nagy feszítvű magánjelenetében okkal látják Margit Ékszeráriájának közvetlen mintáját. A partitúrában eredetileg cím nélkül szereplő jelenetsort Gevaert *Récitatif et Air* felirattal közli. Az első rész (*Larghetto*, B-dúr) kezdetben valóban *récit-*nek mutatkozik, pontozott ritmusú, patetikus motivikáját ütemenkénti forte-piano váltások tagolják, s beszédszerűek az énekszólam első fordulatai is. Azonban a ritmika hamar kiegyenlítődik, ének és vonóskar egymáshoz simul, mint G-dúr ariosóban; a széles ívű, eminensen melodikus dallamvezetést legfeljebb a szünetekkel elválasztott sorok rövidsége közelíti recitativóhoz. A kadenciális szakasz látványos ékítményei a scenát

végül klasszikus-nagyoperai formátummal ruházzák fel. Az énekszólamban az időközben elért domináns hangnem V7 akkordjának hangjain pontozott tizenhatod-harmincketted értékekben e²-től g⁷-ig emelkedik. E gesztusra tágas, a zárlati csúcsponton Seufzer-hajlításokban a²-ról, majd b⁷-ről oktávon át ereszkedő tizenhatod-passzázsok felelnek. Higgyük el, hogy az ámbitusnak a stílus keretei között nagyszabásúnak nevezhető, szisztematikus kitágítása (g⁷, a², b⁷ csúcshangjait a szólamban nyolc ütemre elosztva hódítja meg), valamint a deklamálás feldúsítása patetikus ékítményekkel a Vergyhez intézett hűségeskü morális hitelének ad hangzó formát: „C'est pour lui seul, que je vis”? Vagy inkább azon gondolkodjunk el, nem a lány elhatározásának szilárdságát kérdőjelezi-e meg a pompázatos nagyoperai hangvétel – ahogy a szövegben emlegetett *sziklaszilárd* hűséget is kétségessé teszi a formidábilis seria-tipológia Fiordiligi *Come scoglio*jában? Annyit mindenképpen megsejtet a jelenet végén meghódított nagylélegzetű grande-dame tónus, hogy Isaure kilép a Vergy iránti gyermeki rajongás állapotából, és Raoul sejtelmes nagyvilága felé fordul.

A Larghettót valódi récit, változó tempójú, beszédes accompagnato követi. Deklamációja dallamilag semleges, s az erősen tagolt, széles ámbitust bejáró sorok között zenekari képsorozat illusztrálja az ékszerek kiváltotta elragadtatás fázisait. Isaure-ban egyetlen pillanatra még felmerül Vergy képe és szolid-szerény világa (Larghetto, mesuré A-dúr); hipokrita mondatait sóhajmotívumok teszik idézőjelbe: „Ah! Vergy! que n'est tu maître de ce trésor! Tu l'offrirais à ta fidèle Isaure”.¹² Éles fülek jól hallják, hogy a lány ekkor már korántsem hűséges, inkább csapodár: a kincses ládikából előkerülő új meg új csodákat szakadatlan moduláció kíséri, mely a scena végére eléri E-dúrt, az ária hangnemét. A jelenet kezdetének B-dúrjához képest szűk kvintre lévő, *diabolikusan* távoli tonalitás félre nem érhetően az ellenvilágot reprezentálja.¹³ A hangnem negatív, vagy legalábbis ambivalens dramaturgiai töltetével kapcsolatban aligha merülhet fel kétség, hiszen a második felvonás bevezető zenéje és első száma, a Barbe-bleue sötét szándékait ismertető Raoul/Ofman duett ugyanebben a hangnemben áll. Valóban: a sodró tempójú E-dúr áriában – melynek hangvétele éles ellentétet alkot a Vergyhez kötődő pasztorális-bensőséges lírai szférával – Isaure már Raoul világában látja magát. Elképzeli, amint a nagyúr hitveseként parádézik a lovagi tornán, és hallgatja, hogyan büszkélkednek fivérei húguk szépségével: „Voilà ma soeur”! Képzletének vásznára a zene a lovagiaság maskulin, illetve a szépség feminin jeleit rajzolja. A dekoratív lovagvilág harci pompáját és fenyegető hatalmát zenekari unisonók és indulóritmusok, az oboák, kürtök, fagottok harsány akkordjai, a hegedűk szakadatlan tizenhatod-figurációi festik; a női szépség témája apró, ironikusan vígoperai motívumfordulatokból alakul. A folyamatosan előrehaladó sorokból nagyszabású kétrészes struktúra bontakozik ki, tonika-domináns/domináns-tonika hangnemi tervvel. Az énekszólamban emlékét sem fedezzük fel Isaure kezdeti strófikus, kerekded előadásmódjának; modorát nem szűkjárású, architektonikus dallamok, hanem széles hármashangzat-témák és seria-stílusú, deklamáló, hangismétlő frázisok jellemzik. Vonalvezetése valódi primadonnai energiával cikázik a terjedelem

¹² Ah Vergy! Miért is nem tiéd e kincs! Megajándékoznád vele hű Isaure-odat!

¹³ B-dúr és E-dúr Fiordiligi két áriájának hangneme is.

legmélyebb és legmagasabb régiói között: az expozíció H-dúr zárata előtt h-ig ereszkedik, onnan duodecima távolságon át fizs²-re ugrik, a második rész E-dúr kódjában pedig tizenkét ütemen át kadenciázik az e²-a² kvartban. Az ütemszám egymagában jellemzi az ária Isaure minden korábbi megnyilvánulását messze felülmúló léptékét; hasonlóan impozáns szerkezeti formátumot az operában eddig csak Raoul belépője árult el. Megjegyzendő, hogy Grétry írásmódja a harcias és kacér kifejezési végletek között mellőzi a vokális agilitás minden formáját – a heroikus német énekesnők bizonyos típusa ezért is érezhette olyannyira otthon magát Isaure-Marie vokális jelmezében.

Primadonnai heroizmusnak vagy pátosznak maradványát sem leljük a következő számban, Vergy és a lány búcsúkettősében (Andantino, C-dúr/c-moll). A szöveg közlendőjét talán csak a modern olvasó érzi cinikusnak. Vergy szerencsére nem hallotta az E-dúr áriát, így továbbra is a fivérek áldozatának hiszi szerelmesét. Feloldozza esküje alól, amit a leány *lelki* hűségének bizonygatásával hálál meg. A duett egyetlen mondóka-dallamot ismételtet dúr és moll változatban (C-c-C-c-C); a szakaszokon belül a válófélben lévő pár a dallam ismételtetésével-variálásával dialogizál, mintha a *Jeu de Robin et Marion* középkori hagyományához, vagy a gyermeki játékdalok tipológiájához menekülnének az átélhetetlen valóság realisztikus felfogása elől. Vagy inkább egymás becsületes, de unalmas színtelensége elől menekülnek a várva-várt kalandba? A második felvonás kezdetén végre elérkezik a várva várt pillanat: Isaure és a nézők áttehetik székhelyüket Barbe-bleue fényűzően dekorált kastélyába. Francia operáról lévén szó, magától értődik, hogy a díszlet, a palota nagytermének dekorációja hamarosan jelentőségteljes, önálló motívumként lép előtérbe a bonyolításban. Meglepetésre, erre jó ideig várunk kell. Barbe-bleue várában egyelőre nem élünk át izgalmas kalandokat; az anekdotisztikusan kibontakozó cselekmény eleinte inkább Molnár Ferenc tollára illenék: bizalmatlan férj próbára akarja tenni feleségét, ezért esküjét veszi, hogy nem lépi át a tilos kamra küszöbét. A játék éppenséggel végződhetné a férj megleckéztetésével is. Grétry a kétértelmű helyzethez illő, *sanzsan* vígoperai stílusban tartja Isaure, Ofman és Raoul C-dúr *Trióját*. Kékszakkált előbb a mélyvonósok tettetetten baljós hármashangzat-figurációi jellemzik; szólamával pregnáns ellentétet alkot az asszony meglepett-bizonytalan, jól énekelhető fekvésben (g²-g² oktáv, túlnyomóan c² fölött) tartott, szűkközű, mondókás motivikája: „Mais, seigneur, pourquoi jurer?”¹⁴ Domináns moduláció során Raoul buffoneszk, motívumismélteléses, nyolcadoló, éppen csak nem hadaró parlandóba kezd; repetált figuráit Ofman is átveszi. A gyors tempóban lefutó kétrészes, quasi-szonátaformájú tételben a szereplők beszéd-dallamaik körülhatárolt, szűk keretéhez) a domináns síkon is hívek maradnak, így a tonikai, ill. domináns szakaszok motívumai egymás quasi tükörfordításának tűnnek. A visszatérésben növekszik a feszültség, ennek nyomán, mai hallgató számára némileg paradox módon, Isaure szólamán is eluralkodik a vígoperai nyolcad-pergetés. Hangja egyre magasabb régiókba emelkedik, mígnem a ritmikailag obligát módon kiszélesedő kadenciális ütemekben oktávhajlítással kétszer is megüti az a²-t.

A komédia a tercettel csak elkezdődik, de korántsem ér véget. Váratlanul Vergy kér bebocsátást Raoul várába, még váratlanabbul női ruhában. A sujet eme különös fordú-

¹⁴ De uram! Miért az eskü?

latának *slapstick*-humorát talán akkor tudjuk a fennforgó helyzet komolyságának megfelelően értelmezni, ha az idősebb nővér jelmezében érkező férfit úgy tekintjük, mint Isaure felettes énje kivetítését. Felettes én létére Vergy nem avatkozhat tevőlegesen a cselekménybe. Nem tehet mást, mint hogy értelmezi a díszterem freskóinak ikonográfiáját, és ezzel figyelmezteti a balga nőt a leselkedő veszélyre: a falakon Psziché és Lótné, a kíváncsiságukért megbüntetett nők ábrázolásai sorjáznak. Isaure nem ismeri el Vergyt felettes énjének, ragaszkodik hozzá, hogy szerelmes férfinak nézze, s így meg nem hallottá tehesse óvását. Elküldi, mondván: jelenléte merénylet a házastársi hűség ellen. Az idős nővér távozik, s a felvonás, az asszony újabb belső átalakulásának színpadi-zenei kivetüléseként a komédia-expozícióból a tragédia, de legalábbis a középfajú dráma síkjára lép. Isaure monológja az ékszeráriánál is erőteljesebben példázza a francia operazene extravertáltságát, kifelé-irányultságát – extrán, azaz külsőn a színpadot mint színteret, illetve a hősök játékban kifejeződő cselekvését értve. A várkastély ominózus díszletei között a hős nő színhatást játszik saját magának. Előbb Vergy iránti érzelmeire emlékezik, azután kijelenti, vigaszra vágyik, s elkezd foglalkozni a gondolattal, mi lenne, ha mégis kinyitná a tilos szoba ajtaját. Hosszasan, némán habozik, mielőtt rászánná magát a végső lépésre. Töprengését, ingadozását, akcióit és reakcióit, majd magát a tettet Sedaine és Grétry szavak nélkül, a francia operának oly kedves színpadi műfaj, a mozgásokat és attitűdöket ütemről ütemre követő-illusztráló pantomim keretében ábrázolja. Isaure belép a szobába, de azon nyomban vissza is tántorodik. Pár zaklatott szóval utal az iszonyú látványra, mely a szobában elébe tárul, azután ájultan összeesik.¹⁵ Vergy, aki nem hagyta magát eltántorítani szerelme megmentésére irányuló kísérleteitől, váratlanul színre lép, és prózában teszi fel tagadhatatlanul inadekvát kérdését: szép Isaure, mi bántja? Magához térve az asszony Raoulnak nézi Vergyt – furcsamód, hiszen „édes, gyengéd barátja” továbbra is női ruhát visel... (Freud läßt grüßen. Emlékezhetünk: ájulásából ébredve Donna Anna is összetévesztette a segítségére siető Don Ottaviót az időközben elmenekült merénylővel. A hely a legkonkrétabb jele a Barbe-bleue és a Don Giovanni közötti feltűnő rokonságnak, melyre lentebb még visszatérünk.) Isaure visszanyeri öntudatát, és dadogó szavakkal beküldi Vergyt a tilos szobába.¹⁶

¹⁵ *Isaure seule. [...] Elle regarde au trou de la serrure. On ne voit rien. Elle se retire. Elle approche. Elle se retire. Elle met la clé dans serrure. Elle hésite et paraît souffrante. Elle ouvre un tour. Elle referme. Elle fait un pas et s'arrête à chaque fois. Elle prend son parti et court au cabinet, elle ouvre un tour, deux, trois; elle ouvre la porte et entre. Elle fait un cri et rentre sur la scène effrayée, son diadème tombe à ses pieds. Dieux! Ou'ai-je vu! que de sang, que d'horreur! Ces femmes ... Ciel! moi-même ... Ah! je me meurs. [Isaure egyedül. Benéz a kulcslyukon. „Semmit nem látni”. Visszahúzódik. Ismét közelebb lép. Visszahúzódik. Beteszi a kulcsot a zárba. Habozik, gyötrődik. Egyet fordít a kulcson. Visszafordítja. Visszalép, de mindig újra megáll. Elhatározásra jut, a kabinethez fut, egyszer, kétszer, harmadszor fordít a kulcson, kinyitja az ajtót és belép. Felkiált, és megrettenve visszatér a színpadra, fejéke a földre hull. „Istenek! Mit láttam! mennyi vér, mennyi borzalom! Az asszonyok! Egek! én magam”]*

¹⁶ Vergy: *Quel effroi vous saisis? qu'avez-vous, belle Isaure? Isaure (prenant Vergy pour Raoul):* Quoi! monstre! tu pourrais, barbare!.. *(le reconnaissant)* Ah! c'est Vergy. [...] Oh! cher et tendre ami, Vergy, Vergy, je vous implore [...] Allez, entrez, voyez en quel abime affreux... [(Isaure Raoulnak nézi Vergyt): „Szörnyeteg! megtennéd, barbár!” (felismeri) „Ah! ez Vergy. Oh! kedves, gyengéd barátom, Vergy, könyörgök! Menjen, lépjen be, lássa ama borzasztó mélységet!”]

Isaure *Monologue*-ja, az ajtó kinyitását festő pantomim, illetve az előzményekhez quasi attacca kapcsolódó, most kezdődő duett együttesen merész, nagyléptékű, folyamatos drámai szekvenciát vázol fel, melynek fordulatait Grétry zenei eszközei lenyűgöző mélylélektani relevanciával elevenítenek meg. Az első szakaszban („Vergy, ton souvenir”) a zene az első jelenet pasztorális atmoszféráját idézi fel, de az eredetinelől hasonlóan intenzívebb, nagyobb igényű formában. Isaure csak most ébred rá, mi a szerelem, s ez szemében idillé, a boldogság szigetévé szépíti, egyszersmind távolítja a múltat. Csodálatosan harmonikus ariosót hallunk, Gluck elíziumi modorában. A négynegyedes D-dúr Andantét szakadatlan triolákban (vagyis 12/8-ban) hullámozó vonós-figurációk töltnek ki. Álomszerű zsongás; időnként a fuvolák egy-egy madárhangja szól bele. Az arioso első periódusát kizárólag I-V akkordok váltakozása tölti ki, s hogy ez nem monotóniát, hanem telítettséget eredményez, azt részben a vonós-girlandokat gazdagon árnyaló diatonikus és kromatikus váltóhangoknak, részben a harmóniai ritmus többszöri megtörésének köszönhetni. E háttér előtt Isaure széles ívű beszéd-dallamot énekel; melódiájának tágasságát jellemzi, hogy az ötödik ütemben a fisz”, a hetedikben a cis’ határhangokat érinti, vagyis három ütem alatt másfél oktávát ereszkedik. Tonális kitérésre csak a 12. ütemben ad okot a szöveg („Vergy, tu fais le malheur de ma vie!”). A tétel moll hangnemek útvesztőjébe téved; e-moll és a-moll közbejöttével éri el végcélját, az alaphangnem baljós minoréját. D-moll a valóságos veszély hangneme, de ezt a nő nem ismeri fel. Monológjának második szakasza a hangnem megerősítéseként kezdődik, majd a protagonista kérdése („ferais-je mal? ferais-je bien?”) megszakítja a harmóniai folyamatot. Fermátás szünet után a zene idegen, *kimérikus* tonalításban, fisz-moll irreális hangnemében indul újra („c’est sans doute une chimère”). Fokról fokra növekszik a feszültség a kíséretben: mélyvonósok sforzatói, emelkedő hármashangzatok – lassan, csikorogva feltáruul az alvilág kapuja. Az énekszólam elveszti dallamosságát, patetikus-szenvedélyes énekbeszéddé sűrűsödik; a hangismélteléses, szűk hangközű recitativót nagy ugrások tagolják, mert a komponista oktávval föl-le helyezgeti a mondatfoszlányokat. Abban a pillanatban, melyben jellegzetes heroina-hangvétélben Isaure levonja a hamis végkövetkeztetést, és ezzel biztonságba ringatja magát, kiismerhetetlenné válik a tonális helyzet („à mon époux ne dira rien”): az irányzék ugyan D-dúr felé mutat, de a várt I. fokú záróakkord elmarad – a nő az álzárattal elért szubmediáns hangnemben, baljós kisterc-motívumokra épülő Allegro kíséretében nyitja ki a tilos kamra ajtaját.¹⁷ A félelmetes valóság d-mollja csak az ajtó feltáruulásakor világít szemébe. A rejtett kamra borzongató látványát a zene naturalista eszközökkel közvetíti. Isaure a kamrába lépve felkiált. Visszatántorogva nyolc ütemen át d”-f” tercmotívumot ismételtet, melynek nem sikerül az éneklés szférájába transzponálnia a látvány kiváltotta elszörnyedés sikolyát.

A monológ félzáraton megszakad, s a Vergyvel folytatott néhány szavas prózadialógus után az allegro agitato tempójú (alla breve) d-moll duett első szakaszára marad a borzalmas látvány feldolgozása. E pillanatban Isaure ismét egyedül van, hiszen Vergy beküldte a kabinetbe. Így a nominális kettős harminc ütemes első szakaszát valójában

¹⁷ Vergy! szerencsétlenné teszed életemet. [...] Rosszul tenném? Jól tenném? [...] Semmi kétség. Csupán kiméra. [...] Férjem nem tud meg semmit.

az ő szólójaként hallgatjuk és nézzük. Grétry a szakasz végét tonálisan lezárja (d-moll), Vergy 21 ütemes beszámolóját a kabinet szörnyűségeiről ugyancsak zárt hangnemű F-dúr/f-moll középrészként komponálja meg. Csak a d-moll anyag kadenciálisan kibővített visszatérése alakítja a tételt valódi duetté.

Barbe-bleue könnyelmű hitvesének arcképéhez a kettőst indító d-moll szóló további nagyoperai vonást ad. Hangját az ékszerária jubiláló pátoszának ellentette, a halálos félelem ugyancsak patetikus tónusa járja át. Megszólalását a d-moll hangnemre jellemző két ismert tempesta-toposz hordozza: az első nyolcadokban mozog, szaggatott dallamossága appoggiaturákkal patetizált hármashangzatokból épül a hegedűk staccato nyolcad-akkordfelbontásaitól kísérve; a második az énekhanggal együtt haladó vonós-tremoló háttere előtt negyedértékű hangokban, váltóhangos motívumok szekvenciáiban és lapidáris skálákban járja végig mindkét irányban a szoprán hangterjedelem szinte egészét (d²-b²). Isaure dermedt félelmét a letét kimért kötöttsége és a fojtott dinamika érzékelteti, az uralkodó pianót csak a sikoltó csúcshang ütemében váltja fel *f*. A dermedtő látványról, mely a néző előtt jótékonyan eltakart titkos szobában a nő elé tárult, zenei-szövegi részletekkel csak Vergy (Isaure alteregója) szolgál. A duett általa énekelt középrészében a zene amorfi képleteket halmoz egymásra: a szubmotivikus, kiáltó-suttogó éneksszólam, az ütemenkénti *fp* lüktetés, a dúrból mollba sápadó tonalitás, az f-moll zárlat előtti hisztérikusan emelkedő kromatikus akkordkumulusz a megnevezhetlent, a leírás hatalma alól magát kivonó traumatikus élményt közvetíti. A duó együtt énekelt harmadik *mouvement*-jének hatása (d-moll) különösen a kadenciális szakaszban válik erőteljessé. Utolsó 12 ütemében Grétry a vonósokhoz hozzáadja az oboák, fagottok, kürtök kórusát. „C'est la mort!” – ismételteti *forte* a szerelmespár, és a közönség hallja, amit ők hallanak: a végzet trombitáit.

Hogyan értelmezzük a D-dúr monológ, illetve d-moll duett quasi megszakítatlan egymásutánjával létrejött grandiózus zenedramai folyamatformát? A monológ, illetve Isaure-nak a duett első szakaszát alkotó d-moll szólója együttesen úgy is értelmezhető, mint jelenet és ária, vagy kétrészes, lassú-gyors szakaszból álló kettős ária, ahol a két rész között a pantomim quasi tempo di mezzót képez. Ugyanakkor a d-moll szóló magától értődn a visszatéréses szerkezetként kezelt duett expozícióját is képezi. Az egymásba-fogazott tételek valóban mozarti tökélyvel oldják meg a klasszikus opera dilemmáját: követik a cselekmény lineáris menetét, egyszersmind eleget tesznek az architektonikus zenei formatervezés 18. században még a francia operában is uralkodó követelményének. Hogy a megoldást a duett éppen D/d hangnemben találja meg, óhatatlanul emlékezetbe idézi a Don Giovannit, az 1780-as évtized végének másik nevezetes *alvilági* vígoperáját. Isaure a 2. felvonás végén mutatis mutandis ott tart, ahol Donna Anna az első felvonás d-moll elbeszélésében és D-dúr áriában tartott: felismer és megért. De (mint erre már utaltunk) a Grétry-Sedaine jelenet folyamatos, a zárt számos szerkesztést áttörő dramaturgiája talán még szorosabb rokonságot árul el a Don Giovanni első képével. Dramaturgiailag logikusan: Anna a bosszúáriában csupán visszaemlékezik arra, amit az Introdutionében átél (a kulisszák mögött, majd a nyílt színen), Isaure viszont itt és most jut el szörnyű felfedezésig. Releváns párhuzamokat figyelhetünk meg egyes részletek között. Leporello F-dúr monológja után a mozarti Introdutione Donna Anna, Don Giovanni és

a szolga pantomimikus tercettjével folytatódik, B-dúrban, vagyis Isaure pantomimjének kezdőhangnemében. A Commendatore fellépése g-mollon keresztül visszavezet a nyitány lassú bevezetésének d-moll hangneméhez, és a párbaj pantomimjába torkollik, ugyanez történik a Barbe-bleue pantomimjében. Az atya haldoklását kísérő félelmetes ariosót Mozart f-mollba süllyeszti, abba a hangnembe, melyben Vergy leírja a véres kabinet rejtelmét (sejthetően: a halott nőket, de legalább vérnyomokat). Legfeltűnőbb a rokonság a két zárószakaszban. Annához és Ottavióhoz hasonlóan Isaure és Vergy is a *barbaro momento* – a pokoli harmadik által kiközösített idő – nyomasztó pillanátát reagálja le. Itt azután megszakad a párhuzam: francia operafelvonás nem zárulhat *divertissement* nélkül. Pásztorok és pásztorlányok lépnek színre, és – foglalkozásukhoz nem épp illőn – gyümölcsökkel teli kosarakkal ajándékozzák meg az úrnőt és „nővérét”. Szó sincs azonban henye balettjelenetről. A pasztorál-betétben megszólaló névtelen leányka ariette-je a reménynek ad hangot, melyről tudjuk – és a fenyegetett szereplők is tudják – mily csalfa és vak. A két tánc – négynegyedes Andante és 6/8-os Allegretto – dúrral váltakozó mollhangnemének ellentéte népies-modális tónusként értendő, s nem drámai feszültséget közvetít, tény azonban, hogy a felvonás d-mollban zárul.

Mozartra, a Szöktetés a szerájból utolsó felvonásbeli B-dúr duettjére rímelt a szerelmek harmadik felvonást nyitó kettősének első, Larghetto szakasza is. Isaure könnyörgő Vergynek, meneküljön, ő azonban – mint várható – a halált választja szerelmese oldalán. A második felvonásban exponált baljós fényű E-dúr tonalitás visszatérése arról győzhet meg, hogy Raoul kegyetlen terve, melyet a 2. felvonás elejének kettősében ismertetett meg Ofmannel és a közönséggel, most meghozza az általa mániásan kívánt és előidézett eredményt, Isaure bűnhődését. Másrészről a hangnem talán az erkölcsi felemelkedés királyi útjának megnyílását – Barbe-bleue hatalmának erkölcsi tagadását – is ígéri. A kezdő Larghetto-tétel a második értelmezés irányába mutat annyiban is, hogy az első periódusban elért domináns hangnemből többé nem tér vissza az alaphangnembe, hanem a H-szint *maggiore*-ja és *minor*-ja között oszcillál. (Csak a még említendő trombitahang hozza vissza az E-dúr alaphangnemet, amit a lényegében kódaszerű Allegro többé el sem hagy.) Isaure a Larghettót *preghiera*-dallammal indítja, abból a típusból, melyet Gluck és Mozart adnak *transzcendens* nőalakjaik szájába. Könnyörgésének őszinteségét a dallamvonal nyugodt, nagy amplitúdójú hullámzása hitelesíti: az első sorban h²-e²-disz² indításra (I–V) *fisz²-disz²-h²-gisz²* fokokon való ereszkedés válaszol (V–I); a második mondat fokozatosan *disz²-ig* mélyíti a tresszurát. A harmadik sorban *gisz²-szel* bővül a terjedelem, és a kis lépések ugrásokká tágulnak (*fisz²-gisz²* szeptim); végül a negyedik sor tölcéséres mozgással összefűz a h² záróhangra (moduláció a domináns hangnemébe). Az 1. hegedűk szokás szerint együtt énekelnek a nőalakkal, a 2. hegedűk pedig pontozott ritmus-ostinato alakjában dolgozzák fel a félütemenként változó harmóniákat: aritmikus szívdobbanás vagy méltóságos vonulás a végzet elé? Vergy ellenkezése a domináns moll tónusával és *parlante*, hangismélteléses, kisámbitusú dallamossággal új irányt szab a duettnek. Tragikus indítás után a bizakodás, vagy legalábbis a bizalom H-dúr hangját üti meg, s ehhez bensőséges szekvenciázó *terc*-motívumot választ, melyet a hegedűk *tercelve* kísérnek. A Larghetto utolsó szakaszában e *quasi*-melléktéma az egymásra talált két énekszólam szextpárhuzamaiban csendül ki. Előbb azonban Isaure válaszol Vergynek:

az önvád keserű szavaival („une vanité criminelle / Envers vous me rend infidèle”) kér halált saját fejére. Tizenhatodikban gördülő, tagolt parlando soraiból strófaszerű, zárt formai egység alakul, melyben a duo hangulati mélypontjára ér. Vergy szólója alatt elhallgatott az ostinato, most a halál víziója újra elindítja, doppelschlagokkal kiegészített formában, a szöveg kiváltotta *marche funèbre*-allúzióval („Et mon trépas mérité / Doit effacer cette injure”). A tonalitás, mely Vergy bizalom-motívuma után ismét h-mollra sötétült, a minore tonális rokonságát kiaknázva a szubtonális D-dúr és a szubdomináns A-dúr síkra süllyed. Innen kiindulva, harmónia és énekszólam a gyászindulós ütemekben félelmet keltő kromatikus szekvenciával éri el újra a domináns (H) szintet. Ez már a harmadik zárlat ugyanezen tonalításban, ám a két előbbi dúrjával szemben itt a következő szakasz kezdetét jelző I. fokú H-dúr akkordig h-moll uralkodik. Grétry hangnemi utalását nem lehet félreérteni: a duettben előre jelzi a következő drámai történések irányát – Raoul hamarosan D-dúrban, a bosszúáriák mindenkori hangnemében fogja elénekelni kegyetém esküjét, Isaure feláldozásának tercettje pedig h-mollban áll. H-moll legközelebbi rokon hangneme, D-dúr megjelenése a duettben a szokottal ellentétben tehát nem a derű, a kivilágosodás, hanem az elháríthatatlan végzet szférájának jellemzésére szolgál. Vergy a bizalom-motívummal megkísérli kivezetni Isaure-t a szorongás kazamatáiból. Igyekezetét mi sem jellemzi jobban, mint hogy a szakasz kódájában a női hang közelébe emelkedik föl; aisz’-h’-ig nyújtózó dallamhajlítása ugyan akusztikailag mélyebben szól Isaure párhuzamosan énekelt cisz’-d’ formulájánál, de a tenor hangját e fényes falzett-régióban magasabbnak érzékeljük a női orgánum halvány középhangjainál. Vergy bizakodása egyelőre alaptalannak bizonyul: a Larghetto végén megszólal a *trompette en mi (dans la coulisse)*; a partitúra szerint egyetlen h hangot fúj meg. Közismert pandanjával ellentétben nem szabadulást ígér, hanem Barbe-bleue hazatértét jelzi, az ő világának győzelmét hirdeti a szerelmesek reményei fölött. Ám ha a remény meg is hal, a 18. századi operában túléli a hit. A kettős rövid második szakaszát, az E-dúr Allegrot, a kölcsönös áldozatvállalás himnuszát a szerelmesek nemes vetélkedésben, nagy ritmusértékű hangokból álló, tág hármashangzat-felbontásokban kibontakozó kétütemes frázisok szólamcserés kontrapunktjában viszik el az erkölcsi győzelmet jelentő zárlatig. A kadenciális ütemek terchajításaiban Isaure visszaveszi az addig őt dallami kézfogással vezető Vergytől a vokális vezető szerepet. Hol is zenghetné másutt a szavakat, mint orgánumának felső kvartján, e’’-a’’ határhangok között ismételve: „sauvez vos jours”? A szentimentális első, az embrionális második és a félelemben egyesítő harmadik kettősük után a negyedikben a hűtlenség és megbocsátás vargabetűit megjárva Isaure és Vergy végre egyesülhettek egymással, a zene szférájában feloldozást nyertek a legsúlyosabb véték, az egymáshoz fűződő viszonyukat degradáló *elégtelesség* bűne alól.

Tudjuk, Piroska nem találkozott volna a farkassal, ha nem tér le a jó útról. Isaure sem akkor kövei el a tragikai vétséget, amikor megszegi Raoul tilalmát, hanem korábban: akkor, mikor hűtlenné válik Vergynek tett ígéretéhez. És ez nem elég – az után, hogy megcsalta Vergyt, megcsalja Raoul is. De Vergy sem vétlen. Bünt követett el azzal, hogy nem viselkedett férfiként, „jóságból” és „megértésből” lemondott szerelméről (büntetésből női ruhába kellett öltöznie). A való élet törvényei szerint mindketten el is nyernék méltó büntetésüket. Ám ahogy mesei szabályrend szerint *petit chaperon rouge*

megmenekül – megússza a nagy ijedelemmel, a bekebelezéssel a farkas gyomrába –, az operai jogrend is kegyelmet ad az erkölcsileg megtisztult párnak a *capital punishment* alól. Isaure a mélyben, a beavatás barlangjában, Kékszakáll várában – a farkas gyomrában – teljesíti megmenekülésének előfeltételét, a töredelmes megbánást. Ezzel nemcsak önmagát váltja meg, hanem a *nagymamát* is, a vénasszonynak öltözött Vergyt, akinek a vészhelyzet visszaadja férfiaságát. Igaz, csak szavakban: újra vállalt nemi szerepét fegyver híján tárgyilag nem tudja érvényesíteni – Raoul a két utolsó zeneszám közötti rövid dialógusban nem is veszi férfiszámba. Operai jogrend ide vagy oda: a Seigneur frenetikus bosszúáriája után („Perfide! Tu l’as ouverte!”, D-dúr) senki nem hiheti színpadon és nézőtérén, hogy Isaure és Vergy elkerülheti végzetét. Tehetetlenségükben csak kívülről remélhetnek szabadulást. Céloztunk rá: Bouilly tíz évvel a Barbe-bleue után Gaveau zenéjével bemutatott Léonore-jában a börtönjelenet szituációja erősen emlékeztet a Barbe-bleue utolsó képére. Mégis, a kettő között dramaturgiailag nem elhanyagolható különbség mutatkozik. Léonore és Florestan számára a „kint” váratlanul avanszál drámai tényezővé a megmentő trombitajellel, hiszen ők ketten nem, csak Pizzarro tud a közelgő – számukra menekülést hozó – miniszteri látogatásról. Raoul két áldozata, Isaure és Vergy viszont nem bízták magukat a miniszteri véletlenre. Segíts magadon-alapon segélykérő üzenetet küldtek a külvilágba, s így az utolsó percig reménykedhetnek a felmentő csapatok érkezésében – a közönség pedig bizakodhat, hogy a műfaji hagyomány még e tragédia határán járó vígoperában is meghozza a boldog befejezést. Ám a vígoperai biztonságerzet aligha csökkenti a végső jelenetsor gyomorszorító feszültségét, mégpedig azért nem, mert a „kint”, amely önálló *dramatis personaként* végig jelen van a h-moll tercettben, kettős arcot mutat. Nemcsak a reménybeli megmentőket várják kívülről, kint – a színpadon kívül – van a kínyzókamra is, ahol Raoul előkészületeket tesz a gyilkosságra. Isaure és Vergy egyszerre reménykednek abban és rettegnek attól, ami kint van – kívül a színpadon, kívül a műfajon. Azzal, hogy az opera tematizálja a bizonytalan kimenetelű várakozást, az utolsó jelenetsor sajátosan modern emberi helyzet paradigmatiszta színvonalú megformálásává válik. Isaure híres, szorongva ismételt kérdése – „Vergy, ma soeur, ne vois-tu rien venir?” – a *siecher Tristan* mániásan ismételt kérdésében visszhangoznak: „Siehst du es nicht?”¹⁸

A h-moll tercett szűkhangközű görög-motivikája, az indítás végzetterhes balladai atmoszférája, a tonálisan szimmetrikus kérdéseket és válaszokat soroló szerkesztés mint a tragikus-elháríthatatlan végzet zenei szimbóluma, erős hatást gyakorolhatott a Fidelio börtönbeli sírásó-duettjének hangvételére: Isaure első periódusának panaszos, manon lescaut-i felkiáltása – „Si jeune hélas! faut-il mourir!” – előre vetíti a Fidelio Leonórájának kétértelmű szavainak melódiáját: „wir werden bald zu Ende sein”. De amíg a sírásó-kettős csupán sötét hangulati alapozás a tulajdonképpeni cselekvényhez, addig Sedaine és Grétry koncepciójában a h-moll trió egy szcenikailag elviselhetetlen erővel dinamizálódó akciósort önt zenébe. A kezdet borzongatóan bénult atmoszférája néhány másodperc erejéig részesévé teszi a hallgatót az emberáldozat tudattalanban lappangó ősi misztériumának. Raoul ugyanis nem hirtelen támadt elemi szenvedélykitörésben követi el gyilkosságait.

¹⁸ Vergy, nővérem, senkit nem látsz jöni?

A zene megszólalása előtt kimegy a színpadról, s szinte az utolsó pillanatig az oldalkulisz-szák mögött, a kazamataszerű áldozati helyiségben tartózkodik, ahova lépcső vezet le. Ott ugyanazzal a szertartásos szenvedélytelenséggel készül a mézszárlásra, amellyel Ramfis és az egyiptomi papok Radamest halálra ítélik. A tercett folyamán háromszori rituális kiáltással szólítja Isaure-t; egyetlen szövegfázisát először felszólításként, majd kétszer kérdésként fogalmazza meg („Je t’attends, viens, il faut descendre” – „Eh bien! Veux-tu descendre?”).¹⁹ Mondandójának elembertelenedett – vagy egyedül emberi – ritualitását aláhúzza, hogy a három diktumból kettő kíséret nélkül hangzik el, mintegy fekete mise pszalmódiajaként. A kétütemes recitálás mindháromszor az alaphangnem kvintjén indul, és ugyanazt a fanfárszerű frázist írja körül. A felszólítás-kérdés motívuma csak alapesztusában változatlan, a dallam minden ismétléskor variálódik, ebből Raoul fokozódó türelmetlenségére következtethetnénk – talán nem is alaptalanul. Ám a felszólítások által határolt zenei szakaszok nem az ő, hanem Isaure reakcióit érzékeltetik, illetve (a második és harmadik felszólítás között) a „másik” külvilágban észrevett reménykeltő változást közvetítik. Leírtuk már: Raoul nem az egyetlen résztvevője a jelenetnek, aki kérdez. A tercett Isaure kérdésével kezdődik, melyet az asszony az ablakon át a távolságot kémlelő Vergyhez intéz; kérdését a tétel első felében kétszer megismétli. A két kérdés-sor (Raoul kérdései Isaure-hez, Isaure kérdései Vergyhez) fogaskerékszerűen kapcsolódik egymáshoz, és explicitté teszi, hogy a tercettben valójában két párhuzamos duett élődik egymásba, melyeket Isaure személye köt össze. Az első formaegységben Isaure és Vergy dialogizál: Isaure kérdez, Vergy válaszol, Isaure viszont-válaszol a már említett kétütemes, manon lescout-i lamentóval. Raoul első felszólítása után, a trió második strófájában Isaure de facto két duettet énekel egyszerre. Először Raoulnak ad késleltető választ D-dúrban. Ezután visszalép a Vergy-duettbe, és megismétli kérdését „nővérehez”, akitől ugyanazt a letargikus választ kapja: „Je ne vois rien que la ciel et la terre”.²⁰ A második kérdés-felelet tematikus- és hangnemi visszatérést idéz elő (h-moll). Kékszakáll újabb, türelmetlen, kérdés formáját öltő felszólítására Isaure könyörgő hangon, e-moll hangnemi kitéréssel felel, majd Vergyhez fordulva harmadszor is felteszi a tételt kezdő, reménykedő-szorongó kérdését, magától értődően ugyanazzal a dallamfordulattal, az alaphangnemben.

A kérdés-feleletekből kialakuló strófaszervezet és a hangnemi zártság mintha visszavinné a népi színjátéknak arra a kezdetleges szintjére, melyen a két szerelmes első felvonásbeli búcsú duettje állt. A tonális kitérés kísérletek hiábavalóságát, a középkorisan primitív refrénes rondószervezetet zenei-formai allegóriaként foghatjuk fel. A színpadon elénekelt-eljátszott quasi-ballada strófáinak kíméletlen, örök visszatérése Kékszakáll primer hatalmát jelképezi; mint a láthatatlan szobába vezető lépcső önmagában igazolja, ezt eddig senkinek sem sikerült megtörnie. Semmi sem jogosít a feltételezésre, hogy ezúttal sikerülni fog kimenekülni az elbeszélés kérlelhetetlen törvényszerűségéből. A harmadszori refrén azonban félbeszakad. Anélkül, hogy változnék az Andante-tempó, a fagotok és brácsák tizenhatod-harmincketted ritmusú pontozott, majd harmincketted-trillás ostinato motívumai kétszeresére gyorsítják a zene lüktetését, a szerelmesek pedig gyors

¹⁹ Várlak! Jöjj le a lépcsőn! – Nos? Lejössz végre?

²⁰ Semmit nem látok, csak az eget és földet.

recitáló- és kadencia-formulákkal egymás szavába vágva megtörik a balladás előadás tárgyilagosságát: Vergy gyorsan közeledő porfelhőt pillantott meg. Tizenkét ütemes h-moll szakaszuk csak izgalmat áraszt, a reménynek nem ad hangot. A felgyorsult ritmus olyan végérvényesnek tünteti fel a tétel lezárását, hogy meglepetést okoz Raoul újbóli, harmadik megszólalása, amely bevezeti a mindössze 8 ütemes zárlati szakaszt. A három szereplő csak most énekel együtt néhány ütemet – bár utasítás nem jelzi, Kékszakáll éneklés közben nyilván feljön a lépcsőn és színpadra lép. Az egyik „kint” tehát betör a „bent”-be, és közvetlenül fenyegeti Isaure-t; ezt érzékeltetik a nő tizenhatod hajlításos záróformulái, melyek a végső zárlatban h²-t érintik. Szólamának csúcshangjai fokozatosan emelkedtek idáig az első strófa g²-jétől az e-moll szakasz a²-jén keresztül; personáját tehát a szorongató helyzet a semleges ballada-szférából fokról fokra ismét felemeli a patetikus operatragédia megnyilvánulási modorába. E műfaji szféraváltás korrespondeál Isaure első felvonásbeli felemelkedésével, egyszersmind – ha szabad így kifejezni – a dialektikus szintézis „magasabb szintjére” emeli azt. Ott a nagyoperai hangváltás azt szimbolizálta, hogyan csábítják ki a nőt leánykorának pasztorális kisvilágából a nagyvilági hívságai. Itt megengedtetik neki, hogy levegye a balladai büntetés végrehajtás dallami rabruháját, és felöltse a sors elfogadásával a végzetten felülemelkedő heroína glucki nagyoperai jelmezét.

Auditív emlékezetünk e klasszikus vokális gesztikát őrzi meg az asszony utolsó egyéni hangvételeként. A végkifejlethez vezető viharos cselekvény közben ugyanis sem ő, sem mások nem énekelnek. Éneklésnek a körülmények – finoman szólva – igazán nem kedveznek. A heroikus opera akciógazdagsága a záró pantomim kezdetén a leplezetlen szadizmus ábrázolásává fajul. A zene első periódusa alatt Barbe-bleue félrelöki Vergyt, és a kínzókamra ajtajáig vonszolja Isaure-t.²¹ A nő kivonzolását – Rozália térdenjárását –, a szabadítók betörését, Raoul meggyilkolását (és Vergy változatlan passzivitását) Grétry – bölcsen – viharos d-moll némajáték keretében mutatja be. A záró vaudeville rövid, felelgetős epizódja ugyan megszólaltatja a boldog szerelmeseket, de szólamuk ductusa, motivikája nem különül el a kórus-környezettől. Antiklimax – igen, mint minden (időleges) túlélés.

Gyengéd leánykák, dühöngő fúriák

Primadonna karakterek

Rodolfo Celletti intranzigens álláspontja szerint a poszt-rossinianus évtizedek valamennyi olasz primadonnája, és a számukra írott minden szólam a *soprano d'agilità* típushoz tartozik. Hozzáteszi azonban, hogy a típuson belül a Pasta, Méric-Lalande, Ronzi de Begnis és az érett Unger számára írott szerepek a szó későbbi értelemben véve erősebb „drámai szoprán” jellegzetességeket árulnak el, mint Tacchinardi-Persianinak vagy

²¹ *Raoul entraîne et emporte Isaure dans le cabinet.* [Raoul magával vonszolja-húzza Isaure-t a kabinettbe.]

Grisinek írottak.²² Másfelől tény az is, hogy a kétségtelenül különböző alkati és hangbéli sajátosságok nem akadályozták meg egy-egy nagy énekesnőt, hogy vokális és színészi alakító készségét a legeltérőbb karakterek kidolgozásában juttassa érvényre. Giuditta Pasta a tragikus Boleyn Anna és a formidábilis Norma közelében korához és hangjának feltételezhető súlyához képest a legmeglepőbb módon megíratta magának Bellinivel az ingenue Amina könnyed szólamát. Az ellenkező oldalon Henriette Sontag és utódai, a korai csalogány-primadonnák is az agilis-drámai fach teljes jogú képviselőjének tekintették magukat, s a hangjukhoz modern felfogás szerint kevésbé illő a heroikus-tragikus szerepek kimondottan vonzották őket. Henriette nem riadt vissza Lucrezia Borgia szenvedélyes alakjának megformálásától, Jenny Lind Normát is énekelte.

„Unger Karolina méltó tanítványaként” Schodelné bátran vállalta a romantikus *primadonna assoluta* eszményének lokális képviselését, s a pesti kritika 1846-ig nagyjában-egészében akceptálta törekvését. Hollósy fellépéséig csak elvétve figyelmeztetették hangjának és technikájának korlátaira, sőt elvárták, hogy karakterre és helyzetekre való tekintet nélkül minden primadonnaszerepet elénekeljen – ha egyszer ő a primadonna! Mint a Nemzeti Színház operájának közvélekedés szerint teljhatalmú parancsolója, a véleménye szerint indokolatlan – időnként érezhetően maliciózus – követeléseket szó nélkül elutasíthatta, viszont elvileg minden neki tetsző szerepet kiválaszthatott bemutatásra. Igaz, bizonyos korlátokkal. A színházi gyakorlat előre láthatatlan eseményei és a zaklatásokkal teli pesti pályafutás megghiúsította néhány posszibilisnak, sőt vonzósnak ítélt szerep megformálását. Emlékezhetünk rá: az 1838 őszen elkezdett szenzációs premiersorozat 1840 elején megszakadt, anélkül, hogy az Anna Bolena vagy a Zsidónő színre kerülhetett volna. Ugyanezen két, számára elsőrangúan fontos opera címszerepét a második korszakban sem alakíthatta, illetve tarthatta repertoárján az együttesben mutatkozó hiányok és hiányosságok miatt. Viszont színre vitt – sőt színpadra erőltetett – olyan klasszikusokat, mint A vesztaszűz, Don Juan és Fidelio, holott ezek közönségsikeréhez az igazgatóság eleve nem fűzhetett vérmes reményeket. Nemzeti Színházban alakított szerepeinek sorozatát tehát, ha feltételeesen is, énekes színészi önarcképnek tekinthetjük. A következőkben ennek rekonstruálására teszünk kísérletet.

Feltűnően hiányoznak a korai pesti évek énekesi portréjáról a korszerű primadonna-szerepkör egyik jellegzetes típusának vonásai: mintha Rozáliát meg sem kísértette volna a romantikus *damsel in distress*, a szorongatott helyzetű kisasszony figurája. Holott valódi komédiákban nagy kedvvel öltötte föl eladó lányok pártáját. A buffa többféle szempontból is szelepill szolgálhatott neki csakúgy, mint minden kortárs primadonna assolutának: szívesen tündökölt tűzrőlpattant vagy ártatlan falusi lányok, kikapós városi özvegyek jelmezében egy Pasta, Grisi vagy Tadolini is. Vígopera-szerepeik énektechnikailag és játékban könnyítettek a nagy drámai figurák megjelenítésével járó hang- és fizikai terhelésen, és átmeneti lelki felszabadulást nyújtottak a tragikus-heroikus szerepkör gerjesztette traumatizált lelkiállapotból. Kockáztassuk meg: sok énekesnő számára lehetett elvontabb, lélektani kompenzáló funkciója is a buffa-beli közreműködésnek. Ha csak nem származott tehetős, szociálisan magas állású családból, mint Hollósy Korné-

²² Celletti, *Vocalità Donizetti*, 117.

lia, az énekesnő művészként és nőként gyermekkorától ki volt szolgáltatva szülőknek, gyámoknak, férjeknek, tanároknak, „protektoroknak”, színházi és társadalmi hatalmasságoknak – de ki volt szolgáltatva saját ambíciójának is, mely arra ösztökélte, hogy előmenetele érdekében vesse alá magát akaratuknak, és teljesítse erkölcsileg bizony néha kifogásolható, esetleg testileg is ellenszenves kívánságaikat. Mindennek ellenkezője történik a vígoperában: a primadonna a leányfigura vagy a kikapós özvegy mezében így vagy úgy győzedelmeskedik az ellenséges környezet cselvetésein és kényszerein, felszabadul a férfiúi mancipium alól, és szuverén személyiségként maga választhat párt magának. Mindnyájuk nevében éneкли Don Bartolo gyámleánya:

Ma se mi toccano
qua nel mio debole,
sarò una vipera,
e cento trappole
prima di cedere
farò giocare.²³

Schodelné vágyódását a vígoperai emancipációra színházi-gyakorlati tekintetben korlátozott siker koronázta. Első korszakának három vígoperai kísérletéből kettő nagyot bukott. Ám ezért nem az ő alakítása, hanem az ábrázolandó alak egysíkúsága viselte a felelősséget. Aperté mondva: a bukás azért következett be, mert a megszemélyesített leányalakok egyikéből teljesen, a másiból nagyrészt hiányzott a „viperaság”. Jakab - Bartay *Cselének* Idája csak elszenvedti a környezet amúgy is mondvacsinált fenyegetéseit, ám ő maga egyetlen csapdát sem állít, nemhogy százat. A saardami polgármester Mariettája elárul ugyan némi temperamentumot, de ezzel együtt sem sikerül a játék középpontjába keverednie, lévén, hogy az lényegileg Nagy Péter és Fliman, a „másik Péter” szerepcseréje körül bonyolódik. A főcselekmény szempontjából tulajdonképpen felesleges maga a címadó polgármester is, csakhogy míg Vlambett jól megírt buffo-figura, sok lehetőséggel a helyzetkomikumra, gyámleánya sem szendeként, sem a viperaként nem képes profilózódni. Donizetti Bájitalában viszont egyik legjobb szerepét találta meg. A darabban híre-nyoma nincs atyai, gyámi, bátyi, *podestai* önkénynek, fenyegetésnek. Adina, mint gazdag bérlőnő, kezdetül emancipált. Túlságosan is az: mint a Philtre-ről szólva írtuk, a szöveg a *taming of the shrew* toposzát variálja. Adina makrancos nő, ki nemcsak az atyai-gyámi felügyeletől menekült meg, de általában is szabadságot követel magának a férfitől. Mondani sem kell, csak azért, hogy végül önként hajtsa fejét a szerelem igájába. Schodelné a bemutatót követő másfél évben 22 alkalommal énekelte-alakította a szerepet, nagy – egyes hangok szerint túlzott – színpadi elánnal. Addigi életének meg nem élt autonómiáját kompenzálta így, vagy akkoriban bontakozó gyengéd kapcsolatának örömét öntötte bele?

Ida a Cselben, Marietta A saardami polgármesterben komolyan alig vehető szorongatás után hajózik be a vígoperaian boldog házasság révébe. (A Bájitalban nem Adina, hanem Nemorino szorong, s ennek látványa töri meg a makrancos hölgy ellenállását.)

²³ De ha gyengédségemben megbántanak, vipera lesz belőlem, és száz cselvetek, mielőtt engednék.

Sokkal komolyabbnak mutatkozó, vagy valóságosan nagyon is komoly megpróbáltatásnak vannak kitéve a semiserio- és serio melodrammák leányalakjai, azon leányalakok, kiket a primadonna az első időszakban határozottan kizárt repertoárjából – valósággal tabuizált. Kérdezhetjük, vajon esetenként nem énektechnikai megfontolások készítették-e tartózkodásra. Talán a hang korlátozott hajlékonyságának tudatában óvakodott megkísérteni például Lammermoori Luciát, a tökéletes énekesnő, Fanny Tacchinardi-Persiani szerepét. Találkozni biztosan találkozott a darabnak legalább részleteivel, hiszen birtokában volt az 1. felvonásbeli szerelmi kettős zongorakivonata. Láthatta is az operát, melyet már 1837 tavaszán bemutattak a bécsi olasz évadban. Igaz, láthatta azt is, hogy a lammermoori menyasszonynak, az agilis szoprán szerepkör későbbi nagy túlélőjének az első körben nem sikerült bevennie a német színházak erődítményeit. Jellemző, hogy a Hofoper német együttese csak 1843-ban szánta rá magát előadására. A pesti Városi Színház már 1840 januárjában műsorra tűzte, de csak két előadáson játszotta. Ezek alapján megértenénk, hogy Schodelné nem kívánta kockára tenni népszerűségét a Lucia bemutatásának kétes kimenetelű vállalkozásával. Ám mi magyarázza, hogy ugyanilyen tartózkodást tanúsított az Alvajáró és a Puritánok irányában? Előbbi népszerűségben vetekedett a Normával, s ha az utolsó Bellini-operának nehéz sors jutott is osztályrészéül, bemutatását kötelességének tartotta minden magára valamit adó színház. A pestvárosi német társulat 1836 decemberében vette műsorára. Ellentétben a Tacchinardi-szerepekkel, nem valószínűsítjük, hogy Rozáliát a szólamok különleges vokális igényei riasztották volna el Aminától és Elvirától. Hiszen előbbi Pasta állította elsőként színpadra, márpedig a másik két Pastának írott Bellini-szerep (Norma, Beatrice) az ő repertoárjának is karakterisztikus magvához tartozott. Szenvedéllyel alakította Donizetti Marino Falierójában Elenát is, a Puritánok Elvirájával egykorú Grisi-szerepet.

Mielőtt a tartózkodás okát nyomoznánk, szögezzük le: ifjú énekesnőként a Hofoperben és a berlini Königsstädtisches Theaterben Rozália sorozatban játszott két tipikus szorongatott kisasszonyt. A Montecchi és Capuletti Berlinben betanult Giuliettáját eleinte kedvvel énekelte, de Pesten már csak Déryné kedvéért öltötte magára jelmezét. Kinőtt a leányszerepből, amit az is jelez, hogy Hannoverben pályája egyik legnagyobb botrányát fogja előidézni azzal, hogy vonakodik Giuliettát énekelni Sabine Heinefetter Romeója mellett. Utóbb a szerepen bosszulta meg a Duport által még Bécsben rászabott robot-munkát is, a Zampa Camillájaként: Pesten néhány fellépés után visszaadta. Camilla az ő szempontjából kulcsszerep: benne ismerkedett meg a szélsőséges módon szorongatott kisasszony figurájának prototípusával. A főrangú leány jegyben jár Alphonse Monza gróffal, készül a boldog nászra, midőn kastélyát váratlanul elfoglalja Zampa, a kalóz – a valóságban az idősebbik Monza-fiú. Közli: fogságba ejtette Camilla apját, és csak akkor hajlandó szabadon bocsátani, ha a lány hozzámegy feleségül. A kényszerházasságot csak az utolsó pillanatban hiúsítja meg egy márványszobor kísérteties, ám jóindulatú beavatkozása. Lammermoori Lucia tragédiájában a szerelem és a családi lojalitás közötti konfliktust nem oldja meg a francia regényes vígoperában nagy hagyományra visszatekintő

sauvetage.²⁴ A skót leány helyzete kevésbé vadregényes, de lényegileg azonos Camilláéval. Lord Henry Ashton a pszichoterror bevált eszközeivel – hazugság, zsarolás – ráveszi hűgát, szakítson titkos vőlegényével, és kössön a család számára előnyös érdekházasságot. Lucia tisztán látja, hogy szerelme Ravenswood Edgar iránt sérti a klán tagjaira kötelező „természetes” szolidaritást, ezért le is mond róla: „Taci... taci: tu vincesti... non son tanto snaturata” – válaszolja nevelője, a hipokrita Raimondo intelmeire.²⁵ De érzelmi és testisége nem fogadják el az ész érveit: „persuasa la mente ... ma sordo alla ragion resiste il core”.²⁶ *Mente* (ráció) és *core* (emóció) összeegyeztetése Lucia számára végül lehetetlennek bizonyul. A nászéjszakán eljő az igazság pillanata: az érdekházasságba kényszerített leányt hatalmába keríti a nászéjszakai pszichózis, a *bouffée délirante* egyik pszichiátriai leírt megnyilvánulási formája. „Disszociációs identitászavar” állapotába kerül, átengedi magát a tudattalanból feltörő *árnyék* gyilkos agresszivitásának, hogy az meghúsiíthassa a gyűlölt házasság elhálását. Lucia megöli férjét.²⁷

Nem nászéjszakai, de nász-körülí válság áll a Lucia előképe, a Puritánok cselekményének centrumában. Hősnőjét, Elvirát a szó szoros értelmében nem sorolhatjuk a „szorongatott kisasszonyok” közé. Igaz, röviddel darabkezdet előtt még a kényszerházasság réme fenyegette őt is, ahogyan a jóságos Zio Giorgio szép áriája tájékoztat. Am a nagybácsihoz mérhetően jóságos atya jobb belátásra tért, önszántából visszavonta a családi érdek által motivált házasság tervét, és hozzájárulását adta Elvira nászához Arturóval, a politikailag nemkívánatos – Stuart-párti – titkos imádóval. Minden a legnagyobb rendben lenne tehát – ha a vőlegény az esküvő előtt hirtelen-váratlan nem válna köddé. Elvira úgy reagál a helyzetre, ahogy tette a romantika minden neurotikus leányfigurájának szentimentális prototípusa, Nina, ou la folle par amour: beleőrül a csalódásba. A sajnálatos esemény az első felvonás fináléjában következik be, s a cselekmény a további két felvonásban inkább megzenésített kórrajzként, mint személyek- vagy politikai-vallási csoportok közötti konfliktusok drámai bemutatásaként hat – ahogy a cím ígérné. Végül minden jóra fordul; a vőlegényről kiderül, igazoltan volt távol, s a menyasszonyt egy franciás zenedramaturgiai motívum – Arturo szerenádjá, a régi boldogság zenei reminiscenciája – meseszerű hirtelenséggel kigyógyítja bajából. Semiserio-befejezés a *melodramma serio* végén – boldog vég a komoly énekelt dráma kifejeletéként? Bellini ugyan észrevételezte a rokon vonásokat a Puritánok és a klasszikus semiseriának minősülő Alvajáró között, de a különbségekre is figyelmeztetett. A semiseria tipikus középfajú színmű, jellemzően falun, természeti környezetben – nem ritkán a romantika abszolút természetében, Svájcban vagy Savoyában – játszódik.²⁸ Szereplői mégsem kizárólag falusiak, azaz parasztok, molnárok, kocsmárosok; ellenkezőleg, a drámai konfliktust többnyire az váltja ki, hogy

²⁴ Szenvedélyes, egyszersmind szórakoztató feminista értelmezését adja Bellini és Donizetti *demoiselle en détresse* figuráinak (Lucia, Amina, Elvira) Catherine Clément az *Opera, or the Undoing of Women* „The Girls Who Leap into Space” fejezetében. Clément, *Opera*, 78. sköv.

²⁵ Hallgass: gyóztél... meghallom a természet hangját.

²⁶ Elmémet meggyózted... ám süket szívem ellenáll érveidnek.

²⁷ Gebhardt kifejezése a romantikus operahősnők menekülésére az örültségbe: „Entgrenzung im heiligen Wahnsinn” - a határok átlépése a szent örületben. Gebhardt, *Frauen*, 111–12.

²⁸ Unverricht, *Gebirgsmilieu*.

felsőbb hatalmak beavatkoznak az egyszerű emberek – konkrétan: az egyszerű emberek egyszerű leányai – életébe. Ha a főszereplő megpróbáltatásait közvetlenül nem is az uraság hatalmaskodása idézi elő, hanem saját vétke vagy annak látszata, a magas(abb) állásúak – a Podesta a Tolvaj szarkában, a Marquis a Lindában – készen állnak rá, hogy kihasználják szorongatott helyzetét. Elképzelni sem igen lehetne viszont kifogástalanabb, humánusabb morális magatartást annál, amit a Puritánok valamennyi, kivétel nélkül magas állású szereplője tanúsít. Jól született szereplők, a polgár- és vallásháború heroikus-militáris közegében kibontakozó cselekménye a Puritánokat a heroikus műfaj, a tragédia köréhez sorolja. És a lieto fine? Heroikus melodramák még Rossininál is sokszor végződtek szerencsésen, és az utolsó Bellini-opera Pepoli-féle soggettóját úgy is értelmezhetjük, mint a semiseria modellje által közvetített visszatérést a klasszikus komoly opera konfliktusokat elsimító végkifejletéhez – egyben útmutatást az ifjú Verdi pozitív kicsengésű politikai operáihoz (Nabucco, Attila, Macbeth, La battaglia di Legnano).²⁹

Számottevő különbség a klasszikus seriához képest, hogy a Puritánokból hiányoznak a szerelmi féltésből és rivalizálásból eredő intrikák. Nincs intrika, mert nincs intrikus. Elvira korábbi jegyese, Sir Richard Forth, akire a *trama* ezt a szerepet osztaná, túl korán tér jó útra ahhoz, hogy akár a legvérengzőbb néző is büntetését, bukását kívánná. A Sonnambulában sem azért lép fel az obligát magas állású férfi-figura, hogy a hősnő erkölcsi tisztaságát fenyegetse (Budden ezért nem is tekinti tipikus semiseriának).³⁰ Conte Rodolfo nem a Podesta utóda (Gazza ladra), nem is a Linda di Chamounix erkölcsére törő Marquis elődje, inkább a puritán Sir Riccardo testvérbátyja. Lelki nemességétől mi sem áll távolabb, mint hogy visszaéljen kényes helyzetekkel. Holott nehezen lehetne elképzelni kényesebb s visszaélésre alkalmasabb helyzetet, mint Amina látogatása a gróf hálósobájában, éjszakai alvajárása során. Midőn Lisa, a féltékeny seconda donna, úgy is, mint botcsinálta, karakter-nélküli intrikus, faluszerte szétkürtöli a történetet, nem is hiszi senki, hogy a látszat csalna, legkevésbé Elvino, a csalódott – megcsalt? – vőlegény. Miért is hinnék? Hiszen a falvak lakosai saját tapasztalatból tudták, amiről Susanne Youens végre a szemérmes lelkületű zenetudományt is felvilágosította: faluvégi malmok női lakói, molnárnék és molnárlányok nem épp szüziességükről híresültek el.³¹ De ha mi, a falusiakkal ellentétben, el is hinnénk a hihetetlen – Amina nem volt öntudatánál, midőn befeküdt a gróf ágyába –, akkor sem kerülhetjük el a kérdést: vajon az alvajárás nem a leány személyiségének árnyékát szabadította-e fel a tisztesség gátlásai alól? Nem a lovaggal kokettáló mindenkori falusi szűz támadt-e benne új életre, az örök Zerlina, akit nem hagy érintetlenül a magas állású úr feltűnő figyelmessége? Nem arról van-e szó, hogy az egykori földesúr romantikus váratlansággal feltűnt jóképű örökösét megpillantva Aminában felmerült a gondolat, ha ennek ő maga nem is volt tudatában: talán jobb *parti* lenne a gróf, mint Elvino, aki végtére is csak gazdag paraszt? Kérdések,

²⁹ A Norma transzcendens lieto finéjéről lásd lentebb.

³⁰ Julian Budden: „Opera semiseria”, in *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 10 Feb. 2011 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20384>>. Vö. még a semiseria-problematika alapvető elemzését: Commons, *Semiseria*.

³¹ Youens.

amelyek az éjszakában megválaszolatlanul maradnak. Ám szerencsésen eljő a reggel, s vele a fordulat, az újabb, szenzációs látszat, mely meggyőzi a falu népét: az előbbi, a sötét, a hálósobai látszat mégis csalt. Miközben a közösség éppen pálcát tör erkölcsi fölött, Amina megjelenik a malom tetején – szeme csukva –, és sértetlenül végigvándorol a gyorsan forgó malomkerék fölött, mely azzal fenyeget, hogy széttépi, ha elvétí a lépést.³² Realisztikusan szemlélve – ha e történetet egyáltalán lehet realisztikusan szemlélni –, az álomjáró végigvonulást a háztetőn leginkább a lány kétségbeesett kísérletének minősíthetjük a gróf szobájában tett látogatás valódi – noha talán öntudatlan – céljának és tartalmának leplezésére. Miért fogadjuk el mégis lelkesen – Elvinoval, a falu népével, és magával a gróffal együtt, aki jobban hisz a tömegpszichózisnak, mint a saját éjszakai tapasztalatának – a nyaktörő második alvajárást annak bizonyítékául, hogy az elsóban nem forgott veszélyben a *gentil fanciulla* ártlansága? Mert átérezzük: a hősnő valójában istenítéletnek veti alá magát, és a magasabb bölcsesség az ő javára ítél. Azáltal pedig, hogy tanúságot tesz a lány belső érintetlenségéről, tisztaságáról, alátámasztja hitünket önnön létezésében.³³

Értelmezéseket, jobban mondva inszINUÁCIÓKAT félretéve: Amina a „disszociatív identitás-zavar” egy másik, pszichiátriailag ugyancsak jól ismert formájának, a szomnambulizmusnak tüneteitől szenved. Rohamai ismétlődnek – csak az opera 3 felvonásnyi tartama során kétszer indul útnak álomba merülve –, személyiségzavara tehát állandósult, mintegy alkati. Vajon a molnárlány alvajárásiának Ferenczi Sándor leírására méltó esete lényegileg különbözik a magasabb állású hősnők, Lucia és Elvira *bouffée délirante*-jától, örültségi rohamától? Végére is az ő disszociációs identitás-zavaruk nem lelki betegség tünete, mint az alvajárási, hanem sokszerűen lép fel valamely trauma hatására. Ez azonban csak fokozati különbség. Amina, a talált gyermek, a disszociatív reakciókat egy korai stádiumban szindrómává – az alvajárási lelki betegségévé – szervezte, olyan tünet együttesé, melyet szükség esetén segítségül hívhat megoldhatatlan helyzetek megoldására. Ilyen helyzet az operában az éjszakai megkísértés, majd a büntetésül maga ellen kért istenítélet. A Puritánok Elvirája nem konstitucionális lelki beteg, ám Arturo vélt hűtlenségével szembesülve oly könnyen talál rá a delírium menekülési útjára, hogy kétségünk támad, vajon valóban első alkalommal folyamodik-e lelki problémáinak ilyen módon megoldásához? Lucia látomásos áriája az opera 1. felvonásban ugyancsak erős pszichopatológiai predispozícióra vall. Végére is: menyasszonyok nem örülnek bele rutinszerűen vőlegényük feltételezett hűtlenségébe, és az érdekházasságok nászéjszakáinak többségén sem a férj szíve-vére az, ami az ágyneműt pirosra festi. Amina, Elvira, Lucia eleve *debilis*, azaz szellemileg erőtlen személyiségek, akik társadalmi kényszerhelyzetekben egyensúlyukat veszítik, és *delirálnak*, azaz kisiklanak a kerékvágásból. A közhelyesen ismert ténynek, hogy a romantikus opera az erőtlen személyiségek és rendkívüli helyzetek iránt intenzívebben érdeklődött, mintsem azt az esetek statisztikai gyakorisága indokolná, több összefüggő oka lehet. A *debilis* személyiség által kiváltott faszcinációban az ember mindenkor erős

³² *Vedesi Amina uscire da una finestra del mulino: ella passeggia, dormendo, sull'orlo del tetto; sotto di lei la ruota del mulino, che gira velocemente, minaccia di frangerla se pone il piede in fallo.*

³³ Érzékeny elemzéssel szolgál az „alpesi szűz” operai toposzáról Senici, *Landscape*.

érdeklődése nyilvánult meg saját potenciális lelki extremitásai iránt. Ezek negatív varázsa veszélyeztetettség-tudatból táplálkozik: milyen könnyen elveszítheti az ember azt, ami emberré teszi, vagyis egységes tudatát. De a romantika ennél messzebbre merészkedik: kérdezi, vajon létezik-e egyáltalán az integer emberi tudat? Delírium-tanulmányaival megelőlegezi a pszichoanalízis közelítési módját, mely a rendkívüli állapotok (betegség, álom) vizsgálatából következtet az emberi psziché működésére. Mindamellet nem szabad megkérdőjeleznünk a téma társadalomkritikai potenciálját sem. Lehetséges, hogy statisztikailag elhanyagolható a nászéjszakából vérengzésbe menekülő menyasszonyok és legénylakásba tévedő alvajáró szüzek aránya, ám a sebezhető személyiségek végletes reakciói különös élességgel világítanak rá a lelki kényszerhelyzeteket létrehozó családi-, réteg-, erkölcsi és hatalmi viszonyok ferdeségére, igazságtalanságára, túlhaladottságára stb. Végezetül romantikus operai primadonnák delíriumának könnyen beláthatjuk műfaji célirányosságát is. Az örülési jelenetben felbomlik az egységes személyiség – lélektani szimbólumként értelmezve, a persona meghal. Az örülési jelenet tehát voltaképpen haldoklást mutat be, még akkor is, ha a figura később visszatér a normalitásba, mint Elvira és Linda. Az énekszólam a tudat haldoklásának folyamatát közvetíti, célja és kötelessége felülemelkedni a kifejezés racionális rendezettségén, emberi mivoltán – át kell lényegülnie lelki hatyúdallá. A hatyú csak halála előtt énekel. A primadonna akkor énekel legszebben, mikor lelki hatyúdallát éneklí – mikor megőrül.³⁴

Mindezek után hogyan értelmezzük a meztelen repertoártörténeti tény: első pesti korszakában – amikor még fiatal énekesnőnek számított – Schodelné következetesen kitért azon szorongatott operai kisasszonyok vagy menyasszonyok ábrázolása elől, akik megoldhatatlannak tetsző női konfliktushelyzetek elől menekülve hatyúúi transzcendenciával merülnek el a delírium ékítményes hullámaiban? Nem lehet több sejtelemnél, ha a tartózkodást a fentebb leírt nász-komplexus személyes megélésére vezetjük vissza. Schodel János a biológiailag lehetséges legkorábbi időpontban, öt hónappal Klein Rozália 14. születésnapja után kierőszakolta a nevelőszülőktől a házasság megkötését és konzumálását. Mintha a zenemester tudatos stratégiájáról árulkodnék a leány idő előtti belekényszerítése az asszonyi létbe: mielőbb „letudni” a gyermekáldást, s a gyermekek léte, az elhelyezés és neveltetés gondja által egy életre magához kötni a feleséget, úgy is mint reménybeli aranytojást tojó tyúkot, s csak azután nekivágni a hivatásos pályának. Talán nem megyünk megengedhetetlenül messze az interpretációban, ha a gyermekkorban kötött házasságot, a forszírozott gyermekáldást, majd az anya-gyermekek közötti kapcsolat kényszerű megszakítását az énekesi pálya kötelmei által, olyan traumatikus emlékeknek véljük, amely áthághatatlan gátlásokat alakított ki, és kizárta, hogy Schodelné felöltse a leányságból az asszonyi sorba történő problematikus, vagy egyenesen tragikus átmenetet témául választó operák főszerepeinek maszkját. Erről a témáról Rozália – akkor, amikor már tehetette, vagyis pesti assoluta korában – csak a vígopera felszabadító, kompenzációt kínáló közegében tudott megnyilatkozni, ahol a boldog kimenetel eleve biztosítva volt. És ahol a pórus jár gyám vagy polgármester komikus alakjában kedvére csúfot üzhetett a nála 15 évvel idősebb kényúrból, akit férjének kellett neveznie.

³⁴ Az örülési jelenet típusáról a 19. századi operában alapvető Döhring, *Wahnsinnsszene*.

Dérynének 1837 ősztől egy éven át módjában állott közelről megfigyelni Schodel és felesége egymáshoz fűződő viszonyát. Olyan időszakban tehát, melyben a férjet jövőjét illetően kellemetlen bizonytalanság foghatta el. Kötözködő természete, lustasága, színházművészeti dilettantizmusa és a színészek heves ellenszenve ellehetlenítette a színházban, ahol semmi szükség nem volt személyére és működésére. Ez legfeljebb hiúságát bánthatta; de volt sokkal súlyosabb oka is az aggodalomra. Egyáltalán nem vehette biztosra, hogy a nemzet primadonnájává avanszált, éves szerződéssel gazdagon kistafírozott feleségének továbbra is szüksége lesz az ő ügynöki-, vagy bármi más szolgálatára. Az asszony biztonságérzetét és a férj bizonytalanságát fokozta Rozália hamar kialakult szerelmi viszonya Nyáry Pállal, a színházat fenntartó vármegye egyik potentátjával. Összességében elégséges magyarázat a gyenge jellemű, parazita férfi Déryné megfigyelte durvaságaira a szabadulás küszöbére lépett feleséggel szemben. És talán ok arra is, hogy Schodel ismét külföldi karrierrel kecsegtesse feleségét, akiben a pesti kényeztetés csak fokozta a primadonnai nagyzási hóbort amúgy is meglévő hajlamát. Kétségtelen, hogy az 1841 februárjában megkezdődött vándorévek valamelyest hitelesítették az 1838 és 40 között sokszor hangoztatott mottót: Schodelné előtt nyitva áll a külföld. Két éven át eredményesen működött Németországban, eljutott Londonba, és a hannoveri hónapokban Marschner mellett a pestihez mérhető kedvező fogadtatással büszkélkedhetett. Ám ha őszinte akart lenni magához, a karrier-reklám felszíne alatt tisztán láthatta a jövő bizonytalanságát. Ennek megfelelően cselekedett is. Láttuk, már 1842 tavaszán Pestre küldte férjét, és felajánlotta szolgálatait az országos választmánynak. Vajon felmérte-e Schodel, hogy a visszatérés, a Nemzeti Színházzal kötendő tartós szerződés, és a szerelmi viszony újjáéledése Nyáry Pállal, melyre számítani lehetett, elháríthatatlanul felesége felszabadulásához vezet? Ha felmérte, ha nem, úgy látszik, 1844-ben kilépett Rozália életéből, melyet tanárként, férjként, ügynökként és kizsákmányolóként három évtizeden át alakított. Talán némi apanázs fejében távozott, talán önakaratából, talán kényszer hatására; hogy keserűség, irigység és bosszúvágy munkált benne, ahhoz a primadonna váratlan halála utána othona, a nyáregyházi Nyáry-kastély ellen fiával indított, Jókai által leírt alantas akciója szolgál adalékkul. Amennyiben elfogadjuk hipotézisként, hogy a szerepválasztást befolyásolják az énekes lelki diszpozíciójának változásai, úgy a Linda di Chamounix 1844 őszi bemutatójából arra következtethetünk: jóformán abban a minutumban, amelyben a szociálisan és karakterben erősebb rivális kiszorította életéből a férj/gyám figuráját, Rozália megszabadult gátlásaitól, melyek számára addig tabuval sújtották a disszociatív identitászavarba került leány-alakok színpadra állítását. Annak ellenére bővítette repertoárját Linda vokálisan könnyebb fajsúlyú, színpadilag az ingénue-típushoz tartozó figurájával, hogy a szerep életkor, fizikum, hangbéli állapot és technika tekintetében már nem egészen illett hozzá. Jellemző művészi attitűdjének változására, hogy aggály nélkül vállalta Marie gyermeklány-figuráját is az Ezred lányában, illetve, hogy egyetlen sikeres korábbi vígoperai szerepét, az emancipált Adinát már csak véletlenszerűen énekelte. Kétségtelen, a Bájítalt a bemutató óta alaposan lejátszották, és a primadonna rangján alulnak tarthatta a fellépést a repertoárnak e kövületében, melyet rendre a második tenorral adtak, főleg a sarlatán Dulcamara szerepében tündöklő Szerdahelyi, majd Benza (kétszer Ronconi) kedvéért. De hogy a kokett-szerepek

jellegét-jellemét is inadekvátnak tarthatta akkori harmonikus női mivoltában, azt a közhírré tett idegenkedés is igazolja a Don Pasquale Norinájától. E valódi komédia primadonnájának frivol karaktere sokkal közelebb áll Adinához, mint a két leányszerep Donizetti újabb operáiban.

Mást is tanúsít felsorolásunk: Pesten újra megmelegedve, *la Schodel* kizárólag Donizetti 1840 után komponált operáival bővítette nemzetközi repertoárját. 1844-től 1846-ig a Nemzeti Színház a Kegyencnő kivételével bemutatta a Bergamói valamennyi, Párizs és Bécs számára írott művét, mellőzván a kevésbé sikeres itáliai újdonságokat. A Donizetti-hullám ezzel nem merült ki; említettük, hogy 1846-ban visszanyúltak a Lammermoori Luciához. Izgalmas lenne tudni, vajon ezt eredetileg a komplexusaitól megszabadult Schodelné kívánta-e műsorára venni, vagy eleve Paksynének szánták a címszerepet. Utóbbi feltételezés mellett szól, hogy az év áprilisában, a kotta megrendelésének időpontjában már folyt a Dom Sebastian betanulása, és valószínűtlen, hogy az első énekesnő közvetlenül a Rosina Stoltz mezzójára írt Zayda-szerep után a koloratúras Tacchinardi-Persiani szólamban kívánt volna tündökölni. Másrészt viszont azt sem könnyű elhinni, hogy bebocsátotta volna a másodénekesnőt legsajátabb nagyoperai terepére. Hollósy Kornélia feltűnése e kérdést túlhaladottá tette, és váratlanul véget vetett Schodelné 1844 tavasza és 1846 nyara közötti *leányálmának*. Miután a 19 éves koloratúrszoprán csillaga felkelt, az idősebb vetélytárs számára nem maradt más hátra, mint visszatérni a korábban előnyben részesített női karakterekhez és sorsokhoz. Jellegzően vall a *retro*-irányról a felmelegített terv a régi vágy megvalósítására, a Boleyn Anna színrevitelére. Paksyné azután kivált az együttesből, és ezzel nemcsak Seymour szerepe vált gazdátlanná, de első szerepek megfelelő színvonalú eléneklésére képes *seconda donna* híján nehéz helyzetbe került a repertoáron a többi régi-típusú rivális-opera is. Jellegző, hogy 1847-es második bemutatójaként Schodelné Boleyn Anna helyett a Maria di Rohant választotta. Mellette szólt, hogy a primadonna itt vetélytárs nélkül *viszi a primet*, és az is, hogy a hősnővel régi-kedvelt szerepkörét eleveníthette fel, melyhez (potenciálisan) VIII. Henrik hitvese is tartozott: *l'adultera*, a házasságtörő – vagy házasságtöréssel vádolt – asszony figuráját. Mindeközben a színház végre nekikészült, hogy megtegyje a három éve esedékes lépést, és megtartsa első Verdi-bemutatóját. Az elsőt két további követte; a forradalom és szabadságharc kitöréséig három Verdi-operát tűztek műsorra. Primadonna-szerepeik közül Elvira, a Hollósynak juttatott Ernani hősnője a *damsel in distress* típusához tartozott, mely Schodelné számára ismét elérhetlenné vált. Ő az olasz opera másik, korábban kedvelt régi szerepkörét vette vissza, az elképzelhető legkiélezettebb változatban: a fúriát.

Fúriák által megszállt, fúria módján viselkedő nők a kezdetektől kísértenek az operaszínpadon. Vérvonalukat az antik mitológia és reneszánsz eposz hivatásos boszorkányaira, varázslónőire és papnőire – Medea, Armida – vezethetik vissza. Busenello és Monteverdi az *Incoronazione di Poppea* politikai drámájához illőn Ottavia alakjában megteremtette a fúria modern változatát. A 18. századi seriában, melyben a szerelmi intrika kibogozhatatlanul összefonódik a hatalmi-politikai játszmaival, a fúria-galéria Händel Agrippinájától Mozart Vitelliájáig nőalakok százait vonultatja fel. Medea, Armida, Agrippina és Vitellia, és bizonyára számos köztes alak epikus-drámai pályája azt tanúsítja, hogy a

fúria nem születik, hanem lesz. Adott drámai pillanatban a nő lelkét hatalmába kerítik a *furiae*, hogy attól fogva irányítsák cselekedeteit. Ahogy Elaisa, a *Giuramento* hősnője mondja legfuriózusabb pillanatában: „Qui, di tante colpe ultrice, / Una furia me guidò”.³⁵ Hogy a hősnő a személyiség fölötti uralmat átmenetileg vagy véglegesen engedi-e át a dühöngő bosszúistennőknek, az lelki predispozíciójától függ, nem pedig az elsődleges viszonyos személy – szerető, vőlegény, férj – viselkedésétől. Pollione hűtlenségének felfedezésekor Norma lelkesülten átengedi személyiségének irányítását a fúriáknak: „Te sull’onde e te sui venti, / Seguiranno mie furie ardenti!”³⁶ A Puritánok Elvirája viszont – láttuk a *pazzia per amore* kiútját választja, mikor Arturóját kénytelen hűtlennek vélni. Igaz, Pollione valóban megcsalja a főpaprót, míg Arturo hűtlenségét Elvira csupán vélelmezi. A fúriák többnyire matróna vagy virago lelkében raknak fészket, aki – mint Donizetti színpadán prima és seconda donna-funkcióban egyképp *furiosa* Angliai Erzsébet – az áldozat-szerepre kiválasztott nőfigurával ellentétben drámai szempontból *tettes*, ha nem is akaratlagosan vagy ténylegesen az. A katasztrófa a hatalomból következik, melyet a *donna possente* egy vagy több drámai személy fölött gyakorol – legyen az politikai, vallási vagy pszichés (boszorkányos-intrikusi). A hatalmas asszony testileg ritka esetben semmisül meg az opera végén; személyes tragédiáját áldozatának bukása teljesíti be. (Norma ebből a szempontból is különleges személyiség.) A valódi fúria többnyire már az opera viszonylag korai pillanatában megél legalább egy dührohamot, általában együttes – az első finálé – keretében. Ám ha előbb nem, legkésőbb áldozatának megsemmisülésekor elérkezik a fúriák nagy pillanata: a záró rondóban akadálytalanul birtokukba vehetik a hősnő testét-lelkét. A furor természetesen nem a kivégzett, elesett, megölt, vagy öngyilkossá lett áldozat ellen irányul – az mégiscsak sok lenne a jóból, ha a hatalmas asszonyról bizonyosodna, hogy rossz asszony. A katasztrófa bekövetkeztekor a fúriák valamely magasabb, a hősnőnek nem engedelmeskedő erő ellen lobbantják fel a harag lángját. Szövegileg e befolyásolhatatlan tényező olykor az áldozatot és ezáltal magát a hősnőt sújtó kegyetlen fátum, máskor harmadik szereplő intrikája; előfordul, hogy az önvád ölti a téboly határán járó vagy azon átlépő dühroham formáját: a hősnő a maga női, uralkodói (vagy méregkeverői) potenciá(l)ját kárhoztatja, melyet az áldozat bukásához vezetett.

Az utoljára említett drámai-lelki helyzetben adják át magukat az önmardosás fúriáinak Imogene és Alaide, Bellini két vadromantikus operájának (*Il pirata*, *La straniera*) Henriette Méric-Lalande számára koncipiált hősnői. Közös vonásuk, hogy végzetes szerelmükkel a tenor-hős halálát okozzák. A gyászeseemény az opera utolsó cselekmény-mozzanataként alkalmas időben következik be ahhoz, hogy megfeleljen a formális dramaturgia előírásának, és elválassza egymástól a primadonna utolsó jelenetének lassú (*cantabile*) és mérsékelt-gyors (*cabaletta*) áriáját. Imogene a büntelen, csak lelkiekben hűtlen nő kedvelt típusába tartozik. Egy férfi – Ernesto, a férj – halála már a lelkén szárad a zárójelenet kezdetén; érthető, hogy kezdő recitativóban bizalmasának együtt érző diagnózisa szerint *vaneggia*, vagyis lelkiismeret-furdalás kiváltotta tévképzetek uralkodnak el rajta.

³⁵ Oly sok bűn bosszulója, fúria vezetett ide.

³⁶ Hullámok hátán, szelek szárnyán követnek majd tüzes fúriáim.

Ám a férj halála kiváltotta szelíd tébolyt aligha lenne izléses minden átmenet nélkül őrvjngessé fokozni a szerető (Gualtiero) kivégzését jelző gyászzené felhangzása után. Bellini és Romani különleges formai eszközök alkalmazásával kerüli el a dramaturgiai csapdát. Maga a *scena di delirio*, az örülesi jelenet az áriák elé, az önmagában közel tíz perces, kötetlen tempójú, angolkürt-szólóval körülírt, csodásan bensőséges scenába kerül. Ezután a cantabileben megtörténik, amiért Imogene a recitativo első mondatában könyörög: sikerül eloszlatnia a kedélyére nehezedő felhőket („Oh! s’io potessi dissipar le nubi / che mi aggravan la fronte!”).³⁷ Ám ekkor sem lép egyenesen a transzcendencia irányában megnyíló útra: hipokrizis lenne a halott férj emlékével szemben, és a kivégzését váró Gualtiero elárulása, ha a lassú áriában szabályos preghierában könyörögne akár a halott lelki üdvéért, akár önmaga lelki békéjéért. A megoldás rendkívüli: az ártatlanság ima-helyzetébe a szöveg a jelenlévő kisfiút, Ernesto és Imogene közös gyermekét helyezi, az anya hozzá intézi a fuvola-szólóval szárnyára bocsátott könyörgést, közbenjárását kérve a halott apánál. Így a dallami kifejezésben a tördelem helyett a szeretet érzelme uralkodhat. Imogene megtisztul, és a kivégzést jelző közjáték után átadhatja magát a cabaletta halálos szenvedélyviharának. Az sem értheti félre, hogy önmagát kínálja prédául a szabadjára engedett bosszúistennőknek, aki a vokális tűzijáték közepette nem érti utolsó szavait: „d’angoscia, d’affanno, d’orrore morrò”.³⁸ Látni fogjuk, a Straniera utolsó *gran scenája* a borzongató romantika szellemében még változatosabb színpadi cselekvények sorával tölti ki a cantabile és a cabaletta közötti átvezető jelenetsort, a végponton a primadonnába reménytelenül szerelmes tenor nyílt színi öngyilkosságával. Arturo ezzel nyomós okot (vagy ürügyet) szolgáltat Alaidének, hogy a záró cabalettában a kétségbeesés és önvád valódi fúria-állapotába kerüljön. Méric-Lalande-nak itt végképp nem kellett türtöztetnie magát énekesi alkata szélsőségeinek kiélésében.³⁹

Giuditta Pasta bizonyára kihívásnak tekintette a Méric-Lalande által kreált Bellini-hősnők fulmináns zárójeleneteit. Itáliai come back-jának keretét adó első szerepéhez, Anna Bolenához olyan finálét rendelt Romanitól és Donizettitől, melyek mintegy egyesítik Imogene és Alaide utolsó jeleneteinek elemeit. Imogenéhez hasonlóan az első szakasz (Andante) álomszerű pásztori jelenetében Anna is delirál. Ám az ő lelki-szellemi tévelygése – mondjuk úgy – társadalomkritikai éllel bír. A cantabile vízcsobogásszerűen csörgedező, ékítményes „végtelen dallama” a *mad scene* barokk hagyományát követve, a természetesség konnotációját hordozza, vagyis azt modust jelképezi, melynek jegyében

³⁷ Bárcsak eloszlatnám a homlokomra nehezedő felhőket!

³⁸ A félelem, a bánat, a borzalom megöl.

³⁹ Nem is lett volna hajlandó ilyesmire, ahogy ezt a Lucrezia Borgia befejezése körül az énekesnő és Donizetti között kiobbant vita tanúsítja. Mondani sem kell, a zeneszerző húzta a rövidebbet, és az 1833-as eredeti befejezésben a haldokló Gennaro helyett kénytelen-kelletlen a gyilkos anyának adta az utolsó szót. 1840-ben a tenor szép búcsúénekével helyettesítette a primadonna cabalettáját. Nem véglegesen: utóbb hozzájárult a két befejezés egyesítéséhez. Az így kialakult, hatalmassá duzzadt zárójelenetben a tenor szólója afféle tempo di mezzo funkcióját tölti be a szoprán két áriája között. Kár is lenne a különleges, viszonylag lassú tempójú, lélekbevilágítóan elmélyült cabalettáért - kivéve a furioso kódát, mely stílusosan visszaesik Rossini leggépiesebb írásmódjába. Mintha a lélektelen záróütemekkel Donizetti görbe tükröt tartott volna az erőszakos Méric-Lalande elé. A Lucrezia Borgia fináléjának tételrendjéről vö. Powers, 71–2.

természetesen alakulniuk kellene a szerelmi viszonyoknak, ellentétben azzal a *tébolylyal*, ahogyan a társadalmi valóságban alakulnak.⁴⁰ A *castel natio*, a szülőház említése a gyermekkor képzetét idézi fel, vagyis a gyermek, mint az ártatlanság szimbóluma a Pirata fináléját követve itt is megjelenik, ha nem is a színpadon. A természetesség álma után sokelemű tempo di mezzo következik, mely mint quasi második cantabilet rövid preghierát is magába foglal. Az ima – Alaide öröksége – a gyermekor pásztori világának eredetisége után a másik nem-társadalmi instanciát, az istenséget szólítja meg. Ám a valóság hangja betör Anna pasztorál és ima-toposzokból épített ments- és légvárába. Mint a Gualtierót vérpadra kísérő gyászinduló harsonaszava Imogenéhez, az ő tudatába is élesen, realiztikusan tör be a király és Seymour nászindulójának hangja (a színpadon kívül megszólaló zene zenedramaturgiailag itt a „valóságot” jelképezi). Midőn az emberi-isteni természetesség álmából a torz jelenre felriad, Felice Romani szándéka szerint Annának ideális lelki magasságba kellene emelkednie. A szörnyű órán – mondja a szöveg – *nem* könyörög azért, hogy az aljas párt bosszú sújtja: „Coppia iniqua, l'estrema vendetta / non impreco in quest'ora tremenda” (kiemelés tőlem T. T.).⁴¹ Ám a zene köztudottan nem tud tagadást kifejezni. Donizetti és Pasta bizonyára nem is akarta, hogy a cabaletta megbékélést-belenyugvást, felülemelkedést fejezzen ki; azon Anna már túl van. A „coppia iniqua” hívószava a fűriákat szólítja, kik a szörnyű órán engedelmesen birtokba is veszik Anna lelkét. Záró strófáját a tempó, a feszült ritmus, az énekszólamban villámcsapásszerűen lefutó passzázsok és szekvenciák, az emelkedő trillaláncok olyan szabályszerű lege artis bosszúáriává avatják, amit az Éj királynője is megirigyelhetne.

Bellini a Pirata és a Straniera után a romantikus operatragédiát saját találmányának tekintette. Mértéken felül irritálta, hogy Donizetti sikeres riválisként jelentkezett e területen. Ahhoz, hogy megőrizhesse trendsetter-rangját, irányt kellett váltania. Meg is tette: 1830-ban szakított a „gothic” romantikával. Említettük már, hogy két műben (Sonnambula, Puritani) Rossini követőjeként a semiseria és a klasszikus seria örökségét elevenítette fel. Tekintettel az obligát lieto finére, a bosszúistennőknek itt eleve fel kell hagyniuk minden reménnyel, hogy a darab bármely szakaszában hatalmukba keríthetik a hősnő lelkét – legkevésbé a megvilágosodást hozó fináléban. Amina a záró rondóban a Boleyn Annához hasonló lelkiállapotból indul ki: a cantabile („Ah! Non credea mirarti”) soha nem hallottan „lunga, lunga” melódiáját (Verdi) delíriumban, transz-, vagyis eltávolított-elragadtatott állapotban éneklí. A tempo di mezzo sors fordulatát követően könnyed, mérsékeltén ékítményes cabalettát énekel, melyben visszatér – visszaesik? – a sortitájában megismert babaszerű normalitásba. A puritánok harmadik fináléja megtartja a hagyományos formát, de szokatlan dramaturgiával tölti ki. Elvira nem énekel önálló lassú áriát, a cantabile kvartett-formát ölt, melyen a tenor uralkodik, a Rubininak írt hihetetlen f^o-f-fel a reprízben. Bekövetkezik az obligát cselekmény-fordulat, mely

⁴⁰ Felszólítását az álom-ária első mondatában Anna Percynek címzi: *Al dolce guidami castel natio* (vígy magaddal édes szülőházamba). A halálra ítélt királynő delíriumát nem a reá váró kegyetlen sors váltja ki, hanem az, hogy a halált büntetésnek érzi, amiért engedett a trón csábításának, és felbontotta eljegyzését ifjúkori szerelmével. Anna felvonás-záró gran scenájának formai leírását lásd Beghelli, *Gran Scena*, 7.

⁴¹ Aljas pár, e szörnyű órán nem könyörgök, hogy szörnyű bosszú sújtson.

után a primadonnának kijár az ünnepi kórus betétjeként felhangzó, 6/8-os, jubiláló cabaletta (*Sento, o mio bell'angelo*); ez modern előadásokban ritkán hangzik el. Bellini új, idealisztikus fordulatának irányát és jelentőségét a tényleges semiseriáknál sokkal erőteljesebben közvetíti az életének utolsó négy évében Pasta számára kidolgozott két *tragedia lirica*. Mind a Normát (1831), mind a Beatrice di Tendát (1833) transzcendens semiseriaként írhatnánk le. Igaz, cselekményüket, ebből következőleg primadonnájuk korát és alkatát tekintve mindkettő erősen különbözik a valódi semiseriától. Nem szorongatott helyzetű kisasszony, hanem szerelmében megcsalatott, méltóságában megalázott matróna áll a drámai középpontban, az a személyiség-típus, melynek keblében a megcsalás-elárultatás minden további nélkül felébresztheti a fúriákat. Szeretője hűtlenségét felfedezvén, az első felvonás tercett-fináléjában Norma pszichéje át is megy az elvárásoknak megfelelő átalakuláson. Az első *movimentó*ban haragja sístergő koloratúra-lángot vet, futamainak ostorcsapásai fenyegetően csattannak az áruló férfi hátán: „Trema per te, fellow, pei figli tuoi... per me...”⁴² A cabalettában azután *expressis verbis* Pollionéra uszítja a bosszúistennőket: „2Te sull'onde e te sui venti seguiranno mie furie ardenti!”⁴³ Melodikailag ez a strófa a primo tempónál lényegesen kevésbé mozgalmasan alakul – érthető módon, hiszen Norma zenei portréjának itt éppen az ékítmények hiánya kölcsönöz emfázist. A szerelmében csalatkozott papnő szörnyű bosszúra készül, gyermekei meggyilkolásával fenyegeti a férfit, és az elhatározás túl súlyosan nehezedik reá magára is, semhogy monstrosizálását a koloratúras ének pótcselekvésében vezesse le. Tudjuk, a második felvonás kezdetének „kifejezéssel robbanásig telített” monológjában (Lippmann) Norma fel is emeli a kést gyermekeire, Pollione képmásaira. Alexandre Soumet-nek a librettó forrásául szolgáló öt felvonásos tragédiájában a papnő a darab végén meg is valósítja embertelen szándékát. Kisebbik fiát, Clodomirt az ötödik felvonás elején ledöfi, a nagyobbikat, Agénort a túrhetetlenül borzasztó végkifejletben magával rántja a sziklaszakadékba – hiába könyörög életéért apa, nagypapa és maga a gyermek. Az opera Normájának kezéből azonban kihull a fegyver: „Ah! no! son miei figli!... miei figli!” Mi indíthatta az olasz szerzőpárt a cselekmény kimenetelének megváltoztatására ily tökéletesen anti-medei, megvilágosodott szellemben? Félelem a cenzúrától? Irtózás az infanticidiumtól? Vagy valami új, idealisztikus, wagnerien „német” romantikus szellem?⁴⁴ Akármilyen is: az operai Norma legyőzi magában a monstrositást, életben hagyja a gyermekeket. Annál engesztelhetetlenebbül sarkalja fúriáit Pollione, a rómaiak ellen. Az utolsó kép kezdetén véres szavakkal szólítja fegyverbe a druidákat – szerelmi csalódásában nem haboznék kontinentális háborút kirobbantani. De ez a csodálatos asszony erőt talál az erünniszek második rohamának visszaveréséhez is. A papnő és a prokonzul viharos duettjében a bosszúistennők oly heves láncsörgetéssel követelik, Norma szabaddítsa rá őket áldozatukra, hogy az opera elfelejti betartani a formai előírásokat. A fordulat a cabalettát követő vallomásban áll be. Ahelyett, hogy Adalgisát megvádolná a nép előtt, Norma váratlanul beismeri saját bűnösségét: „Son io”. Az érzelmi-zenei reflexiónak a

⁴² Gazember, reszessz magadért, fiaidért, értem...

⁴³ Lázás fúriáim szelek szárnyán, hullámok hátán fognak üldözni.

⁴⁴ Nem hoz fel külső okot az átalakításra Lippmann, *Romani e Bellini*, 95–96

finálé magvát képező döbrent, lassú kóruskíséretes Terzetto ad teret („Qual cor tradisti?”). Lelki nagyságát megtapasztalva, Pollione visszatér Normához, ami zenei azonosulásban is megnyilvánul: saját strófáját a papnő dallamára énekli. Érzelmeinek hirtelen változása mindennapi gondolkodásunk számára nem is kissé hiteltelen: vajon újjáélesztheti-e a nő erkölcsi fölénye a férfi kihunytt szerelmét? Irreleváns kételyek. A peripeteia nem a mindennapi – vagy mindennapi-operai – módon realiztikus érzelmek jegyében következik be, hanem éppen azok levetkezését jelzi. Az érzelmi ember fönixmadárként újjászületik abban az új élettérben, melyet csak jobb híján nevezünk halálnak („Moriamo insieme, ah, sì, moriamo! L'estremo accento sarà ch'io t'amo”).⁴⁵

Norma és Pollione morális megtérése, kettejük kibékülése önmagában is megdöbbentő dramaturgiai irányváltást idéz elő a korábbi évek tragédiáinak sötétségbe hanyatló, kínzó és kietlen befejezése után. Ám a pár földöntúli egyesülésének víziójával nem az utolsó szavát mondja ki Norma, a papnő, és Norma, az opera. A finálé hasonlíthatatlan magasságba emelkedő záró szakaszában elemzők Izolda szerelmi halálának előképét látják. Ám Norma lelki univerzumát nem az abszolút-idealisztikus Érosz tölti ki, hanem a legprimerebben földi érzelem. Halálában sem akarja fiait támasz nélkül hagyni; utolsó diktumában alázattal könyörög Orovésóhoz, viselje gondját bűnben született unokáinak. Szó sincs delíriumról vagy örvényről; a hősnő az utolsó jelenetben a legrealisabb célt tűzi maga elé – gyámot keres gyermekei számára –, és érzelmi eszközeinek totalitását latba vetve, a célt el is éri. Különös, fordított átváltozás a hagyományos operai pályával szemben, melynek utolsó előtti pontját oly gyakran jelzi ima. A druida főpapnő viszont az istenitől, mely maszkként rejtette az emberiséget (Casta diva), búcsújában a teljes humanizációig érkezik el. A finálé uralkodó motívuma, Norma anyaian gyakorlatias gondoskodása a gyermekek jövőjéről, másutt el nem ért bensőséggel melegíti át Bellini inspirációját. Legszenvedelmesebb jele ennek a tradicionális konstrukció merész helyettesítése a példa nélkül álló, primordiális érzelmi kifejezésből táplálkozó szerkezettel. A hagyományos aria finale modelljét legfeljebb csak a nagyforma ritmusa képezi le, a transzcendens dramaturgia azonban a felismerhetlenségig átalakítja a zenei tartalmat. A primadonna „rondó”-jának lassú cantabilejét a Terzetto helyettesíti. Ezután néhány dialogizáló-cselekményes ütem következik. Az egykori cabaletta helyén Bellini tökéletesen de-formalizált, szimfonikusan felfejlesztett, kétszeresen megismételt, hatalmas lélegzetű lassú concertatóval támasztja alá Norma valóban wagneri, szekvenciás motívumokon emelkedő, könyörgő szólóját. Bár a teljes együttes énekel, a hangvétel mégis csodálatosan bensőséges marad. Hiányzik belőle minden látványos, erőt és hatalmat kommunikálni hivatott *virtuozitás*. Norma *virtusa* – erkölcsi ereje – anyai gyengeségben rejlik.⁴⁶

Úgy látszik, Norma transzfigurációja nem oldotta fel teljesen a lelki-előadói feszültséget, amit Anna Bolena ambivalens személyisége Giuditta Pastában kiválthatott. (Kétségeit tovább erősíthette, hogy Donizetti következő, az ő számára írott operájában

⁴⁵ Haljunk meg együtt! Utolsó szavam az lesz: szeretlek!

⁴⁶ A Norma E-dúr fináléja közvetlenül befolyásolhatta apa és leánya átszellemült kibékülésének ábrázolását a Walkür utolsó felvonásában, szintén E-dúrban. Az itt, a Lucia-szextettben és Verdinél megfigyelt „groundswell”-effektus elemzését lásd Kerman, *Verdi's Groundswells*.

– Ugo, conte di Parigi – a gyilkosság határáig merészkedő fúriát kellett alakítania.) Talán maga Bellini sem érezte elég nyomatékosnak, eléggé egyértelműnek az eszményítő korrekciót, melyet a korábbi romantikus operáiban exponált fúria-gyanús női személyiség-modellen a Sonnambula és a Norma végrehajtott. Mindenesetre valamiféle kielégületlenségre vall, hogy zeneszerző és primadonna egymással teljes egyetértésben valósággal kényszerítették a berzenkedő Felice Romanit a Beatrice di Tenda librettójának kidolgozására, annak ellenére, hogy abban ő is, a közönség is felismerte az Anna Bolena remake-jét. Nem tudhatjuk, volt-e bármi alapja a házasságtörés vádjának, mellyel Filippo Maria Visconti, Milano hercege 1418-ban a vérpadra küldte Beatricét, a fejedelmi Balbi Lascaris családból származó, nála húsz évvel idősebb feleségét. A kortársak bizonyosra vették, minden alapot nélkülöző rágalomról van szó, mely a hercegnek ürügyül szolgált, hogy az asszonytól megszabadulva rátehesse a kezét Beatrice első férje, Facino Cane condottiere vagyonára. Bármi lett legyen a történelmi igazság, Pasta és Bellini éberen ügyelt rá, hogy operájuk hősnője esetében minden kétséget kizáróan rágalomnak bizonyuljon a házasságtörés vádja: a sujet alapvető szándéka egy minden erkölcsi kétely fölött álló nőalak kimunkálása. Nem meglepő módon, e célkitűzés az opera dramaturgiájának részleges fiaskóját eredményezi. Feltétlen tisztasága elhalványítja Beatrice emelkedett drámai personáját, a többi figura körvonalait pedig szinte teljesen elmosza. Filippo Visconti, az intrikus férj, valamint szeretője, Agnese di Maino drámai plaszticitásban meg sem közelíti VIII. Henrik, illetve Seymour színpadi személyiségét. Jóval esendőbbre sikerül Orombello, a szerelmes tenor alakja is, mint Percyé, holott az sem volt legfőbb erőssége az Anna Bolena modelljének. Annyit ugyan megenged a sujet, hogy Orombello rajongjon Beatricéért, de a leghatározottabban érezteti a primadonna több mint frigid közönyét – rajta kívül a férj és általában minden élő férfi irányában. Orombello jellemének beteges gyengeségében csak arra alkalmas, hogy eszközévé, egyszersmind (megérdemelten) áldozatává váljék a Beatrice ellen szőtt intrikának. Imádottját háromszor is elárulja. Viscontival együtt ő is hallja Agnese – Filippo új szerelme – csábrománcát az Introduzionéban; ez valójában neki szól, mert a seconda donna Eboli módjára Orombellót szereti. Siet is a hang irányába, mert teljesen megalapozatlanul feltételezi, hogy Beatrice hívja magához. Mikor aztán kiderül, kié is a csábos hang, csalódásában nem tudja tartani száját – az úrnő iránti szerelméről vallomást tesz a vetélytársnőnek, aki bosszúból megrágalmazza Beatricét a férjnél. Második vétkét azzal követi el a tenor, hogy az eset után felkeresi Beatricét, lábaihoz rogy, és bocsánatát kéri a hírverésért. Filippo tanúja lesz a jelenetnek, és megragadja az alkalmat mindkettejük letartóztatására. Végül a kínzások hatására Orombello beismeri állítólagos bűnös viszonyát az úrnővel.

Háromszori árulása passió- emlékeket ébreszt, melyeket Romani *expressis verbis* nyomatékosít: „Fia vuotato del tutto e inaridito / Questo calice amaro” – mondja a halálra ítélt asszony a kivégzési menet feltűnésekor.⁴⁷ A halálba készülve Beatrice megbocsát az ellene vétkezőknek, és felülemelkedik a tragikus sorson, hiszen tudja, az elítéltetés és

⁴⁷ Bátran fenéig ürítem a keserű poharat.

kivégzés csak töredékével rövidíti meg az örökkévalóság színe előtt amúgy is arasznyi földi létet. Úgy érzi, ha nem is követte el a bűnt, amivel vádolják, halála meghozza számára a bűnhődés katarziszát a dráma előidejében elkövetett tragikai vétségéért – azért, hogy eldobta az özvegyi fátyolt. Beatrice az operában egyedül az eltávozott Facino iránt árul el érzelmeket – nem éppen síron túli szerelmet, inkább csak megbánást azért, hogy engedett Visconti csábításának, és másodszor is férjhez ment. Második házasságával nemcsak első férje emlékéhez, de önmagához is hűtlenné vált. Kivégzése megengedi, hogy visszatérjen az igaz útra. Végzetét tiszta szívvel és tiszta fejjel éli át. Sem delirumba nem menekül, mint Imogene és Alaide, sem bosszúért nem kiált villámló dallamokban, megbocsátást színelve, mint Boleyn Anna. Nem is imádkozik a nyílt színen; a látszólag konzervatív operafináléban elmarad a *preghiera*, a romantikus opera tragikus befejezésének e kedvelt, ám rutinszerűségében némileg hitelét veszített eleme.⁴⁸ De ha el is marad, Beatrice lélekben mégis imádkozik; erről ad hírt az elítélt nő fellépését megelőző, Verdihez hasonlítható ihletű, gyönyörű kórustétel. A korális introitus a rítus jelentőségével és a szertartás elvontságával ruházza fel a zárójelenetet. Tudjuk, a finálé aszkétikus bonyolítása nem egészen a zeneszerző szándéka szerint van, hozzájárultak kényszerítő körülmények is. A végjelenet partitúra-fogalmazványában a tárgyalóteremből a színpadra lépve Beatrice kettőst énekel lelkiismeret furdalástól gyötört Agnesével, majd a színpad mögül csatlakozik hozzájuk a halálraítélt Orombello hangja. A végső változathoz kimaradt a tercett megelőző duett, ezzel együtt mindenféle drámai összeköttetés. Egyeduralkodóvá válik a reflexió: a kórus, a scena (Beatrice-Agnese) és a tercett elveszti önálló jelenet-funkcióját, és csupán prefációt képez a klasszikus scena ultimához. Részben a körülmények magyarázzák utóbbi stiláris konzervativizmusát is: a Beatrice di Tenda bemutatójának vészes közelsége miatt Bellini részleteket kényszerült átvenni a bukott Zaire partitúrájából. Ugyancsak a kidolgozáshoz rendelkezésre álló idő rövidsége okozta, hogy a búcsú-jelenet lassú és gyors részét elválasztó cselekményes közjáték az eredeti tervvel ellentétben a végső formában csökevényessé rövidült.⁴⁹ Tehát abból az unikális szerkezeti avantgarde pozícióból, melyet a Norma lineáris-drámai módon előrehaladó concertato-fináléja meghódított, Beatrice di Tenda akarva-akaratlan az aria finale hagyományos modelljéhez tér vissza. A végeredmény esztétikailag mégis releváns. Bár együttérző hívek-hívők veszik körül, Beatrice sztoikus magányban indul a halálba, mint ahogy lelkileg magányosan élt Facino Cane halála óta. Felmagasztalásának bensőségét a drámai külvilágból érkező jelzések, benyomások nem zavarhatják meg; a zenei forma alakulását kizárólag a lélek belső dinamikája irányítja.

A fúria női személyisége, és a régi seria jellegzetes típusa, a fúriák által időlegesen hatalmukba kerített (férfi) uralkodó figurája célszerűen egyesült Angliai Erzsébet alakjában. A történelmi figura annak köszönhetette operai népszerűségét a klasszicista-udvari operától a romantikus zenedrámához átvezető időszakban, hogy állítólagos szerelmi

⁴⁸ Lippmann *preghiera*nak nevezi az első finálé gyönyörű kezdő monológját: *Deh! se mi amasti un giorno...* (Lippmann, *Bellini*, 127) Mint a szövegkezdet is jelzi, Beatrice nem az éghez, hanem férje szelleméhez fordul: könyörög, de nem imádkozik.

⁴⁹ A szerzőpár eredetileg hosszabb közjátékot szánt a két ária közé. Lippmann, *Bellini*, 128.

élete epizódjainak szabad értelmezésével ábrázolni lehetett a formailag változatlan drámai-erkölcsi gesztus – az uralkodói furor legyőzése – nagyon is lényeges tartalmi átalakulását-fejlődését. Rossini Elisabetta d’Inghilterra-ja és Donizettinek a nagy elődöt szolgáiban utánzó 1829-es Elisabetta al Castello di Kenilworth-ja a francia szabadító operát adaptálja olasz színpadra. Erzsébet felvilágosult uralkodóként lép elénk; ezen mivoltában a megfelelő pillanatban átlát Norfolk herceg közelebről nem részletezett cselszövényén, legyőzi nemtelen féltékenységét, és uralkodói kegyet gyakorolva biztosítja a bosszújától fenyegetett szereplők – kegyence, Leicester és annak titkos neje Matilde – boldogságát. Az 1830-as években azután az aulikus opera modellje elveszítette maradék valóságosságát. Hiteltelenné vált a felvilágosult abszolút uralkodó eszménye: a Maria Stuarda (1835) Erzsébetje immár zsarnok apja méltó leányának mutatkozik. Korlátlan hatalmáért és gonoszságáért súlyos árat kell fizetnie: ebben az operában kénytelen megelégedni a *seconda donna* szereppel. Első hölgy lehet abszolút uralkodó, de nem lehet abszolút fúria (még a barokk varázsooperai tipológia olyasfajta felelevenítéseiben sem, mint Rossini Armidája). Két évvel később, a Roberto Devereux korosodó királynőjének megformálásában Donizetti a fúriai szenvedély, a primadonnához illő emelkedett tartás és a tragikus kimenetel egyeztetésének sokszorosan kipróbált fogását alkalmazza. Erzsébet halálra ítélteti kegyencét, Essex grófját, mikor felfedezi, hogy élő játékszere más nőt szeret. Fúriái egészen a végéig megszállva tartják, s csak a nagyhatású utolsó kép elején következik be a fordulat: leküzdí bosszúvágyát, és megbocsátja Essex hűtlenségét. Ámde elkésve; Nottingham herceg feltartóztatja útján a kegyelmet, és vérpadra juttatja a Roberto Devereux-t, mert felismeri benne felesége, Sarah szerelmesét. A büntől mentesített királynő előtt tehát nyitva marad mind a vad fájdalom korlátlan kiélésének útja, mind azt követően, a megtisztulás kapuja. Mindennapi racionalitását csak kismértékben is őrző közönség inkább primadonnai hipokrizist érez ki mindabból, amit a végéig lát és hall, mintsem reakciót a sorscsapásra, mely méltánytalanul sújtaná Erzsébetet. Joggal gondolja: ha a királynő kordában tudta volna tartani szerelemnek álcázott zsarnoki szeszélyét, és nem várt volna az utolsó pillanatig a megvilágosodásra, Essexet nem végezték volna ki, és Nottinghamnak más eszközt kellett volna keresnie bosszújához. Jól ki is lehet hallani Nottingham és Sarah fejére szórt átkaiból, hogy Erzsébet saját lelkiismeretének hangját próbálja túlharsogni.

Cammarano és Donizetti azonban e kivételesen nagyszabású, primadonna-központú zárójelenetet az elmondottaknál sokkal tágasabb és izgalmasabb allegorikus jelentéssel töltik meg, s így sikerül biztosítaniuk, hogy Erzsébet végső színpadi percei valós tragikus kifejelethez jutassák az operát, melyben Boleyn Annával vagy Stuart Máriával ellentétben nem az *assoluta*, hanem az „abszolút” áldozat, Essex bukik el. Roberto Devereux *meghiúsult szabadításának* szomorú esete mint társadalmi-politikai parabola arról tájékoztat, hogy mind az uralkodói szeszély, mind az uralkodói kegy elveszítette abszolút hatalmát az emberi sorsok fölött. A végzet, vagyis a szenvedélyek ellenőrizhetetlen hullámmászásának eredője immár erősebbnek bizonyul, mint a legkorlátlanabbnak hitt uralkodói hatalom. Erzsébet levonja a következtetést, és az opera utolsó soraiban quasi lemond az uralomról: utódjaként Stuart Jakabot jelöli meg. Minthogy pedig az uralkodót, akárcsak az istenséget, az opera seria az integer személyiség szimbólumaként értelmezte – minden

„én”-nek úgy kell uralkodnia ösztönein, ahogy a felvilágosodott uralkodónak sikerül –, az uralkodói mindenhatóság illúziójának elvesztése a tudat, a ráció által irányított, nevelhető, egységes személyiség aufkláriszta ideáljának lealkonyulását is jelenti. Az Éntől az Árnyék veszi át az uralmat – Nottingham ezt személyesíti meg –; az Árnyék, mely meghiúsíthatja az Én legnemesebb szándékát – mert átlátja, a személyiség valójában azt akarja, amit ő végrehajt. Megbocsátás ide vagy oda, Erzsébet *valójában* a porban akarja látni Essex fejét, és Nottingham gondoskodik tudattalan vágyának kielégítéséről. Hasonló megállapítást tehetünk Gemma di Vergyról (1834). Vergy gróf meddőség miatt eltaszítja feleségét, és – meglehetősen tapintatlanul – az első távozása előtt várába vezeti a második asszonyt. A vérig sértett Gemma bosszút esküszik. Belopódzik a szerencsés vetélytárs szobájába, és felemeli törét; felemelt karja azonban – primadonnáról lévén szó – a szörnyű tett végrehajtása előtt lehanyatlik. Rajongója, Tamas, az udvarnál ismeretlen szerepet betöltő, mindenestre szabadon mozgó arab fogoly, látszólag önállóan határozza el, hogy megbünteti az igazi vétkeket, a grófot. Le is szúrja a színpalak mögött, az új házasság megkötése pillanatában, miközben Gemma a színpadon előírásosan preghierát énekel a záró rondó első részeként. Ám Gemma „Ehrenrettungja” csak a legártatlanabb operakalauz tévesztheti meg: a gyilkos arabban nem lehet nem felismerni Gemma árnyékát, sötét animusát, aki megvalósítja az asszony nem-is-oly titkos férjgyilkos vágyait. Tamas *expressis verbis* ki is mondja, érzi, hogy Gemma „kihelyezte” az ő – Tamas – keblébe a lelkében tomboló fúriákat: „lo schiavo fedele le tue furie [!] già sente nel seno: / un ignoto destino crudele già governa la mente ed il cor”.⁵⁰ (A dráma mélyebb pszichikai tartalmába, lelki történéseibe persze nem nyerünk bepillantást, amíg a librettót nem olvassuk érvényes szöveggént, és mondataiban nem látunk többet holmi költőieskedő, emelt stílű közhelyes fordulatainál.) 1832 és 1838 között Gemmán kívül még három Donizetti-opera hősnője osztja Angliai Erzsébet férjgyilkos szenvedélyét. Fúriái parancsára férfi, sőt férfiak elveszejtésére esküszik fel Bianca (Ugo, conte di Parigi), Lucrezia Borgia és Antonina (Belisario). Három operában a vetélytársnő életét követelik áldozatul a női lélekben tomboló fúriák: Rosmonda d’Inghilterra, Maria Stuarda, Maria de Rudenz. Közülük kettőben az *assoluta* nem tettesként, hanem a *seconda donna* áldozataként jelenik meg, csakúgy, mint azon melodrammokban, ahol a férfi-princípium – politika vagy szerelmi féltés – idézi elő a hősnő halálát.

Pályája hátralévő néhány évében Donizetti következetesen került a fúriák fel-leptetését; kései seriáiban és francia operáiban a primadonnák a sors áldozataiként buknak el. Ezzel párhuzamosan megszűnik a primadonna egyeduralma – a Poliuto, a befejezetlen Alba hercege, a Kegycenő és Dom Sébastien egyaránt férfi-drámák. Hogy a primadonna-opera abszolút fénykorában, az 1830-as években a szerep-galériában az áldozatok mellett ilyen nagy helyet követeltek maguknak a női *tettesek*, abban kétségkívül nem elhanyagolható része volt egyes vezető primadonnák

⁵⁰ Hűséges rabszolgád immár keblében érzi furiáidat, ismeretlen, kegyetlen végzet kormányozza eszét és szívét.

alkatának.⁵¹ Méric-Lalande, de különösen Ronzi de Begnis és Unger Karolina énekesi-színpadai karaktere valósággal vonzotta a tragikusan kétes jellemű hősnőket. Másfelől az, hogy a drámai erővel, heroikus kisugárzással, személyiségében pedig a rosszra, az intrikára való nem is kicsiny hajlandósággal kitüntetett „királynői” soprano d’agilitá hang- és karaktertípusa az 1830-as évtizedben ennyire az előtérbe került, jelzi, hogy a karakter különösen aktuális volt a szerzők, a kor, a közönség számára. Ahogy a deliráló leányalak, úgy a dühöngő matróna-figura gyakorolta faszcináció is illeszkedett a romantika általános, élénk érdeklődéséhez a testi és lélektani szabálytalanságok, vagy éppen monstrozitások iránt – amelyek, mint Victor Hugo írja a *Lucrece Borgia* előszavában, a „normálisnál” többet árulnak el a nagy, feltétlen emberi érzelmek jelentéséről és jelentőségéről.⁵² Victor Hugo, Romani és Donizetti jóvoltából Lucrezia Borgia díszhelyet foglal el az olasz operaszínpad nagy fúriái között, s talán okkal sejtjük úgy, mérgeit és ellenmérgeit a 19. század folyamán jóval többször keverte énekelve, mint prózában: a róla szóló opera a Verdi előtti *melodramma* kisszámú túlélőjének egyike volt az 1850 utáni nemzetközi repertoáron. A történet victorhugóian szélsőséges: Lucrezia Borgia nem képes ellenállni az anyai vágnak, hogy titokban szült, idegenek között nevelkedett fia, Gennaro közelébe férközzön. A fiatal zsoldos feltűnése az asszony mellett felkelti az aktuális férj, Alfonso d’Este féltékenységet. Gyanakvásában rákényszeríti Lucreziát, hogy a Borgiák ismert szokása szerint itasson mérget a fiúval. Szerencsére a Borgiák ellenmérgek keverésében is járatosak; Lucreziának sikerül megmentenie Gennarót. Am midőn annak katonatársaitól nemtelen gúnyolódást kénytelen elviselni, felülkerekedik benne a rossz – Negroni hercegnő lakomáján megmérgezi az egész társaságot. Gennaro is iszik a mérgezett italból, és hiába követ el mindent a kétségbeesett anya, a fiú nemhogy gyengédséget, de irtózást érez, mikor felfedi kilétét. Azzal áll bosszút fúria-anyján, hogy nem hajlandó elfogadni kezéből az ellenmérget. Eltérően a féltékenységi dráma tipológiájától, a Borgia-történet absztrakt, sőt abszurd formában világítja meg, hogy a megsemmisítő erejű női furor egy gyökérből táplálkozik a megsemmisítő erejű szeretettel. Lucrezia sorozatos „véletlen” kísérleteiről a fiú meggyilkolására tipikusan azt lehet mondani: ilyen véletlenek pedig nincsenek. Valami sötét erő működik benne, mely erősebb nála, és előidézi a véletleneket – kezdve azzal, hogy addig nem nyugszik, míg „straniera”-ként Velencéből Ferrarába nem csábítja Gennarót, mintha szándékosan okot akarna adni Alfonsónak a féltékenységre. E motívumra egyébként jószerivel csak a bariton-szerep felépítéséhez van szükség; a végső tett, Gennaro meggyilkolása semmi összefüggésben nincs a herceg féltékenységével, aki a cselekmény utolsó szakaszában ki is lép a drámából. De ha engedünk az értelmezés morbiditásából, és

⁵¹ Morabito szerint „der Begriff [Primadonnenoper] ist in keinem Musik- oder Opernlexikon nachzuwiesenen”. Moabito, *Pasta*, 207. Jelen dolgozat már 2002-es első fogalmazványában használta a magától értődő terminust.

⁵² „Qu’est-ce que c’est *Lucrece Borgia* ? Prenez la difformité morale la plus hideuse, la plus repoussante, la plus complète; placez-la là où elle ressort le mieux, dans le coeur d’une femme, avec toutes les conditions de beauté physique et de la grandeur royale, qui donnent de la saillie au crime, et maintenant mêlez à toute cette difformité morale un sentiment pur, le plus pur que la femme puisse éprouver, le sentiment maternel; dans votre monstre mettez une mère; et le monstre intéressera, et le monstre fera pleurer, et cette créature qui faisait peur fera pitié, et cette ame difforme deviendra presque belle à vos yeux.”

nem feltételezzük, hogy a gyilkossági kísérletekben az anya tudattalanja igyekszik szabadulni a leánykori félrelépés következményétől, akkor is tény marad a tény: Gennaro az anya korlátokat nem ismerő személyiségének köszönheti születését, annak a totális karakternek, mely negatívé mások – végül a fiú – életének tökéletes semmibe vételében nyilvánul meg.

Lurcrezia egy a három anyafigura körül, kiket Donizetti az 1830-as évtizedben operák középpontjába állított. Szerepüket az évtized egy-egy fulmináns primadonnája számára írta: Sancia di Castigliát Giuseppina Ronzi de Begnis (1832), Lucrezia Borgiát Henriette Méric-Lalande (1833), a Belisario Antonináját Unger Karolina kreálta (1836). Mind a három hősnő felnőtt fia miatt kerül konfliktusba, és okozza a maga és mások tragikus végét. Sancia, Castilia özvegy királynője abban a hitben van, hogy fia, Garzia hősi halált halt a harctéren; a politikai *raison* okán ezért mór vazallusának készül nyújtani kezét. Ám a holtak hitt fiú váratlanul visszatér, s a mór, ki valójában nem Sancia kezére, hanem a trónra áhítozik, kényszeríteni próbálja a szerelmes nőt, itasson mérget saját fiával. Sancia, a legegyszerűbb jellem a három formidábilis anya között, az utolsó pillanatban maga üríti ki a méregpoharat. Eduard von Schenk a maga idején népszerű Belizárjából a következőképpen ismerjük meg a bizánci hadvezér balsorsának szomorú történetét. Felesége, Antonina – e valódi *furia maligna* hamisan felségárulással vádolja meg, mikor értesül, hogy a hadvezér évtizedekkel azelőtt parancsot adott rabszolgájának csecsemő fiúk rituális meggyilkolására. Belizárt megvakítják és száműzik, ám ő feltétlen hazaszeretetében vakon, koldusbottal a kezében is legyőzi a birodalmat fenyegető ellenséget – oldalán Irenével, hű leányával, és felszabadított foglyával, Alamirral. Utóbbiban a döntő pillanatban a dolgok rendje szerint felismerik a gyermekként kitett fiút: életét a hű rabszolga megkímélte. A fináléban Belizárt halálosan megsebesülve hozzák a színpadra. Fény derül Antonina cselszövésére. Megrendülten kéri férje bocsánatát, de a hadvezér kiadja utolsó lehelletét, mielőtt a feloldozó szavakat kiejthetné. Gyermekai és az udvar elfordulnak az intrikus asszonytól. Nem marad más hátra a számára, mint kétrészes zárórondót énekelni. Ennek végeztével *fugge dissennata, ma giunta innanzi al cadavere di Belisario si arresta ad un tratto, e cacciandosi le mani fra i capelli, ed alzando uno strido orribile, precipita al suolo*.⁵³ Antonina borzalmas sikolya odaillő hangsúly-jelet tesz a vad Donizetti egyik legerőteljesebb zenedrámájának végére. A Belisario logikusan vezetett szélesvásznú, franciás-nagyoperai sujet-je, a politikai és a személyes sors chiaroscurója által shakespeare-ien háromdimenzióssá mélyített opera Verdi fellépéséig vetélytárs nélkül állott az olasz műfajban. Az epikus részletezettséggel kibontott cselekmény középpontjában a vak hadvezér learkirályi bolyongása áll. Pusztai vándorlása során hű segítőként leánya, Irene kíséri, míg Antonina értelemszerűen távol marad a száműzetési jelenetsortól. A *seconda donna* drámai arcéle tehát a szokottnál jóval plasztikusabban kidomborodik a primadonna rovására – Antonina fellépései a tulajdonképpeni főcselekmény keretjátékára szorítkoznak. Ellentétben Lucreziával és Angliai Erzsébettel, Belizár hitvese nem árul el semmiféle „pozitív” érzelmet, akár szerelmet, akár gyermekei iránti szeretetet. Mind a szerep viszonylagos marginalitása, mind érzelmi sivársága

⁵³ [...] tébolyultan szaladni kezd, ám Belizár holttesténél hirtelen megáll, hajába kap, és borzalmas sikollyal a földre rogy.

közrejátszhatott abban, hogy Schodelné – bár meghozatta a Belizárt – nem kísérletezett színrevitelével. Ehelyett a következetesebben jellemzett Elenát, Marino Faliero hűtlen hitvesét alakította 1840 tavaszi utolsó premierjén. Annál is racionálisabb volt a döntés, minthogy a pesti városi német színház 1838-ban nagy sikerrel bemutatta, és látványos előadásban folyamatosan játszotta a Belizárt. A primadonna viszonylagosan jelentéktelen szerepéből következőleg a harcot a konkurenciával a magyar színház többi énekesének kellett felvennie. 1840-ben ez még reménytelen vállalkozás lett volna.

Látnivaló, az anya-tragédiák főszereplői nem mellékesen anyák, mint pl. a Medea-típust képviselő Norma. Nála a két gyermek léte csupán árnyalja a drámai konfliktust, mely Pollione és a két papnő szerelmi háromszögében bontakozik ki. Azon tragikus háromszögekben, amelyeknek egyik csúcsán anya helyezkedik el, második csúcsán a fiú, a harmadikon az apa, illetve férj áll, a drámai konfliktus egyenesen a középkorú asszony anya-voltából fakad – a fiú iránti feltétel nélküli szeretetből, mely valós vagy látszólagos összeütközésbe kerül az élettársi lojalitással. Egyetlen dráma, a legextrémebb irodalmi alapanyagból kiinduló Lucrezia Borgia céloz incesztuózus vonzalomra anya és fia között (Gennaro elbeszélése a prólógusban, Este Alfonso féltékenysége). Mindhárom soggettóban szembeötlik viszont a sorsdöntő közös vonás: az elbeszélésben a fiúk vagy mindvégig inkognitó státusban vannak (Gennaro), vagy hosszas távollét után váratlanul lépnek fel (Garzia), illetve meglepetésszerűen derül fény azonosságukra (Alamir). Ha e regényes fiú-sorsokat az individuum fejlődésének kódja szerint olvassuk, a hosszas távollétet gyermekkorként, a serdületlenség állapotaként foghatjuk fel. Gyermek-állapotában a fiú még nem drámai szereplő, ám mikor eléri az érettséget, idegenként – másik férfiként – lép fel apjával – mostohaapjával – szemben, és quasi vetélytársként követeli anyja szeretetét. Vagyis Donizetti három anya-operája három tragikus, de különböző kimenetelét mutatja be az Ödipusz-komplexusnak. Belisario az apa pusztulásával ér véget, Sancia di Castiglia az anya öngyilkosságával, Lucrezia Borgia a fiú halálával. Több változat nem képzelhető el.⁵⁴

A rabszolganő

Verdi: Nabucco

Leírtuk a negyedik fejezetben: Donizetti egyetlen méltó utódjának bemutatásával három-négy évig késlekedett a Nemzeti Színház, s azt is: az első magyar nyelvű Verdi-premier dicsőségében a Nabucco szinte véletlenszerűen részesült, a nemzeti okból bemutatathatlannak bizonyult Attila helyett. Abigaille ambivalens figuráját tehát a véletlen osztotta ki Schodelnéra. Neki nem volt kifogása a visszatérés ellen a fúria-szerepkörbe, melyhez az alak egyértelműen tartozott. Ezt bizonyítja második Verdi-szerepe, egyben

⁵⁴ Az Ödipusz-háromszög egyik változata a Phaedra-elbeszélés, melyben a fiú anyja nem szülő-, hanem mostoha. Ez a variáns az adultera-típusban többször is előkerül, így Donizetti Parisinájában is. Marino Faliero nem apja, hanem nagybátyja Fernandónak, felesége szeretőjének. Megerősíti elemzésünket a pszichoanalízis oldaláról Guck-Nigrelli, Primadonna, 23–26.

utolsó alakítása a nemzeti színpadon. Az Attila mibenlétét övezhette kezdeti félreértés, ám a shakespeare-i Macbeth tartalmát, benne a Lady karakterét ismerte minden színházi illetékes, sőt minden művelt ember. Feltételezhetjük, hogy a színház Schodelné ösztökélésére, vagy legalábbis reá gondolva kereste meg ügynökét a Macbeth meghozatala ügyében már 1847. június 15-én, három hónappal a firenzei ősbemutató után. Szeptember 9-én már véglegesítették is a megrendelést. Így alakult ki az utolsó évad Schodel-repertoárja, mely Szilágyi Erzsébet tragikus anyaszerepén, Normán, Zayda (Don Sebastian) isten előtt ártatlan, ember előtt bűnös mártír-alakján és az adultera Rohan Márián kívül csak fúriákat vonultatott fel. A Verdi-figurákhoz egy-egy fellépés erejéig társult a múlt két kísértete, Lucrezia Borgia és Gemma di Vergy.

Érzelmi helyzete, melyet *halmozottan hátrányosnak* nevezhetnénk, Abigailt megkülönbözteti a Schodelné fúria-csarnokába korábban beköltözött lakóktól. A második felvonás első képében kiderül, a bosszú istennői a szokott egy helyett minimum két súlyos sérelem megtorlásának céljával szállták meg lelkét. Az egyik megszokott módon a viszonzatlan szerelem, melyet Abigaille a jelentéktelen tenor, Ismaele iránt táplál. A sérelem bemutatása alig érthető, csökevényes utalás formájában történik meg az opera első dupla száma után, s ezt dramaturgiai hibának is ítélnénk, ha nem a Nabucco expozíciójának céltudatos tárgyszerűségéből következnek. Igaz, a bevezető kórústételt és Zakariás cavatináját formailag párhuzamba állíthatjuk olasz operák tucatjait nyitó hagyományos helyzetábrázoló-elbeszélő jelenetsorral. Ám itt a szokottnál hasonlíthatatlanul nagyobb, vagy legalábbis más jellegű tétje van a konfliktusnak: az eposzi in medias res indítás az asszírok által ostromlott Templomba vezet, s a magán-érzelem jelzése csupán futó közzjáték marad az ostrom ábrázolása, illetve a finálé, a templom elfoglalása között. A magán-jellegű intermezzo kezdetén néhány másodpercre egyedül marad Fenena (Nabucco leánya, akit a zsidók túszként tartanak) és zsidó szerelmese, Ismaele. A tenor ígéretesen dallamos a-moll frázisban vall érzelmeiről, ám a történet feltartóztathatatlan tempója nem engedi beteljesülni a melodikus ígéretet. Ismaele szólójának félzárlatát nem a szerelmesek várt kettőse követi. Zsidónak álcázott babiloni katonák kíséretében Abigaille tör be a Templomba, s első szavaival a politikai cselekmény fordulatát regisztrálja: „Guerrieri, è preso il tempo!”⁵⁵ A folytatás váratlan kanyart vesz: a szerelmesek elborzadt kiáltásában identifikált amazon (Abigaille!) időt szakít rá, hogy tájékoztasson homályos előidőkben támadt szerelméről Ismaele iránt, és bosszúvágáról, amiért az nem őt, hanem Fenenát választotta. Nem hagy kétséget affelől, a primadonnák mely típusát képviseli; már első színpadi pillanatában Fenena, Ismaele és a közönség szemébe vágja: „Una furia è quest’amore”⁵⁶ Más hősnők fúriái türelmesebbnek mutatkoznak, Norma például csak az első felvonást záró tercettben engedi őket szabadjára, miután felfedezte Pollione hűtlenségét. A Nabucco magáncselekménye tehát úgy kezdődik, hogy quasi folytatódik, nagyjából ott, ahová a darab közepe táján kellene elérkeznie.

Fúriái parancsára Abigaille zeneileg is hamar a tárgyra tér. Győzelmi fanfárja után olyan kimért metrikával és architektonikus melodikával kezdi a diskurzust, hogy a hall-

⁵⁵ Katonák, miénk a templom!

⁵⁶ Szerelmem fúriává változott!

gatót abba a hitbe ringatja, máris kezdetét vette a zárt szám. Ariosója a mellregiszter mélységében megtámasztott *h* kezdőhangról a domináns szeptimre (*a'*) felugró agresszív-kímért félmondattal indul (E-dúr), ezt szekvenciázva egy szekundddal magasabban megismétli. Később is megmutatkozó hajlamát a szaggatott, szinte rángatott dallamalakításra itt, az első megszólalásban különösen éles fénybe állítja a regisztertörés, mely elkerülhetetlenül bekövetkezik, ha az énekesnő valamelyest is kifejezésre akarja juttatni a nő metsző iróniába burkolt féltékenységet: „Prode guerrier! d’amore conosci tu sol l’armi?”.⁵⁷ Abigaille belső feszültsége nem engedi a további melodikus kibontakozást; a szólam agresszív vendetta-oktáv ismételtetésébe hevül bele, majd a később jellegzetesnek megismert sikoly-cadenzák első variánsában robban szét. A folytatás sem hangnemben, sem hangulatban nem viszi tovább az indítás módusát; a hasadt személyiség átmenet nélkül lágyabb húrokat kezd pengetni. Várt cavatinája helyett Abigaille, Fenena és Ismaele C-dúr Terzettinója bontakozik ki, egyetlen tempóban: Andante. Az amazon strófájával kezdődik, látszólagos zenei nyugalomban: a pontozott ritmus, a frázisonkénti megszakítások, a töredezettségében is nagy kohézióval bíró, tág diasztematikájú dallam rejtett izgalomról árulkodik. Propostájára Ismaele azonos tartalmú ripostával válaszol. Változás csak a harmadik szakaszban következik be: Fenena dús emocionális tartalmú, emelkedő skáladallamot intonál, ehhez külső bővítményként kétszer elhangzó kodetta kapcsolódik. A szolisztikusan énekelt első két szakasz után a harmadikban a szólamok egyre szorosabban összefonódnak – kivéve Abigaille fulmináns temperamentumának karakterjegyeit, a hiszteroid cadenzákat a sorok végén. A „hármás ének” mindössze 47 üteme formában, melodikus tartalomban és a letét fokozatosan sűrűsödő kibontakozásában azt a quasi-bárformát írja körül szerényebb léptékben, melyet legismertebben a Lammermoori Lucia ún. Szextettje dolgozott ki. A Lucia-szextett nem önálló szám, hanem az opera nagy fesztávú második fináléjának közjátékául szolgál: alig hogy Lucia aláírta a kényszerű házassági szerződést, betoppan Egdardo és felelősségre vonja az árulásért. Hasonló epizodikus, „megállító” funkciót tölt be a rövid tercett a Nabucco expozíciójában (a felelősségre vonás motívuma sem hiányzik).

A tercett csupán pillanatnyi lélegzetvételt enged a cselekmény száguldásában. Hieratikus indulózenére bevonul a király, és kezdetét veszi a hódító és a főpap lélektani háborúja, a finálé, mely a felvonás terjedelmének közel felét teszi ki. A biblikus főcselekmény mozgásba jöttét követően Abigaille szavakban ugyan továbbra is ragaszkodik önálló motivációjához: ő Fenena ellen esküszik bosszút, míg a hódító a gyűlölt Siont szidalmazza. Kettejük kifejezés módja azonban a lehető legközelebb kerül egymáshoz, mégpedig úgy, hogy a király rövid sortitája után következő concertatóban vokálisan Abigaille uralkodik. A szerelmesek és a nép könyörgő dallamának sorai között rendre ő intonálja, a király pedig felkapja a diabolikus egyet-nem-értés patogén motívumait, riadó hármashangzatokat, izgalomtól ide-oda ránduló, pontozott ritmusban reszkető-ereszkedő oktáv figurációkat, sisteregve felröppenő skála-passzázsokat. Abigaille hajlama a szél-

⁵⁷ Büszke harcos! Hát csak a szerelem fegyvereit ismered? Abigaille a féltékenység szenvedélyét Bellini és Donizetti fúriáitól öröklí; a női féltékenységet Verdi ezután a Don Carlosig és Aidáig nem tematizálja újra. Mendelssohn, *Verdi* I, 136.

sőséges vokális attitűdökre ragadozómadárként lecsapó duodecima-ugrásokban is kifejeződik, ezeket a király nem ismétli, már csak a hangfajbéli különbség miatt sem. Ám a vijogó vércse-sikolyoknak megvan a funkciójuk a király érzelmi háztartásában: állandó felfokozott izgalmi állapotban tartják, mintegy megsiketítik őt, és megakadályozzák, hogy meghallja az emberiség, az alázat belső sugallatának hangját, amit a zsidók és Fenéna éneke közvetítene felé – valljuk be, tagadhatatlanul verkliszzerű hangzással.

Abigaillettől tehát megtanulunk félni, mielőtt alaposabban megismernénk. Voltaképpen sortitáját ugyanis csak a 2. felvonás első, teljes egészében az ő alakjának szentelt képében énekl. Itteni cantabiléját nagyszabású scena előzi meg, mely feltárja a személyiségét sújtó második súlyos érzelmi deficitet. Nem elég, hogy Ismaele Fenenát szereti – Abigaille maga, kit „az asszír Nabucco lányának hisz”, valójában rabszolgáktól származik. Az illegitimitás motívuma jelképes, olyasféleképpen, mint III. Richárd testi deformáltsága; kifejezi az emberi közösségből való kizártságot, és a társadalomnak a testi-származási elkülönülésből következő előítéletét: rosszat az követ el, aki *rosszul* született. Abigaille számára ez az utolsó csepp a pohárban: készen áll, hogy internalizálja a közösség ítéletét. A rosszra való készségét sugározza már a felvonást indító terjedelmes, súlyos zenekari előjáték. (Pendant-ját képezi majd az örült király szőlőjének nagyszabású zenekari bevezetése a negyedik felvonás elején; a megfelelés az Abigaille és Nabucco drámai personája közötti belső kapcsolatot nyomatékosítja.) A lelki farkasszakadék feltárulását rézfúvósok háromszori, végzetterhes jambikus, forte dörömbölése jelzi az ominózus c-hangon. Ezután szimfonikus akciózene kezdődik, mely pantomimikus egyértelműséggel ábrázolja, ahogy a leány kétszer körbejár-körbefut a királyi lakosztály termeiben, s a *fatal scritto*, a végzetes írás rejtekhelyét utatva előbb még fegyelmezett, majd lázas, türelmetlen mozdulatokkal felforgat mindent, ami mozdítható. Tonális tekintetben a két kör valójában a C alaphangnemet meghatározó kettős nyitókadenciát ír le, melynek során a diatónia fokozatos kibővítése tagadásba fordul, és kételyt támaszt, vajon a hangnem meghatározható-e, vagy ha igen, tartható-e egyáltalán. Verdi ostinato-jellegű, együtemes motívum emelkedő szekvenciájával járja be az első kadenciális kört. A motívum két komplementer elemből áll, amelyek egymásnak fél-ütemenként válaszolnak: a hegedűk skálázó tizenhatod-torculusaira (1-2. negyed) a basszus nyolcadoló porrectusai válaszolnak (3-4. negyed). Mind a két elem „sántít”: nyolcadszünet után, súlytalan ütemrészen lép be, és átnyúlik a következő hangsúlyra, ahol lefékez. A nyolc tagú szekvencia I-től V-ig emelkedik, diatóniáját a heptatonía secunda idegen-hideg fokai színezik (b, fisz). E sorozat két ütemnyi, amotivikus választ kap, ebben az alaphangra kromatikusan visszakereszkedő alterált akkordsor a teljes tizenkétfokú hangkészletet mozgósítja. A második, telt akkordokkal feldúsított cselekvénysor az első négy, viszonylag ártalmatlan ütemben megismétli a komplementer elemekből álló szekvenciát. Ezután tébolyult hiperaktivitás vesz erőt a lányon; az óvatoskodást félretéve totálisan feldúlja a terem rendjét. Elmaradnak a tizenhatodfigurák, a felső és alsó szólamok komplementer motívumjátékát a nyolcad-torculusok félütemenként építik tovább, kromatikus D-T szekvencián emelkedve Asz-tól (D) F-ig (T). Az utolsó Fdúr kivételével a tonikai akkordok moll-színezetűek, és így egyetlen hang kromatikus módosításával alakulhatnak át a következő lépcsőfok domináns akkordjává (desz-moll→A-dúr stb).

A prelúdiumot követő scena szélsőséges vokális írásmódja a hősnő imponáló drámai formátumát mutatja be – nem feledkezve meg a primadonnai formátumról sem. Erőteljes eszközök közvetítik azt a negatív személyiség-potenciált, mely – mint a scena tomboló zárószakasza ki is mondja – romlással fenyeget mindent és mindenkit: a többi szereplőt, a zsidó népet, az asszír birodalmat, és Abigailt önmagát. Fenyegetésének súlyát tisztelettel parancsolóan nagyléptékű zenei struktura tükrözi. Ebben Verdi nagyobb távlatokban megismétli az előjáték tonális kalandjait úgy, hogy a kitűzött cél a kezdet C-dúr hangnemének megerősítése marad. (A cantabile G-dúr közjátéka után a cabaletta visszatér a C-dúr alaphangnemhez. Így tehát a felvonás első képe háromrészes, szimmetrikus tonális konstrukcióba rendeződik – mondhatjuk: a díszlet babiloni architektúrájához illő módon.) A scena „tényfeltáró” első részében, a destruktív személyiség zenei kifejeződéseként tágan értelmezett álzáratok rángatják ide-oda a vázlatos akkordokkal alátámasztott énekbeszéd hangnemi irányát: a C-dúr hangnem kísérletei domináns irányú kibontakozásra kétszer is helyettesítő hangnemek tévútjára futnak (F, B). Így kerül a scena második része, Abigaille villámló anatómája Esz-dúrba, c/C párhuzamos hangnemébe. A záró kadencia robbanással fenyeget, mely beteljesíteni látszik az előjáték tonális baljóslatát. Abigaille szolamának melizma-ostora a megcélzott f-moll (a C kezdőhangnem moll szubdominánsa) helyett újabb álzárattal a nápolyi Desz-dúr harmóniára csúszik. Itt Verdi felidézi az előjáték tizenhatodos torculus motívumát, melyet a scena első ütemei óta nem hallottunk. A motívum az énekszólam bosszú-oktávéinak lecsapó villámaitól kísérve, dúr-akkordok kromatikus szekvenciáján Desz-dúrtól F-dúrig emelkedik. A tonikai záróakkordon a szerep kreálójának, két oktávós, c³-c halálugrás szabadítja a világra Abigaille végzetterhes dühét (*fatal sdegno*).⁵⁸

E legjobb fúria-hagyományokat követő scena után a lassú áriában a karakter száznyolcvan fokos fordulatot vesz.⁵⁹ Hősnőnk feledi a kínzó jelent, és visszaréved a boldog múltba. Megrögzött szokása ez számos romantikus primadonnának; de bármilyen tipikus is a kiinduló helyzet, nem zár ki bizonyos szabadságot a költői-drámai változatképzésben. Illusztrációképpen vessük össze Abigaille cavatináját Boleyn Anna ugyancsak G-dúr hangnemű sortitájával:

<i>Anna</i>	<i>Abigaille</i>
(Come, innocente giovine,	Anch'io dischiuso un giorno
Come m'ha scosso il core!	ebbi alla gioia il core;
Son calde ancor le ceneri	tutto parlarmi intorno
del mio primiero amore!	udia di santo amore;
Ah! non avessi il petto	piangeva all'altrui pianto,

⁵⁸ Abigaille szerepét Verdi sejtetően nem az egybehangzó vélemény szerint „alkalmatlan” Strepponi, hanem a „donna di forza” Löwe hangjára komponálta. Budden, 169. A kétoktávós „halálugrásokról” (*canto di sbalzo*) vö. Osborne, 49–54. és Celletti, *Vocalità romantica*, 120. Verdi nőalakjainak karakterizálásáról vö. Fischer, Christine, *passim*, és Malisch, *passim*.

⁵⁹ Vö. Wendell, *Verdi*, 271–77.

aperto ad altro affetto,
Io non sarei sì misera,
nel vano mio splendor.)¹

soffria degli altri al duol;
ah! chi del perduto incanto
mi torna un giorno sol?²

Látnivaló: a kiinduló lelkiállapot hasonlít, a folytatás azonban eltér. Anna az első szerelem (*primiero amore*) emlékének szenteli belső monológjának első négy sorát, a második quartina viszont már a jelen nyomorúságát panaszolja fel: „non sarei sì misera”. Hogyan telíti Donizetti a költői vázlatot zenei érzellemmel? Első dallamsorának tonikai szextakkordot körülíró indítása az autentikus G-dúr oktáv felső tartományát használja ki (h²-g²); a sor második fele a plagális tonikai kvartszext akkordra ereszkedik le (d²-h²), majd a dominánsra nyílik, ezzel megadva a kezdő energiát a dallam további szárnyalásához. A második sor kezdete az elsőt variálja, de sokkal merészebb, tágabb hullámzással – a nyitó szextakkord h-tól g²-ig nyílik ki. Ezután dallam és harmónia III. fokú mellékdomináns félzárlattal a párhuzamos moll irányába fordul, ám a kitérést egyelőre nem követi VI. fokú feloldás: a 3. sor a domináns harmóniára épül, és tonikán zár. Az első két egymást erősítő, emelkedő-ereszkedő hullámívet leíró sor után a harmadik sor ereszkedő, appoggiatúrás sóhajmotívumot ismétel kétszer, mielőtt nagy ívű ellenmozgással fölemelkednék, úgyhogy a dallam, akár csak a domináns harmónia, egészében véve stagnál a maga széles, duodecimányi sávjában. A negyedik sor végre megpendíti az elmaradhatatlan VI. fokot; mint várható, az ária itt éri el legnagyobb érzelmi sűrűségét és kinetikus csúcspontját. Az eddigi lenge, hajlításos, lassú táncmozgást közvetítő melodika után a sorkezdet deklamáló jelleggel, gyászindulós pontozással négyszer ismétli a h² hangot az „io non sarei” szavakra. Az előadás a stílus-átlaghoz képest patetikussá válik, a deklamációt követő, emelkedő négytagú tizenhatod melizma (*si*) nem ékítmény, hanem *singhiozzo*, zokogásszerű húzás, mely fölvezet a dallam abszolút legmagasabb és eddigi leghosszabb hangjára, a „misera” első szótagjára szabadon belépő késleltetéssel kiénekelte félkottányi a²-ra. Innen, a sírás négyhangos melizmáját quasi-szekvenciában ismételve ereszkedik le az utolsó dallamsor a strófa g² alaphangjára. (A fájdalmas szekvenciás levezetés a csúcsponttól talán visszhangzott Belliniben a *Casta diva* zárlatának felvázolásakor.) Ezzel be is fejeződik a szöveg előadása, de nem a strófa: a bővítményben az utolsó két szövegsor ismétlődik kétszer, kis deklamáló formulára, mely szekvenciázva emelkedik ellentettjéig, a sor magasba (másodsor b²-ig) felnyúló, melizmatikus záró mozdulatáig, bővített kvintszext akkord – az ária legsötétebb harmóniai foltja – fölött. Úgy hat ez a csendes, befelé forduló, mégis beszédes utógondolat, mintha Anna maga sem hinné, megtörténhetett mindaz – elkövethette mindazt –, amit az áriában elpanaszolt.

⁶⁰ Ártatlan ifjú lányként megrezdült szívem; még nem hült ki első szerelmem hamuja! Ha keblem nem nyílt volna meg más érzelem előtt, a hiú pompa közt most nem lennék ily nyomorult.

⁶¹ Valaha én is megnyitottam szívem az öröm előtt; hallottam, hogy köröttem minden a szent szerelemről szól; együtt sírtam mások könnyeivel, szenvedtem mások fájdalmától; ki hozza vissza az eltűnt varázs akár csak egyetlen napját?

[*Anna Bolena 2*] *Donizetti: Anna Bolena. Cavatina, Anna, I. felvonás*

Alapjában véve derűsen semleges a hangvétel, amit az opera keletkezésének korai időpontja is magyarázhat. Pasta, az egykori Rossini-primadonna szájába Donizetti, az egykori Rossini-epigon 1830-ban, a romantikus reform kezdetén egyszerű, szinte ékítménymentes dallamot ad, amely azonban mégis a klasszicista, dekoratív melodika tradíciójából táplálkozik, és nem annyira részleteiben, mint egészében kíván a karakternek és helyzetnek megfelelni. Ezen túlmenően, a zeneszerző nagyon jól tudja, mi vár Annára a drámai pályán, melyen itt éppen csak, hogy elindul. Adva lévén a retrospektív vers, magától értődik számára, hogy ne a gondterhelt jelent, hanem a derűs múltat foglalja zenei képbe. Vagy inkább vázlatba. Az ária mintegy eolhárfaszerűen, Smeton román-cának véletlen érintésére, spontán bontakozik ki, pár perccel a királynő fellépése után. Ilyesféleképpen, szinte akarata ellenére szakad ki a sortita Gustavo-Riccardo ajkán is Verdi Álarcosbáljának első felvonásában: „La rivedrà nell'estasi”. Annát is, Gusztávot is áramütésként, *en plein coeur* éri az impulzus, mely kiváltja az érzelmi kiáradást. Az áriákat „félre” éneklik, azok valójában nem is hangzanak el. Dallamaik alig verbalizálható érzelmeket hordoznak, ezért szinte meg sem formálódnak. Donizetti melodikája érzékelteti, a közlés annyira pillanat-ihlette, hogy még szabályos strófát sem alakít ki; a folytonosan variálódó sorok, a megcélzott, de el nem ért hangnemek rögtönzésszerűen írják körül az örökölt-hagyományos formai vázat, mely mintegy a hősnő egyéni előélet és társadalmi státus által rögzített habitusát jelképezi. Stabil formaérzetet voltaképpen csak a kóda vált ki – elnyugvó reflexiója az ária főrészének, mely máris tovatűnt, mint Anna boldog fiatalsága.

Verdi kifejezőmódja sokat köszönhetett Donizetti érett kori drámai víziójának: a *Rigoletto* például nem egy ponton parafrázeálja a Bergamói közel húsz évvel korábbi operáját Victor Hugo másik monstrum-figurájáról, Lucrezia Borgiáról. Az utódnak ismernie kellett az Anna Bolenát is, ha bemutatóján nem is lehetett jelen, mint három évvel később a Lucreziáén. Meglehet, hogy Abigaille álom-áriájának szövegében felfigyelt Anna emlékező áriájának visszhangjára. Ám ha ébredtek is benne reminiscenciák, azokat önállóan továbbfejlesztette. Kénytelen volt rá, hiszen a Solera-vers az Annától eltérő lelki helyzetet ír le. Nem változik benne a hangulat, mind a nyolc sorában az örömet taglalja, mely előtt Abigaille egykor megnyitotta szívét („dischiuso alla gioia il core”). Volt idő, midőn körötte minden a szent szerelemről beszélt („santo amore”, Anna „primiero amoré”-jának helyén), midőn együtt sírt mások sírásával („piangeva all'altrui pianto”). Különös szavak: mintha az ária, quasi függetlenül a szerelmes emlékektől, szentképet festene a hősnőről. Személyiségének egykori, földöntúlian zavartalan harmóniája azt sugallja: minden lélekben adott a jó potenciálja, s ha ez érvényesülhetett volna benne, megkímélhette volna a szenvedéstől őt magát és másokat is. Még a remény sugara is felcsillan az utolsó két sorban: vajha csak egyetlen napra visszatérhetne az eltűnt varázs („perduto incanto”)! Más oldalról tekintve, a szöveg egységes attitűdje, a múlt és jelen közötti törésvonal hiánya a szakaszon belül, minden pozitív tartalma mellett is Abigaille extravertált személyiségéről árulkodik. Szó sincs róla, mintha a jelenben Anna módján *nyomorultnak* (misera) érezné magát. Érezzék nyomorultnak magukat mások!

A kiinduló lelki helyzet hasonlósága maguktól értődő zenei megfeleléseket idéz elő Anna és Abigaille cavatinája között. A nyolcsoros verset mindkettő értelemszerűen egyetlen zenei strófában adja vissza, hajszálpontosan egyező, huszonkilenc ütemnyi terjedelemben. Donizetti Largetto tempót ír elő, Verdi Andantét. Ha a „széleske” tempójelzés valóban az andanténál lassabb lüktetésre utal, és nem azonos vele, mint Koch állítja, akkor is inkább figyelmeztető, fékező funkciója lehet. Anna dallamának csapongó könnyedsége ugyanis gyorsabb tempót sugall. Az ő passzázssai egyenletes tizenhatodokban peregnek, Abigailének viszont túlnyomólag harminckettőben lejegyzett ékítményekkel kell megbirkóznia, nem is csak futamokkal vagy felbontásokkal, hanem doppelschlag-láncokkal is. Széles tempót kíván az ária méltóságteljes – valósággal papnői – modora. Rendkívüliségét, transzcendenciáját két-elemű hangszeres introdukció húzza alá. A magas állású rabszolganő scenájának furiózus zárlata után unisono rezek fűjnek pontozott ritmusú riadót, kromatikusan kitöltve a c-esz kistercet, mintha a *fatal sdegno*, a végzetes harag azonnali tettekben kívánna megnyilvánulni – bosszúária, vagy legalábbis olyan aria di carattere formájában, aminőt majd a Lady énekel az első felvonásban. Ehelyett váratlanul adagio, vagyis *tetszés szerint* előadott fuvolaszólo következik, quasi cadenza, majd az Andantét további négyütemnyi zenekari bevezetés indítja: magas sípok (fuvola, klarinét) előlegezik az ária dallamának első sorát. Verdi tehát mondhatni iskolásan eleget tesz a *gran scena* formai követelményeinek, ám ha a konzervatív kezdés nem is tanúskodik különösebb eredetiségről, nem nélkülözi az előadás technikai, színpadi és azzal összefüggő dramaturgiai funkcionalitást. Ahhoz, hogy a scena *tutta forza* hangadásából és *con sprezzo* kifejezésmódjából átváltson a cantabile puha, lágy tónusába, és a hangot kellően megkönnyítse a *con grazia* kívánt ékítményekhez, az énekesnőnek néhány másodperc nyugalomra van szüksége. Játékban is átmenetet kell találnia a hiszteroid ágálástól a szemlélődést kifejező nyugodt attitűdhöz. Mindezek mellett a fuvola-cadenza, illetve az ária formális hangszeres prelúdiuma előkészíti a hallgatót a váltásra, mely „jelenet” és „ária” határán a kifejezés közegében végbemegy. Operai konvenció szerint a scena zenekari közjátékok által tagolt patetikus deklamációja a drámai személy valóságos, ténylegesen beszélő – vagy kiáltó – közlésének számít. Az olasz opera saját kulturális közegében ez annál inkább hihető, mivel a déli latin kultúrákban a mindennapi beszéd még ma is őrzi dallamosságát, szinte lekottázható diasztematikáját. Az ária lehet ugyan beszélő karakterű (*aria parlante*), ám az olasz opera sohasem csinált titkot abból, hogy a zárt számot a megnyilatkozó személy nemcsak de facto, hanem *de aesthetica* – elvileg-esztétikailag – is énekl. Az áriában alkalmazott, emfatikus értelemben vett kantábilis vagy virtuóz énekmódot olyan retorikai eszköznek tekinthetjük, mely a szereplőt a zenei prózánál elvontabb, magasabb rendűen formalizált kommunikációra képesíti. Anna, Abigaille, és száz más olasz operahős és hősnő áriájának akkordfelbontásos vagy akkordismétlő kísérete a „éneklés” szituációját teszi megélhetővé, abban az értelemben, ahogy Georgiades szerint a Schubert-dalok a vers tárgyán túl reprezentálják magát a dalnokot is (Sänger). A fuvola-cadenza és az obligát hangszeres prelúdium egymásutánja Abigaille áriája előtt tehát előre jelzi az „éneklés” közelgő kezdetét, és csendet kér a teremben. Szemantikájának második rétegében a hangszeres előjáték első eleme, a fuvola-szólo egyértelműen a pásztorsíp-rögtönzés asszociációját ébreszti fel minden hallgatóban: felhúzza a füg-

gönyt az ideális belső színpad előtt, s ezzel átélhetővé teszi a hallgató számára a hősnő tekintetének befelé fordulását, átlépését a természetes-harmonikus érzelmi állapotba. Az Andante első hangszeres ütemei azután már az Abigaille lelki szemei előtt váratlanul megnyíló nosztalgikus távlatot érzékeltetik, a múltba, abba a másik világba irányuló pillantását, melyben talán soha nem élt, de amelyet valaha megálmodott.

Igaz, ami igaz: a belső tér tágasságának, nyugalmanak érzékeltetéséért az ária kezdete némi monotóniával kénytelen fizetni. Harmóniai-tonális tekintetben a strófa első fele nem tartozik a Nabucco legihletettebb mozzanatai közé. Első dallamsora statikus, tovább-mozdulást nem igénylő TDDT vázra épül: Abigaille felugró szexttel nyitó kvartszext-dallamon mereng a mezzo-regiszterben, a hangnem plagális oktávájában (d'-d''). Nem segít éppen a helyzeten, hogy második sor az elsővel lényegileg azonos, bár némi díszítéssel könnyítve, ámbitusában kissé felszabadítva hangzik el. E kevéssé ígéretes kezdetből kiindulva a stanza a továbbiakban sikeres erőfeszítéseket tesz a lelki táj változó árnyalatainak és árnyékainak megjelenítésére. *Piangeva*, énekli a harmadik sor, s a párhuzamos moll-színezet és a zenekari regisztráció érzékeny fafűvös akkordjai együtt sírnak a szöveggel; a dallam felhagy a sterilen ábrándozó ringatózással, elhagyja a rituális énekből kölcsönzött interpunkciós ékítményeket, hullámvázása kitágul, emberiesebbé, bensőséggé válik. Mint Anna cavatinájában, az alaphangnembe visszakanyarodó negyedik sorban a formális áriából varázs-ének bontakozik ki. Bűvöletét (*perduto incanto*) egész ütemnyi a-moll kitéréssel érzékenyen elmélyített harmóniasor idézi meg, és az incantót a teljes zenekar együtt éli át az énekessel. Kezdeté visszaidézi az első sorok kvartszext-motívumát, azt szövi tovább eddig nem hallottan intenzív lelki dinamikával; a sűrű érzelmi töltetet spirituális-pneumatikus doppelschlag-ékítmények röpitik a magasba. E kvart-hangközökön szekvenciázva oktávnyi terjedelmen át felemelkedő, majd melankólia nélkül, a beteljesedés érzésével a záróhangig ereszkedő, széles ívű melodikus vonal később is Verdi egyik extatikus transzfigurációs jelképe marad. Találkozunk vele a Trubadúr Leonorájának 1. felvonásbeli elbeszélésében; ott minden bizonnyal a második szakasz szövege ihleti: „Al core, al guardo estatico / la terra un ciel sembrò”.⁶²

Váratlanul poétikus kifejezési távlat tárul fel az ária második felében. Addig Abigaille 16 ütemben a teljes nyolcsoros szövegstrófát előadta, épp annyi zenei időegységet – tempust – felhasználva, mint Boleyn Anna a maga áriájában. A két cavatina egyenlő ütemszámából következik, hogy mind Donizetti, mind Verdi azonos, az első egységet megközelítő számú ütemet tart fenn a kódának. Donizetti a hátralévő quasi félidőt egy kéttagú – deklamáló+ékítményes – sor kétszeri elmondásával tölti ki; ehhez a szöveget a vers utolsó két sorának töredékes ismételtetésével nyeri. Tehát a terjedelem felénél lényegében lezárja az áriát, s a kódában csupán reflektív kommentárt fűz Anna mondandójához. Verdi sokkal konstruktívabb és szemantikailag sűrűbb kompozíciós eljárást alkalmaz. A kódában megismétli a vers teljes második felét (5–8. sor), a zenében azonban csak a strófa érzelmileg legsűrűbb, inkantatorikus negyedik dallamsorát idézi vissza pontosan, a megfelelő szöveghez – a 7–8. sorhoz – társítva (21–24. ütem, a kóda 5–8. üteme). A kóda megragadó érzelmi újdonságát az incanto-sor előtt az első négy ütemben

⁶² A szív s az extatikus tekintet előtt menyországnak tűnt a föld.

kitáruló zenei táj képezi. A lírai én szava mintegy elakad, és kétszer két ütemre a zenekari hangzás kerül előtérbe, a bevezetés óta első ízben. Az alaphangnem ütemenként ingázó I–V. akkordjai fölött tercelő magas fúvósok átszellemült staccato figurációja kering. A zenekari csillagfény szemlélésébe elmerülve az énekszólam nem bont ki dallamot, csak kétszer megismételt elemi kvint-oktáv formulával, majd rövid *Eingang*gal fejezi ki a láthatatlan látvány keltette csodálatot. Mi is történik itt? Dalstrófák 3–4. sorának szokásos kódszerű ismétlését, mely funkcionálisan a tonalitás nyomatékos megerősítését szolgálja, Verdi dialektikus lelki folyamatábrázolásá minősíti át azzal, hogy a harmadik dallamsort új anyaggal helyettesíti. A zene mondandója elválik az újra elénekelt 5–6. szövegsor szó szerinti tartalmától – sírás, szenvedés –, az incanto bűvereje nem csupán a jövőre nézve ébreszt reménységet, de vigaszt kínál a múltra is. A strófa második felének variált ismétlése után következik a voltaképpeni kóda, öt ütemében kétszer megismételt kismotívumos, ornamentált szekvenciasorral, Abigaille c⁷-jét az álomvilágba bevonó cadenzával. Elnyugtatja a bánatban és örömben felkavarodott lelket, és még elhangzása közben emlékké oldja azt, aminek része: az emlékezés vehikulumát, magát a G-dúr áriát.

A scenában megfogant pusztító elhatározásnak látszólag ellenemondó, merengő cantabile csupán a figura pozitív előjelű erkölcsi potenciálját tárja fel, mely már semmiféle hatással nincs a dráma jelenidejére, elveszítette evilági kibontakozásának realitását. Lelki – vagy műfaj-parancsolta – illúzió, mely után a cabaletta visszatér a bevezetés és scena C-dúr hangneméhez, ezzel együtt a felvonás kezdetén megfogamzott elhatározáshoz a „rosszra”. Ha mondhatjuk, hogy a primo tempo pásztori-szakrális önképe csupán *álom*, melyet a főpapok érkezése s velük a valóság betörése szerte űz, azt sem szabad felednünk, a fordítottja is igaz: valaha az együttérzés, a szentség volt Abigaille valósága, és azóta, hogy Nabucco kiemelte a rabszolgasorból, és politikai akaratának legkegyetlenebb végrehajtójává nevelte, élete egyetlen *rév*álom. Látni fogjuk, lidércnyomásából csak az opera legvégén tér magához, ízzé-porrá zúzódva, mint a holdkőros, aki a hirtelen ébredéskor lezuhan a háztetőről. De addig, amíg fenn van a hatalom csúcán, vagy oda képzelet magát, nem tériszonytól reszket, hanem gyönyörrel élvezi a magasság mámorát, a korlátlan felsőbbrendűséget, mellyel letekint az alatta állókra, a világra. G-dúr cantabiléjával ellentétben, melyet talán nem alaptalanul állítottunk párhuzamba Boleyn Anna sortitájával, a frenetikus C-dúr Cabalettát semmiféle hangulati vagy vokális rokonság nem fűzi Anna sortitájának Esz-dúr hangnemű, könnyed, szinte kacéran ringatózó Moderatójához. Furorján sokkal inkább a tűzvész visszfénye játszik, amit Anna Coppia iniquája sugároz: feszes, mérsékelt tempó (*meno mosso* a tempo di mezzóhoz, vagyis a papok kórusához képest), mollbeli fokokkal sötétített dúrhangnem, viharosan sisteregő futamok és extrém magasságba feltornyosuló trillák. Egyidejűleg a verbális közlés kérlelhetetlen, célzott pontossága, amire a tétel kezdetén a *declamatio* utasítás figyelmeztet. A cabaletta nem magáért való dühkitörés, hanem a retorikus kommunikáció eszköze, mely arra szolgál, hogy a bosszúeskü szavait célba juttassa a színpadon és az auditóriumban.⁶³ Ellentétben a cantabile jambusaival, Solera trochajkus, tehát hosszú-hangsúlyos szótaggal kezdődő hárommorás metrumba önti Abigaille

⁶³ A Nabucco cabalettáit elismerőleg értékeli Noske, *Cabaletta*, 280–82.

bosszúénekét. Verdi – aki az első áriában magától értődően ütemelőzőként énekelte a jambus első rövid szótagját (két jellemző kivétellel: *tutto* és *chi*) –, pontozott ritmusú kétszótagos anakruzisznak fogja fel a trochaeikus sorok első verslábát is: *salgo / già*. Míg a jambus tizenhatod- vagy nyolcad-felütése csupán lendületet ad a sorkezdetnek, a kéthangos felütés pattogó, indulós ritmusmotívumként az egész strófa legjellemzőbb impulzusát adja: a ritmus erősebb benyomást gyakorol a percepcióra a mélosznál. Emlekezzünk rá: ugyanez a „katonás” ritmus uralkodott már a Terzettinóban, aminthogy egyezik a két tétel hangneme is. Összekapcsolja továbbá az Abigaille bemutatását szolgáló zárt számokat, vagyis a hármast, a G-dúr cantabilét és a C-dúr cabalettát a közös dallami csíra, a kvartszext-motívum. Verdi két változatát alkalmazza. A Terzettino és az Andante lírai dallama szextugrással nyit a kvintről a tercre, majd visszahajlik az alaphangra; a cabaletta viszont emelkedő sorba fűzi a hármashangzat fokait. Mint vokális gesztus, az elégikus nyitó szextlépés a szövegben exponált beteljesületlen érzelmeket (szerelem, jószág) jelképezheti; az alulról felfelé „építkező”, fundamentális kvartszext motívum pedig magabiztosságot, tántoríthatatlan meggyőződést sugározza. Központi dallam-magjából, a g³-c³-e³ akkordfelbontásból kiindulva a cabaletta melodikailag valósággal vagdalkozva foglalja el az ámbitust mindkét irányban. Örvénylő, rángatózó mozgással nyolc ütemen belül bejárja szinte a teljes szoprán hangterjedelmet (a³-c³). A strófa kódjában Abigaile végre kikürtölheti a *magas c*-t is; szólama az alaphármas fokain trillázva nyújtózik fel odáig.

A nyilvános és közösei aktusok nagy számából és terjedelméből, valamint a dráma kibontakozásának feszített tempójából következik, hogy a Nabucco primadonnája, valamint a másik két protagonista – a főpap és a zsarnok – csupán egy-egy nagyszabású, cantabile-cabaletta szerkezetű kettős áriát énekel. Célirányos elhelyezésben: Zakariás az introduzionéhoz kapcsolódó kétrészes cavatinával kezdi az első felvonást, a második részt Abigaille sortitája nyitja, végül a negyedik felvonásban Nabucco színeváltozása igényel a teljes első képet kitöltő scenát és kettős áriát. Ezekon kívül Verdi még három sorsfordító, lassú tempójú, egyrészes zárt számot iktat a darabba: Zaccaria imája (2. felvonás) és próféciája (3. felvonás), illetve Fenena imája (4. felvonás). Mindhárom egyértelműen a szakrális szférába tartozik, nem a karaktert magát, hanem annak rituális funkcióját jeleníti meg. A három nagyária más-más személyiség-struktúra diagramját rajzol ki. Zaccariának nincs közlendője önmagáról, csak feladata van: a hit vehiculmánának közbejöttével kapcsolatot tartani a nép és az istenség között. Ezt tükrözi kettős áriájának egységes hangvétele: a cabaletta nem lép ki a cantabiléban mutatott rendíthetetlen attitűdből, csak felfokozza azt. Az usurpatrix és a rex megnyilvánulásai viszont a kettős áriának abba a típusába tartoznak, melyben a közjáték fordulatot idéz elő a lelki helyzetben, módosítva a figura magatartását és abból fakadó drámai szándékait. A király szólója a mélységből a magasságba tart: a látomásos scenától a könyörgésen át elérkezik a kórussal kísért harci riadóig. Láttuk, az amazon jelenetének tartalmi dinamikáját a dialektika kulcsszavaival írhatjuk le: scena, cantabile és cabaletta tézis-antitézis-szintézis módjára következik egymás után-egymásból. A triád irányultsága összességében negatív, hiszen a scenában megfogant pusztító elhatározást a tempo di mezzo cselekménymozzanata (a papok érkezése) a cabalettában a megvalósítás küszöbére juttatja. Hiányzik a

klasszikus kétrészes ária a 3. felvonásból, helyét az opera egyetlen nagyszabású duettje foglalja el, amely a borult elméjű királyt és az amazont szembesíti. A találkozás nélküli a protagonisták szokásos bevezető dialógusát, a recitativikus scenát – a stroke-sújtotta Nabucco nincs társalgás-képes állapotban. Abigaille politikusi pályafutásának nagy coup-ját készül végrehajtani: rá akarja venni a királyt, üsse rá pecsétjét a zsidók – velük együtt édes leánya, Fenena – halálos ítéletére. A primo tempo (Allegro vivo, Esz-dúr) előrehaladtával, ahogy a király ellenállása felingerli a nőt, Verdi jóformán nem ad mást a szájába, mint számlálatlanul ismételt hisztérikusan leugró oktávokat, néhány váratlanul, zuhanásszerűen leszálló vagy vijjogva emelkedő passzázst és akkordfelbontást, a szakasz végén az assoluta-modor jól ismert, b⁷-ig emelkedő kadenciális circulatio-láncával – mind megannyi zenei korbácsütés a deebilis (erőtlen) Nabucco hátán: „Soscrivi!”, „Resisti?”, „Stolto!”.⁶⁴ Ebben a fázisban nem lehet félreismerni a rabszolganő karakterének azonoságát korábbi szenvedélyes önmagával. A duett kezdetén viszont, amíg hátsó szándékait rejtegetve manipulálja Nabuccót, nem énekel, inkább csak deklamál. Parlantéjának hátterében olyan önálló zenekari téma szól, amely megérdemli különös figyelmünket.

A 19. század első felének olasz operastilusában az egyszerű, olykor akár csökevényesnek is nevezhető harmóniahasználát és tonális vonalvezetést nem marad hatás nélkül a harmóniai vázat körülíró, azt horizontális vetületben kiterítő melodikára. A kiszámítható tonális folyamatot leképező dallamok karakteres fejmotívumai lényegében a szerint sorolható típusokba – Szabolcsi makámaiba – hogy alap-, terc- vagy kvartszext-helyzetben exponálják-e (vagy írják körül) az I. fokú hármashangzatot. Viszonylag szűk keretek között variálódik a folytatás is, mely a négy soros dalstrófa modelljéhez igazodik: az első sor vége megáll a dominánson, vagy visszakanyarodik a tonikára, a második sor ismétli az elsőt, vagy modulálva variálja; a harmadik sor a hatodik, esetleg a harmadik fokú moll irányába mozdul el, a negyedik visszatér a tonikára. Nagy óvatosságot kell tehát tanúsítani dallami- vagy motivikus összefüggések esetleges dramaturgiai-karakterizáló szerepének feltételezésében, még inkább abban, hogy kompozitorikus szándékosságot, célzatosságot tulajdonítunk-e a felismerni vélt összefüggéseknek. Ám a most tárgyalt kettősben nem egyszerűen rokon vagy hasonló dallamok felbukkanásáról van szó: vitathatatlan, hogy Verdi a harmadik tételben visszatérő jellem-motívumként idéz egy az első tételben egyértelműen Abigailléhez kötődő zenei alakzatot. A rabszolganő a duett primo tempójában álságos elbeszélésbe kezd a „puccs” lefolyásáról: hogyan kényszerült magához ragadni az ég villáma által földre sújtott király pecsétjét. Szavait a zenekar feltűnően könnyed, sőt könnyelmű, nagyvilági, táncos *brillante* témával kíséri. A domináns nónakkordon való kezdés, a dallam jellegzetes oktáv-felugrása a második ütem tonikai tercén, a következő terc-párhuzam és banda-hangzás a zenekarban a Rigoletto kezdetének őszintétlenségtől terhes, báltermi hangvételét előlegezi. Miután eléri célját – az örült király aláírja Fenena halálos ítéletét – Abigaille ugyanezzel a témával rekeszti be a gyors első szakaszt, karakterisztikus *con gioia* előadási utasítással. A jellegzetesen táncos karakterű zenekari toposzt az énekszólam mindkétszer parlando ellenpontozza, tárgyilagosságot tettetve először, fojtott örömmel másodszer. Bár a jellemzés nagyon

⁶⁴ Írd alá! Ellenállsz? Bolond!

világos – először manipuláció, másodszer a manipuláció sikere fölötti öröm – a modell visszatérésében egyazon tételben nincs semmi rendkívüli. Ám abban már nagyfokú dramaturgiai célzatosság nyilvánul meg, hogy a *brillante*-téma a kettős mérsékelten gyors záró szakaszában (Asz-dúr) ismét feltűnik Abigaille szólamában, immár énekelt dallamként. A helyet a cabaletta Allegro moderato alaptempójától *un poco più vivo, con energia* utasítás különbözteti meg. Egyértelmű a közlés: a bitorlónó leveti álarcat, és diadalérzetének túlhabzó mámorában összeúzza a király maradék méltóságát is („o veglio audace”).⁶⁵ Verdi e frivol részletet az opera kiemelkedő karakter-motívumának tekintette, ami abból is kiolvasható, hogy a babiloni témák egyikeként beillesztette a nyitányba. Triviális „jelenkorisága” már ott sarkított ellentétet alkotott az opera zenéjének drámaian pátoszos vagy rituális-himnikus ószövetségi alaptónusaival. Kiemelése talán arra figyelmeztet, hogy az „isteni” autoritását az operában valójában nem Nabukodonozor fenyegeti. A király ugyan kísérti az Istent azzal, hogy nagyobbnak hirdeti magát nála, de neki legalább fogalma van az istenség létéről és mibenlétéről. Aki utána jön, a Baal papjaival szövetkezett Abigaille, immár nem Istenben hisz, hanem a politikában. A világ birtokbavétele számára pusztán technika, virtuozitás, ügyesség, könnyelműség és cinizmus kérdése.

Persze, a rabszolganő még átmeneti győzelmet sem arathatna az udvari selyemzsinór-politikában, ha kifejezőeszközeiből nem futná többre, mint bálizene-idézetre. A személyiség formátuma – melyet Nabucco az előtörténetben felismert, máskülönben nem fogadta volna lányául – a kettős Andantéjának második, Desz-dúr szakaszában, Abigaille strófájában mutatkozik meg teljes nagyságában. A bitorlónó valóságos ószövetségi diadalénekben tör ki: „Oh dell’ambita gloria / giorno tu sei venuto!”⁶⁶ Verdi itt szisztematizálja, formába önti, dallamépítő anyaggá szublimálja addigi fegyvelmezhetetlen, szélsőséges és pontszerű gesztusait. A zenekar tizenhatodoló akkordkíséretet játszik, a harmóniai szinte áll, csak egészen nagy távlatokban érzékeljük mozgását. E hullámzó, statikus háttér előtt – vagy inkább alapzat fölött – az énekhang lazán szőtt, mégis kötelező érvényűnek érződő végtelen dallamot rajzol ki. Kétütemes szárnycsapásokkal száll a magasból a mélybe, majd lendül ismét magasba, decima-duodecima távolságokat befedve. A szólamot egyáltalán nem lepik el az ékítmények, mégis érezzük a virtuozitás jelenlétét, talán a szuverenitásból, mellyel a nagy fesztávolságú, jubiláló frázisok tévedhetetlen pontossággal meghatározzák és elérik egymástól nagy távolságban lévő forduló- és végpontjaikat. Az önfeledten tökéletes koncertálás magabiztossága a könyörgő baritont is lenyűgözi, mikor a formai szabályok kívánalmi szerint a szóló után csatlakozik a szopránhoz. Abigailét az itt tapasztaltak szerint nem holmi intrika, hanem egyéniségének ereje teszi képessé, hogy magához ragadja a hatalmat; és isteni beavatkozás nélkül ne is engedje ki kezéből többé. Alakja az első felvonás jelzesszerű ábrázolása után a másodikban a politikai szféra tágasságához méltó jelentőségre tett szert, és ezt a harmadik felvonás első képében megtartani, sőt fokozni képes. A dráma újabb szintváltása azután a perifériára szorítja, a konfliktus általa erőltetett negatív politikai

⁶⁵ Vakmerő vénség!

⁶⁶ Oh várva várt dicsőség napja, elérkeztél hát!

megoldásának realitásával együtt. A 3. felvonás második képében (La profezia) a cselekmény a profanitás szférájából a szakrális szintre emelkedik, fellép a misztérium-színpad harmadik, legmagasabb dobogójára. Ekkor Abigaille visszavonul a színpad mögé, és mint személyi kultusz bűnébe esett diktátor, önbírálatot gyakorol. Végzetes kimenettel, melyről csak a finálé utolsó előtti epizódjából értesülünk.

Említettük, Schodelné elégedetlen volt a Nabucco primadonnájának epizodikus végbúcsújával, és a Parisina záró rondójának betoldásával visszaigazította a finálé dramaturgiáját Bellini és Donizetti standard megoldásához. Újabb közlés szerint az önkényes implantációval a magyar primadonna nem is került éles ellentétbe Solera és Verdi eredeti megoldásával. Értesülünk, hogy a milánói ősbemutatón még a primadonnának juttatott *solo finale* zárta az operát, amit Verdi a második előadás után törölt. Vajon csak Strepponi rossz hangbéli állapota miatt, mint Roccatagliati feltételezi?⁶⁷ Tény, hogy vágás – melynek mértékét nem ismerjük – varratot hagyott maga után a finálé szövetében. A Jeovha-invokáció, majd Abigaille búcsúja és nyílt színi halála után a mindössze 13 ütemes, abrupt befejezés: egyetlen rivalgó, mechanikus E-dúr kadencia Allegro tempóban okkal nagy kielégítetlenül egyes elemzőket⁶⁸ Szövege, Zakariás rövid perorációja inkább a főpap érzéketlenségéről, mint hitéről tanúskodik (nem először a darabban), arról nem is beszélve, mily fájoan nélküli a politikai korrektséget.⁶⁹ Mégis, Verdi helyesen döntött, mikor a jelenlegi zárást tekintette véglegesnek – úgy érezhette, csonka mivoltában is logikusabban illeszkedik a mű szakrális karakteréhez, mint a haldokló primadonna cabalettája tehette volna. Hiszen tudatában volt, a Nabuccóban kifejlő nagyszabású politikai-teológiai cselekmény az olasz bibliai opera hagyományát folytatja.⁷⁰ Cselekménye nagy vonalakban Dániel könyvét követi, de az Ószövetség vallásos teorémájával ellentétben, mely csak két transzcendens pólus, a hamis és az igaz isten közötti választás kötelezettségét exponálja (Baal, illetve Jahve), az opera librettója összekapcsolja az Úr harcát isteni fensőbbisége elismertetéséért, és a nép szabadulását az idegen zsarnok igája alól. Nem úgy, mint a Bibliában, az operában a zsidók istene ötödik hadoszlopként harcol híveiért. Legalábbis erre szólítja fel a sanyargatott nép erkölcsi integritását képviselő-védelmező Zakariás, a Dánieltől nagyon eltérő jellemű főpap:

Tu, d’Abramo Iddio possente,
a pugnar con noi discendi;
ne’ tuoi servi un soffio accendi
che sia morte allo stranier.⁷¹

⁶⁷ Roccatagliati, 19.

⁶⁸ Osborne, 54.

⁶⁹ Zakariás quasi engedélyt ad Nabuccónak más népek sanyargatására, ha jó gyerekként megkíméli a zsidókat – avagy hogyan kellene értenünk zárszavának üzenetét: *servando Jeovha sarai dei regi il re?* (Jehovát szolgálva királyok királya lesz.)

⁷⁰ Budden, Verdi, 198. A szakrális színezet elsődleges jelentőségéről a Nabuccóban vö. Gradenwitz, *Colorito sacro*, 327–32.

⁷¹ Ábrahám hatalmas Istene / szállj velünk harcba / szolgálid lelkében gyűjts lángot / mely hozzon halált az idegenre.

Jahve teljesíti a kérést, és ahogy elvárható: mind isteni, mind földi harcában győzedelmeskedik. A bibliai-történelmi kronológiát nagyvonalúan figyelmen kívül hagyva, a szövegek könyv az asszír király megvilágosodásához köti a babiloni fogság végét, a zsidók hazabocsátását. Így válik Szent Pál igéje – ha Isten velünk, ki ellenünk – az opera második szakrális mondanójává, az elsőnek – Jahve győzelme Baal fölött – politikai-nemzeti síkra vetített metaforájává. De hogyan és mi céllal kerülnek e kétszeresen, teológiai és politikai síkon is szakrális drámába a költött magánszereplők: Abigaille és Fenena, illetve Ismaele? Látszólag azzal a céllal, hogy a történetből ne maradjon ki a szerelmi bonyodalom. Ám az, ahogyan Verdi egész operára való szerelmet és féltést zsúfol az expozíció egyetlen, nehezen követhető, rövid jelenetébe, még a legőszintebben rokonszenvező néző szemében sem indokolja a szerelmi motívum jelenlétét. A Terzettino végeztével rögtön nyilvánvalóvá válik, e csökevényes érzelmeknek semmi esélye sincs rá, hogy a drámai játék valódi tétje legyen, vagy hogy annak kimenetelét akár csekély mértékben is befolyásolja. A szerelmi-féltékenységi motívum korai kimerülése okozza, hogy a jól induló tenorszerep a második felvonástól kezdve totálisan eljelentéktelenedik.⁷² Megoldást kínálna, ha Ismaelenek az Attila Forestójához hasonló szerepet juttatnának a politikai cselekvényben. Solera erre nem tesz kísérletet.

Ugyanakkor mind a szakrális dráma, mind a király figurájának pszichológiája szempontjából messzemenően releváns dramaturgiai fordulat, hogy Fenena, az elhanyagolt *seconda donna*, akit az expozíció még a tenornál is odavetettebb vonásokkal rajzol meg, az opera utolsó harmadában váratlanul önálló arcélt mutat, ekkor már a szerelmi szál-tól függetlenül. Nabucco édes lánya a harmadik felvonásban az igaz hitre tér, és kész hitvallása mellett tanúságot tenni, azaz mártírként együtt halni a rabságba hurcolt zsidókkal. Jelentőségteljes módon az utolsó kép kezdetén épp akkor indul a halálba, amikor Abigaille a színpalak mögött megmérgezi magát (egyelőre tudtunkon kívül). Nem feltételez különösebb merészséget, hogy a két leányt – az édeset és a mostohát – mint a király személyiségében élő két lelket értelmezzük.⁷³ Fenena a király animája, jóra hajló lelkiereje, kinek *filoszemitizmus*a már akkor előre vetíti a zsarnok jövőbeni zsidóbarát fordulatát, mikor annak énje még rugdalózik az ösztöke ellen. Ebbe az irányba mutató jelzésként foghatjuk fel, hogy a második rész háttérében a király ugyan újabb hadjáratot vezet Juda megbüntetésére, de távolléte idejére nem a zsidógyűlölő Abigailét, hanem a rabokkal rokonszenvező Fenenát nevezi ki helytartónak. Innen nézve, Fenena és Ismaele szerelmének egyebekben jelentéktelen motívuma az asszír király zsidók iránt mutatott ellenségessége mögött csirázó rokonszenvet jelképezi, mely ellenállhatatlanul vonzza – ha nem is a zsidó néphez, de bizonyosan a zsidók istenéhez. A király rossz szelleme, árnyéka kettős, láthatatlan és látható alakban vesz részt a liturgikus drámában. Láthatatlanul irányítja tetteit a személyiségében gyökeret vert megalománia, mely a katasztrófa pillanatában az ego ellen fordul, és kioltja öntudatát. Ekkor átveszi az irányítást Abigail-

⁷² Solera eredeti szövege könyve tartalmaz szerelmi kettőst Ismaele és Fenena számára, de ezt Verdi kihúzta. Mendelssohn, *Verdi* II, 123.

⁷³ Ohlmeier a Verdi-operák atya-leány konfliktusainak pszichoanalitikai elemzésében a Nabuccót nem említi. Ohlmeier, *Konflikte*.

le, a király lelkének rosszabbik fele, önálló dramatis personaként megjelenített második árnyéka. Ő személyesíti meg a király Isten előtti örülségének végzetes konzekvenciáit, melyek egyformán pusztulással fenyegetik mind a zsidóságot, mind Nabuccót magát. Ám nem lesz az ő hite szerint. A börtön mélyén sínylődő Nabucco a negyedik felvonás első képét nyitó nagyszabású scenájában meghallja jobbik énje, Fenena gyászindulóját. Ennek hatására végrehajtja a felemelő prosztrációt a láthatatlan Isten színe előtt; jutalomképpen a kegy megszabadítja mindkét démonától: az örülségtől és Abigaille hatalmától. Az utolsó kép kezdetén a király imájára Fenena fohásza válaszol, s ezzel véget ér a zárt számok sorozata – úgy is mondhatjuk, véget ér a tárgyalás, már csak az ítélelhoztal marad hátra. A negyedik finálé nagyszabású kísérlet olyan kompakt folyamat-forma kialakítására, mely egyfelől elszámol azon két figura sorsával, akiknek egyáltalán van sorsuk az operában (Nabucco és Abigaille); másfelől méltó módon lezárja a misztériumjátékot is, melyben a személyek voltaképp csak allegorikus szerepet játszottak – mint Nabukodonozor álmában az agyaglábakon álló óriás. A terv megvalósításának módja merész, de dramaturgiaiag némiképp bizonytalan. Nabucco betör a színre, megakadályozza Fenena kivégzését, ígérlet tesz a Templom felépítésére, és felszólítja a jelenlévőket, boruljanak a zsidók istenének lábaihoz. Király és közösség megtanulta félni az istenséget, és megtalálja a kellő, szervezeten liturgikus formát az alázat kifejezésére. Nabucco lépcsőimára zendít, mintha máris az újra felépített Templomban állna. Quasi zenekar nélkül, csak a templomi hangszerek akkordjai által kísérve éneklie a börtönjele- netben megtalált zsolttáros hangvételének újabb változatát: „Sorga al tuo Nume / tempio novello”.⁷⁴ Az intonációt válasznak is hallhatjuk Zaccaria 2. felvonásbeli preghierájának kvartszext dallamára: lám, a prófécia beigazolódott, s az asszír templomokban máris dicsőítik Ábrahám istenét. A király énekéhez térden állva csatlakozik a közösség, s a főpap vezetésével a *cappella* eléneklie az opera legbonyolultabb, rezponzoriálisan tagolt, hieratikus tételét: „Immenso Jeovha”.⁷⁵ Kvartszext- dallammal nyit ez is, de a továbbiakban alig lehet benne melódiát kivenni, tonalitása ködbe vész. A megalázkodás a Királyi Szék előtt különös módon összetöri az ember formateremtő képességét – mintha az ima negatív elismerné, teremteni, formálni csak az istenségnek szabad.

Még mielőtt felzendülne a kórushimnusz, Nabucco mintegy mellékesen klinikai záró- jelentést állít ki a régen látott rabszolganó mentális leromlásáról. Az ima után végszóra – valljuk be, némileg feszélyező módon – színre lép maga a haldokló. Említettük, fellép- tetésével eredetileg az 1830-as évek atavisztikus formakényszerének engedelmeskedtek a szerzők: az utolsó szó joga a primadonnáé. Ám a finálé végső formájában mintegy mellékessé válik a rövid szóló funkciója Abigaille magándrámájában, és felértékelődik helye a hit drámájában, a misztériumjátékban. A megtört nő nem azért jelenik meg, hogy sajnálatot ébresszen sorsa iránt – melyre rászolgált –, hanem hogy számot adjon róla: a Kegy mindenhatósága benne – az érdemtelenben – is felgyújtotta a remény vi- gasztaló lángját. Megvilágosodott ariosoja a fiatal Verdi legautentikusabb zenedrámái

⁷⁴ Emelkedjék új templom istened dicsőségére!

⁷⁵ Az újabb Verdi-irodalom jelesei egymással vetélkedve hangsúlyozzák, hogy a bemutatón a Jeov- ha-himnusz és nem a *Va, pensiero* hallatán tört ki a lelkesedés a nézőtérén.

megnyilvánulásai közé tartozik, és ebben része van a szövegnek is, mely érzékenyen és gazdaságosan nyitja meg a figura előtt az emelkedés útját, anélkül, hogy bűnös voltát elkendőzné, és halálát hasonlatossá tenné az ártatlanok mennybemeneteléhez. Kétszer hat sorban búcsúzik:

Abigaille
(*a Fenena*)
Su me... morente... esanime...
discenda... il tuo perdono!
Fenena! io fui colpevole...
Punita... or ben ne sono!
(*ad Ismaele*)
Vieni!...
(*a Nabucco*)
costor s'amavano...
fidan lor speme in te!...

Or... chi mi toglie al ferreo
pondo del mio delitto!
(*agli Ebrei*)
Ah! tu dicesti, o popolo:
,,... solleva Iddio l'afflitto?'.
Te chiamo... te Dio... te venero...
non maledire a me...⁷⁶

Legelőbb a zuhanásszerű quasi-modális hangnemváltás döbbsenti meg a hallgatót; a himnusz D-dúr zárlatát követően a C-dúr és H-dúr (E-dúr V) akkordok négy ütemen belül visszavezetnek az opera kezdetének E-hangneméhez: e-mollban szorongott a templomba menekült nép, E-dúrban kellett elszenvednie Fenenának és Ismaelének Abigaille metsző szarkazmusát az első recitativóban. Hozzájuk – a néphez, a szerelmesekhez – esdekel most bocsánatért. Mindent elárul a zenei kép: a lány testileg is, szellemileg is az út végére érkezett, lélegzete elakad, utolsó szavait egyenként kell előkeresgélennie a sötétség ráereszkedő fátyla mögül. Emlékezzünk, a bevezetésben, nem talált elég tág hangközt nagyzási hóbortja kielégítésére. Most a nagyszekund is túl tágas földre szegzett tekintetének: szólama kromatikus félhangok homályába burkolja a diatonikus intervallumokat, ezáltal a hangnemet. S ha hangközt nem, integrált dallamot még kevésbé tud énekelni. Assolójában nem bontakoznak ki dallamvonalak, csak elhaló sóhajokat hallunk hosszú, tétova szünetek között; az ámbitus szűk, a diasztematika szorongó, a ritmika rebbenő-bizonytalan. Legkísértetiesebb a letét: az énekes quasi meg sem szólaló dallamát alsó tercpárhuzamban hangról hangra makacsul, árnyékként kíséri az oboa (*secondando il canto*). Valaki figyel, valaki követi Abigaillét: tudatának hasadt másik fele, az árnyék, az

⁷⁶ Haldokom. Lelkem elhagy. Kérem bocsánatodat, Fenena! Bűnöztem, s most bűnhődöm érte. (Ismaeléhez) Jöjj! (Nabuccóhoz) Szeretik egymást, reményüket beléd helyezték. Ah! Ki emeli föl bűnöm acél súlyát? Oh nép! Kimondtad: Isten felemeli a szenvedőt. Isten... téged hívlak... téged imádlak... ne átkozz engem!

alvilág – az oboa a gyász, a sötétség hangját szólaltatja meg. A töredelem mélységéből az első strófa utolsó két sorában emeli fel a fejét először: a szerelmesek üdvéért könyörög a királyhoz. Mint az áriában megálmodott előidőben, most végre megint elsírhatja mások könnyeit, elszenvedheti fájalmukat, s ezért jutalomban részesül. H-dúrban elénekelheti áriabeli kvartszext-dallamának kvintesszenciáját, emelkedő, pozitív alterációkra cserélve a megelőző sorok ereszkedő, antikizáló gyászkromatikáját. A szóló második fele kimondja a végső ítéletet Abigaille elhibázott életéről, nincs rá más szó: bölcsen és igazságosan. Az 1-2. sorban elfordul a másnak remélt tűzhelytől és családtól. Büntudata a legmélyebb mélységbe kényszeríti tekintetét: szólama h-ig ereszkedik – mennyire másképp szól itt e tapogatódzva meglelt, tétován megütött hang, mint első felvonásbeli fellépését megnyitó, nyomott mellhangon kilökött h-ja, mellyel a gunyoros „prode guerrier” szeptimhangközét megtámasztotta! A lány a legmélyebb mélységben találja magát – mit is tehetne ott? Egyet tehet: az Úrhoz kiált, egymondatos imában, lebegő E-dúr szextakkord töredék-dallamával: „Solleva iddio l’affitto”. Könyörgését a lélek jelképe, fuvola-futam emeli a magasba. Majd az is megengedett neki, hogy a melódiát a kórusral együtt megismételje, és továbbfejlessze. Váratlanul előénekesévé válhat az általa addig megvetett, üldözött népnek, beléphet abba a rituális funkcióba, melyet korábban csak Zaccaria gyakorolhatott – Nabucco nem. A partitúrának e kis csodája a hallgatóság által tudatosan alig észrevehető, de átélhető módon feloldozza bűneitől Abigaillét. A zenekar nem hagy kétséget: a mennyország megnyílik, a könyörgés meghallgatásra talál. Elhangzik még két töredezt, tonálisan bizonytalan, de lélekben bizakodva felfelé törekvő, imádkozó dallamsor; a lélek felszárnyal a megnyílt égbolt felé. Ám a magasba csak a lélek emelkedhet. A test, utolsó könyörgéssel ajkán, a halálba hanyatlik.

Az idegen nő

Bellini: La straniera

Donizetti operatragédiái többségének egyik vagy másik főszereplő nevét adta címül, túlnyomórészt történelmi vagy pseudo-történelmi személyiségeket, híven Baldacci által megfigyelt vonzalmához a történelmi feuilleton iránt.⁷⁷ A *La straniera* történetének van valamely halvány historikus alapja, úgyhogy ha Romani a librettót Donizettinek írja, ma talán *Agnese di Merano* címen ismernék (vagy nem ismernék) az operát, és jóval többet tudnánk meg belőle a cselekmény háttérét képező történelmi konkrétumokról. Ám a ténylegesen megírt *Idegen nő* soggettójából a történelmi környezetábrázolás és motiváció olyannyira kiszorult, hogy a költő a bemutató előtt szükségesnek látta külön argumentóban ismertetni a főbb mozzanatokat. Attól tarthatott, ha a főhősnő ténylegesen és nem csak cím szerint marad *idegen* egészen a scena ultimáig, a közönség nemcsak a tragikus végkifejletet nem fogja érteni, de indokolatlannak, tán idegesítőnek is találja a szerelmi történetet mindvégig körülvevő romantikus sorsszerűség légkörét is. Bellinit viszont éppen a két ember viszonyát meghatározó, az eseményszerűségtől lényegében

⁷⁷ Baldacci, 5.

elszakított fatalitás vonzotta. Tudatos poétikai programja volt ez, amit más operák címadása is kifejez a romantikus áttörés éveiben. Il Pirata, La Straniera, La sonnambula címe eltekint a főszereplő valódi vagy fiktív történelmi személyiségétől, és társadalmi állapotára vagy pszichológiai minősítésére irányítja a figyelmet: – kalóz, idegen nő, alvajáró. Tudvalévő, hogy utóbbi csak második választásként került a triptichonba. La straniera után Bellini az Hernani megzenésítését vette fontolóra, vagyis tovább kívánta vinni a társadalmi kitaszítottságnak a két korábbi műben megdöbbentő merészséggel és nyíltsággal taglalt alaptémáját. Gualtiero (a kalóz) és Agnese (az idegen nő) a közösségből kiszorult, sőt kivetett személyiségek prototípusát jelenítik meg az operaszínpadon: egyikük sem csupán *outsider*, mindkettő *outcast*. Megjegyzendő, a kényszerű tárgyvaltoztatással a tematika nem módosult lényegileg: Aminát csak a semiseria műfajában teljhatalmat élvező kegy óvja meg attól, hogy az istenítéletet jelentő séta közben lezuhanjon a malom tetejéről, egyenesen a társadalom kivetettjei közé.

Itáliát elhagyván, La straniera kiléte lexikai értelemben is elhomályosult. Szerdahelyi József a szöveg Kassán 1837-ben megjelent fordításának Az ismeretlen nő címet adta. Így jelent meg 1838. január 6-án a pesti magyar színház színlapján is.⁷⁸ Ha más forrás nem árulná el, felvilágosítana számos borítólapon a szólamanyagban, hogy Szerdahelyi a német címet követte: az üstdob szólamfüzetén, a két példányban meglévő kürtszólamok egyik garnitúráján, valamint Waldenburg [sic] szerepén az áll: „Die Unbekannte. Romantische Oper in 2 Akten nach Romani von Vinzenz Bellini.”⁷⁹ Ezen a címen mutatták be

⁷⁸ A nemzeti színházi kéziratos forrásokon – így a sűgőkönyvön – néhol *Az ösméretlen nő* forma olvasható: *Az ösméretlen nő / La Straniera: / Regényes Daljáték 2 Felvonásban / irta Romani - muzsikáját Bellini Vince / fordította Szerdahelyi. Kézirat, Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, M.M. 13.860.*

⁷⁹ Mikor 1844-ben Schodelné visszatérése után újból másorra tűzték az Ismeretlen nőt, Novák Györggyel egyes szólamokat újraindítottak. Számláján a kürtszólamokat Novák nem szerepeltette, de a nyugta el is kallódhatott. A 2. kürt egyik példányán feljegyzés olvasható: „ebből megvannak a Stimme”; ezt úgy érthetjük, hogy az előadási anyagot a felújítás előtt figyelmen kívül vizsgálták át, és fölöslegesen irattak új szólamokat. A tímpani szólama a következő bejegyzést tartalmazza a 2. lapon: „Diabelli Ober Baukist in Stadt Temeswar, und Chor-Repertitor in St. Theater.“ Az üstdob szólamfüzetén pesti előadásra nem utal jel, azonban egyéb szólamok feljegyzései tanúsítják, hogy a készletet a bemutató idején már a magyar színházban használták. Az 1. fuvola szólamán G. Szuck 1838 [?] aláírás olvasható, a kóruszólamokon többek között Haray [Viktor], illetve Bódogh [János] neve, mindketten csak 1838–39-ben énekeltek a Magyar Színház kórusában stb. A Tenor II szólamok egyikére ceruzával ráírták: „Ismeretlen nőtől tenore 2^{do} (coro) Haray Ur / Fekete Ur régi”. A bejegyzésből következik, hogy utóbb új kóruszólamok készültek. 1848-ban, vagy talán már 1847-ben a színház az Ismeretlen nő felújítására készült. Az új kóruszólamok némelyikén a kardalnokok kézhezvételre vagy próba-időpontra utaló feljegyzései olvashatók: „Hubenay János, január 11 1847”; „Nagy József sept 2 1848”. Más szólamokra olyan kórustagok nevét jegyezték fel, akik 1844 tavaszán – az utolsó Straniera-előadás idején – még nem álltak a színház szolgálatában. Nem tudjuk, vajon Schodelné követelte-e az opera felújítását, vagy más régi drámai szerepeihez hasonlóan Alaidét is át akarták adni Hollósy Kornéliának. A szólamok némelyike és valószínűleg a partitúra is megfordult egy vagy több német színházban, gyaníthatóan a magyar színház bemutatója előtt. Az idegen nőt Szerdahelyi és Déryné már Kassán előadták; Szerdahelyi már ott kinyomatta fordítását. Eredetileg ehhez az előadáshoz készült a Nemzeti Színházban utóbb használt sűgőkönyv, mely feltünteti a kassai szereposztás néhány tagjának nevét is: Alaide – Dériné, Isoletta – Mogyoróssy Nina, Waldeburg – Szerdahelyi.

Bécsben 1831. november 21-én, Ernstné és Schodelné szereplésével, és játszották Pesten a Városi Színházban folyamatosan 1832 és 1837 között. Kéziratos dokumentumaink némelyike az eredeti olasz címet is feltünteti a fordítás mellett; hasonlóan járt el a Hofoper és a bécsi sajtó. Szükség is volt rá, mivel sem a német, sem a magyar fordítás nem felel meg egyértelműen az olasz cím jelentésének. Könnyű volt Romaninak anyanyelvére áttennie a librettó forrásául szolgáló Arlincourt-regény – *L'étrangère* – címét, hiszen a francia szó az olasz *straniera*-val egyazon latin tövből ered: *extraneus*, annyi mint külső, kívülálló. A fejlődés a két modern nyelvben ugyanabba az irányba távolította el a jelzöt az eredeti konkrét jelentéstől: kívülálló, vagyis idegen.⁸⁰ A latin nyelvek egyikében sem felel meg az *extraneus* szó bármely fejleménye az indoeurópai nyelvcsalád „con” „can” „ken” „know” tövű szavainak, melyek az „ismer” és „tud” jelentéskört írja körül. Vagyis *La straniera* hitelesen németül semmi esetre sem *Die Unbe-kann-te*. Ha az opera címét a korabeli német (és a nyomdokaiba lépett magyar) használatból óvatlanul visszafordították volna olaszra, *Alaide-Agnese* mint *La sconosciuta* lépett volna színre.

Tehát idegen nő, aki talán nem is ismeretlen. Idegen nők ki- s bejártak már a 17. századi operaszínpadon; emlékeztetünk a velencei opera távolról érkezett viragóira, kik legényruhában üldözték hűtlen szerelmüket, s közben akaratlanul (?) leányszíveket tiportak. Richardson nyomán Goldoni és Piccinni megteremtette az operai idegen nő szentimentális változatát, a „talált leány” figuráját. Cecchina személye új életre kelt Rossini, Bellini, Donizetti fél-komoly melodramáiban. Mindeme talált leány-, mostohalány-, árvalány-történetek a Cendrillon-modellt variálják, Hapupipőke meséjét, mely valójában átmeneti rítust önt elbeszélés formába.⁸¹ Cenerentola története a női élet első jelentős átmenetét mutatja be, a kemence sutba utasított gyereklány nővé érését és párválasztását, némi erkölcsi tanulsággal fűszerezve. A mese csodálatos szabadulásnak, királynővé-emelkedésnek írja le az átlényegülést gyermeklányból érett nővé, ahogy feltehetően szabadulásnak érzi a báb is a maga metamorfózisát pillangóvá. Minden bábból pillangó lesz, de pillangók is járhatnak szerencsétlenül; a talált, árva, mostoha, vagy egyenesen más fajhoz tartozó – egyszerűen kívülálló, idegen – leány története szomorúan is végződhet. Gondoljunk a vili-legendákra és Undine-regékre; ezekben a transzfiguráció tragikus módon meghíúsul. A negatív kimenetelű *passage* elbeszélése a túlzott derűlátástól óv, az elhamarkodott, könnyelmű feltételezéstől, hogy az egyén fejlődése minden esetben akadálytalanul zajlik az átváltozások születéstől halálig – és talán tovább is – tartó sorozatában. Valahonnan az aggszüzek és boldogtalan feleségek is rekrutálódnak! Van-e bármi köze Hamupipőke meséjének a titokzatos *Straniera* drámájához, azon túl, hogy olasz szerző operát írt egyikről is, másíkról is? A kérdés megválaszolásakor formalitásnál mélyebb jelentőséget tulajdoníthatunk annak a dramaturgiai ténynek, hogy mind Angelina, mind Alaide, (Rossini Cenerentolájának, ill. Bellini *Straniera*jának főhősnője) moll hangnemű románccal kezdi szereplését a maga operájában.

⁸⁰ A „külső” jelentést a neolatin nyelvekben a melléknév közelebbi leszármazottai hordozzák: *estraneo*, *exterieur*. Másik derivátum az olaszban a *stranio*, *strano* – „különös”, „furcsa” jelentéssel.

⁸¹ A mese és az átmeneti mítosz kapcsolatáról vö. Marie-Louise von Franz: *Archetipusos minták a mesében*. Ford. Szeljak György és Ruff Anikó, Budapest, Édesvíz Kiadó, 1998.

A románc, a balladának ez az ibériai eredetű testvérműfaja a 18. század közepétől vált otthonossá a francia, majd annak nyomán az európai daljátékban.⁸² A szereplő többnyire realiter éneklő – Angelinára rá is kiáltanak nővérei: „Cenerentola, finiscila con la solita canzone”.⁸³ Annál inkább szükségszerű a románc énekelt betét-funkciója, mivel a színpadi változat általában megőrzi eredeti elbeszélő zsánerét: szövege így vagy úgy a cselekmény parabolája. Van, hogy a megtörténendők esszenciáját vetíti előre, mint Angelina dala, vagy az éppen zajló történetet összegezi a dráma kruciális pontján, mint Pedrillo Mohrenland-románca az *Entführung* 3. felvonásában. Adva lévén a lényegi tartalmi azonosság a románcbeli és a drámai elbeszélés között, a betétdal le is mondhat a történet ismertetéséről, és megelégedhet a tanulság összefoglalásával. Akár elbeszélés, akár pusztá szentencia, a románc mindenképpen „ítéletet” mond a cselekményben feldolgozott esetről, illetve a drámai hős(nő) személyiségéről. Tragikus vagy melankolikus-érzelmes alaptónusát sokszor árnyalja az irónia vagy komikum valamely fajtája. Mozart ugyan a Lied műfajba sorolta Osmin belépőjét („Wer ein Mädchen hat gefunden”), de a dalt a szövegi-drámai funkció, a 6/8 metrum, a g-moll hangnem és a trallalera-refrén alapján románcként azonosíthatjuk. Ellenállhatatlan komikumát a szereplő és tárgy fordított viszonyától nyeri – a szokásos helyzettel ellentétben nem a Mórországban – vagy másutt – raboskodó leány, hanem a mór – vagy más nációhoz tartozó – rabtartó éneklő, szoprán vagy tenor helyett pedig a legmélyebb hangú buffo basszus. Osmin Hamupipőkének érzi magát? Ironikus a Lied melankolikus nonverbális refrénje is, mely hasonlít Cenerentola refrénjére: La la là, Li li li, La la là. Az értelmetlen szótagok dúdolása a románc tanulságának általánosságát fejezi ki – nem is kellene már szavak, oly nyilvánvaló és köztudott, „így van ez”. Az Osmin dalában megfogalmazott általános érvényű tanulságok szó szerint előrevetítik az *Entführung* tartalmát. De honnan tudja Osmin, mi fog történni? Hát onnan, hogy mindig ez történik. Mint strófikus, epikus dal, a románc tendenciája szerint vég-telen; operai idézeteiben e végtelenség segít kifejezni a szövegben leírt állapot általános voltát. Egyszersmind valamiféle mánia jegyét is magán viseli: olykor a románcot éneklő személy beletörődését teszi hallhatóvá sorsába (Cenerentola románcát *con tono flemmatico* éneklő); máskor, mint Osmin énekében, fixa ideának ad hangot, melyet az előadó kényszeresen újra meg újra megismétel – hallgatóság híján magának. A románc-énekes önmagába forduló magatartását kívülről alig lehet megtörni. Belmonte hiába szól a felügyelőhöz a strófák végén, ő mindaddig rendületlenül tovább énekel, míg a másik jelenlétét annyira fel nem ingerli, hogy az is énekelni kezd, parodizálja Osmint és ezzel kényszeríti, hogy odafigyeljen rá. Ugyanígy szakítja meg Cenerentola románcát a nővérek türelmetlen, de a lány belső helyzetét pontosan jellemző gúnyolódása. Alaidéről, vagyis az idegen nőről is kiderül, hogy mániásan ismételtgeti

⁸² Jack Sage, et al: „Romance”, in *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 10 Feb. 2011 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23725>>. Lásd még Goslich, 251-3., továbbá a románc mint formai terminus használatáról a 19. századi olasz operai terminológiában Roccatagliati, *Forme*, 320–21.

⁸³ Hamupipőke, ne fújd mindig ugyanazt a dalt!

sorsának románcát: „tegnap” a seconda donna hallotta a tavon, „ma” a tenor hallgatja gyászos szavakat hordozó melankolikus melódiáját a víz fölött lebegni.

Szöktetés a szerájból, Hapupipőke és társaik – megannyi vígopera. Hogyan kerül a románc a romantikus lírai tragédiába? Morális alapon álló komoly testvérével, a seriával ellentétben az érett vígopera a 18. század második felében érzelmi alapon hozta meg drámai ítéleteit. A vígopera kontextusában a románc az érzelmi elv egyik hordozójává és megtestesítőjévé lépett elő. Mikor az erkölcsi értékelvést a tragikus operában is felváltotta az érzelmi ítékezés, adva volt a lehetőség és igény a románc transzferére. Nem pusztá szójáték azt mondani, a *románc* fejezte ki legközvetlenebbül a komoly opera *romantizálódását*. Funkcióját a seriában sajátos ellentmondás jellemzi. Egyrészt itt is ugyanazt az érzelmi gazdagságot és a társadalmi álláson felülemelkedő személyiségpotenciált sugallja, mint a vígoperában, másrészt azonban letörölhetetlenül rátapad „szerény származásának” nyoma. Románc (ballada, szerenád) éneklése mintegy Hamupipőke álruhájába öltözteti, ugyanakkor mint a saját életéről szóló ballada előadóját, a sorsszerűség piederstájlára emeli a komoly operai szereplőt. Ezzel vissza is értünk Hamupipőke, illetve Alaide sors-románcához. Angelina szájába Ferretti népies zamatú, példázatos történetet ad, a végén erkölcsi tanulsággal.⁸⁴ Alaide románca látszólag nem tartalmaz narratívát, csak elvont erkölcsi ítéletet. Mégis érezhető, hogy mindketten a maguk élettörténetét beszélnek el, Angelina úgy, ahogy meg fog történni – meg kell történni; Alaide vallomásként, úgy, ahogy megtörtént – oly szomorúan, hogy az *elmondhatatlan*, csak elénekelhető. Jeleztük, La straniera előtörténete az utolsó pillanatig valóban elmondatlanul marad. Külső források és Romani argumentója azonban tájékoztat előéletéről. Megtudjuk, jelenbeli szerencsétlensége egykori „óvatlanságát” bünteti. A regény- és operahős nő történelmi előképe, a bajor fejedelmi családból származó Meráni Ágnes 1196-ban feleségül ment II. Fülöp francia királyhoz, mit sem törődve azon csekély bökkenővel, hogy a királynak már volt egy – eltaszított – felesége, Dániai Ingeborg.⁸⁵ Néhány évi boldog együttélés után Fülöp az excommunicatio terhe alatt kénytelen volt semmisnek nyilvánítani házasságát Ágnessel. Száműzetésbe küldte őt, és visszafogadta a nem szeretett Ingeborgot. Az eltaszított királynő sorsában később sem következett be az opera tragikus kimenetelét előidéző váratlan, regényes fordulat – minthogy Ingeborg nem tette meg a szívességet, hogy távozzék az élők sorából, a királynak sem állott módjában ismét magához emelnie Ágnest. Az asszony egy évvel a válás után Poissy várában elhunyt. Szomorú sors, de mily sovány erkölcsi tanulsággal: más nő férjét ne kívánd! Rejtett tragikus potenciálját csak akkor ismerjük fel, ha számításba vesszük: Fülöp rajongott második feleségéért – vagyis Ágnesnek érzelmi szempontból nem volt oka megbánni, hogy elfogadta a bigámista király udvarlását. Igazi operatéma – la straniera regénye azonban nem az egymástól elszakított királyi szerelmesek tragédiáját bontja ki

⁸⁴ Richard Osborne: „Cenerentola, La”, in *The New Grove Dictionary of Opera*. Ed. Stanley Sadie. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 10 Feb. 2011 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O008249>>

⁸⁵ A történelmi Meráni Ágneshez a sors nem volt kegyes, de még mindig szerencsésebbnek mondhatta magát, mint nővére, Gertrúd magyar királyné.

a történetből. Hogy mely erkölcsi tanulság is fogalmazódik meg benne, azt frappánsan kifejezi, ha összehasonlítjuk Cenerentola és Alaide románcának üzenetét.

Angelina

Una volta c'era un re,
che a star solo s'annoìò;
cerca, cerca, ritrovò!
Ma il volean sposar in tre.
Cosa fa?
Sprezza il fasto e la beltà,
e alla fin scelse per sé
l'innocenza e la bontà.⁸⁶

Alaide

Sventurato il cor che fida
Nel sorriso dell'amor:
Brilla e muor qual luce infida,
Che smarrisce il viator.
Infelice il cor che apprezza
Alto stato e verde età.
Una larva è la grandezza,
Fior caduco è la beltà.
Ogni speme, ogni ventura
Lunghi di durar non può.
Solo, ah! solo il pianto dura,
E per sempre io piangerò.⁸⁷

Angelina meséje nem az egyszer volt spleenes király erkölcsös döntéséről, hanem saját erkölcsi felfogásáról vall. Ő maga jelenti ki igen határozottan, a legfőbb női érték nem a pompa és szépség (fasto e beltà) hanem az ártatlanság és jóság (l'innocenza e la bontà). Ferretti és Rossini egyetért Hamupipóke optimista álláspontjával, és odaítéli neki a poétikus jutalmat: megengedi, hogy a lieto finét követően tartalmat adjon az unatkozó férfi életének. Ezzel szemben Alaide strófáinak pesszimizmusa a vanitas-gondolat általános érvényét sugározza. Ha a dal szentenciáját saját élettapasztalatai összegezéseként fogjuk föl, azt kell feltételeznünk: leány korában az idegen nő éppenséggel nem az örök erkölcsi értékekre, hanem múlandó javakra alapozta élettervét – a szerelmet (amor), a rangot (grandezza), és persze a szépséget (beltà) választotta vezércsillagul. A tervből valóság lett, *élet*, s hogy milyen, arról a románc keserűsége árulkodik. A nő valódi kiletének ismeretében az itt hallottakat úgy kell értenünk: Alaide-Ágnes valaha olyasféle faux pas-t követett el nagyravágyásában, mint Boleyn Anna, a másik eltaszított királynő, kinek történetileg sokkal hitelesebben adatolt tragédiáját Romani egy évvel a Straniera után Donizettinek kínálja föl megzenésítésre. Metaforikusan szólva, az operai Alaide és a történelmi Anna téves lépése az volt, hogy egyikük sem várt érzelmeinek királyfijára, hanem a ténylegesen regnáló királyt választotta. Csak amikor a királyfi valóban megérkezett – Annánál Percy, Alaide-Ágnesnél Arturo – akkor döbben rá mindkét asszony, megcsalta őket a sors – megcsalták önmagukat. A rosszabbik részt választották: ahelyett, hogy boldogtalan királyné szerepében szenvednének (szenvelegnének), élhettek volna

⁸⁶ Egyszer volt egy király, aki unatkozott egyedül. Elindult társat keresni - de hárman kívánták férjnek. Mit tett hát? Nem vonzotta pompa, szépség, végül az ártatlanságot és jóságot választotta.

⁸⁷ I. Szerencsétlen a szív, amely bizik a szerelemben: felvillan azután elhomályosul, mint a lidércfény, mely tévútra vezeti az utast. II. Boldogtalan a szív, amely nagyra tartja a rangot és ifjúságot. A nagyság csak árnykép, a szépség könnyen hervadó virág. III. Minden remény és szerencse múlandó. Hosszan csak a sírás tart – és én sírni fogok mindörökké.

boldogan, mint Hamupipóke. Természetes idegenség helyett „bűnös” avagy tragikus idegenség jutott nekik osztályrészül – a téves erkölcsi pályaválasztás a kemence sutban asszonyi tündöklésre várakozó leány még *nem* állapotából az eszményi asszonyszereptől való helyrehozhatatlan elidegenedés már *nem* állapotába száműzte őket. La straniera nem egyszerűen az idegen nő, hanem az *elidegenedett* nő történetét játssza el – nem hiába nevezte hősnőjét Arlincourt L'Étrangère-nek, száz évvel Camus regényhősét megelőzve: a róla szóló opera az elidegenedés romboló potenciálját mutatja be. E romboló erő nem őt magát semmisíti meg, hanem a környező világban pusztít, melybe titokzatos erők kívülről, a világ számára indokolatlanul és megmagyarázhatatlanul belevetették. Elidegenedtségének a cselekmény értelmében nem ő maga, hanem az elkésett „királyfi”, az igaz szerelem esik áldozatul. Neki magának a történés tulajdonképpen semmi újat nem hoz, csak afféle „lám megmondtam” tanulság levonására ad módot. Végkifejlete megerősíti a kiinduló románc önkínzó tanulságát: „solo, ahi! solo il pianto dura”.

A nő, aki így tud bölcselkedni, biztosan túljutott már kora ifjúságán. Ilyesmire utal rajongója is a második kép kezdetén. Kezében Alaide arcképével, Arturo nagyon is nyomatékosan használja a befejezett múlt időt: „Eri tu dunque un tempo più felice, mio ben”.⁸⁸ Utalás, mely az utolsó pillanatig késleltetett leleplezésnél könnyebben elfogadható, lélektanilag bevilágító magyarázattal szolgál az opera alapkérdésére: miért is háritja el az asszony a fiatalember udvarlását? (Mert Alaide valóban mindent elkövet, hogy eltántorítsa magától Arturót. Kivéve a kézenfekvő megoldást: másik alkalmas tavat keresni csónakázásra és románc-éneklésre. Nem keres, mert tudja: ahol tó van, ott rajongó lelkületű fiatalember is van.) Tartózkodását a már nem egészen fiatal nő aggodalma táplálja: mi lesz, ha a tapasztalatlan ifjú első infatuációja eloszlik, és meglátja szerelmese arcán a „korábbi élet” nyomait. Gesztusa, mellyel a második felvonásban egymásba fűzi Arturo és Isoletta kezét, a Marschallin kényszerű lemondását juttatja eszünkbe. Vagy – mint Oehlmann megjegyzi – Alaide és Valery Violetta helyzetének hasonlóságára utal. A Traviatában is a „múlt” áll a tapasztalatlan férfi és a túlon túl tapasztalt nő közé; és voltaképp mindegy, kétes-e a múlt, mely elválasztja őket, vagy dicsőséges.⁸⁹ Ám a javíthatatlan fiatalembert nem lehet eltántorítani: ahelyett, hogy lemondana a félvilági-túlvilági nőről, a szerelmi halált választja. Mindenesetre romantikusabb vég, mint a Germont Alfrédé. Romantikusabb, és elkerülhetetlen e balladaszerű történetben. Bárki legyen ugyanis Alaide az elbeszélés racionalizáló magyarázata szerint, okozza bár tartózkodását szociális vagy lelki aggály, a férfi szempontjából személyiségének egyetlen, sorsdöntő funkciója az, hogy csábít: kicsábítja a normális, polgári létből, és magával vonja egy másikba, a titokzatos, gazdag és végzetes érzelmek világába. Víz és ének romantikus szimbolikája egyértelművé teszi, hogy az ifjú férfhoz való kapcsolatában Alaide nem más, mint szirén, Loreley, az énektudásukról és csáberejükéről hírhedt mitológiai vízitündérek historizáló kosztümbe öltöztetett reinkarnációja. Személye nem a halálba *kerget*, hanem a halálba *vonz*. A víz eleméhez köti őt álnevének „liquid” hangzása is: az Adelaidéból rövidített, talán portugál eredetű név négy magánhangzóból (v) és két mássalhangzóból

⁸⁸ Valaha boldogabb voltál, kedvesem.

⁸⁹ Oehlmann, 60.

(c) tevődik össze szimmetrikus elosztásban: v-c-v-v-c-v. A mássalhangzók elsője (l) folyékony, a második, a „d” zárhang pedig úgy fékezi le a hangsort, mint hullámot a part, ha nekicsapódik.

Romani az expozícióban sajátos dramaturgiai dezintegrációval érzékelteti Alaide személyének elidegenedtségét. Mint fara morganak, az asszony kihívó játékot űz a többi szereplővel s a nézővel. Először nem látjuk, csak hallunk róla (scena az Isoletta–Valdeburgo duett előtt), azután látjuk, de nem halljuk (Isoletta–Valdeburgo duett, Più allegro, C-dúr), harmadjára halljuk, de nem látjuk (2. kép, Scena e romanza), és csak a negyedik alkalommal kezd el tisztességes operahősnőhöz illően viselkedni, amennyiben megjelenik a színen és énekel (2. kép, Alaide–Arturo duett). Lássuk a részleteket! Az expozíció első drámai mozzanataként Isoletta – a seconda donna – és Valdeburgo – a születőben lévő romantikus bariton – kettőst énekel. Duettjük bevezető dialógusában a menyegzőjére készülő leány boldogtalanul elpasszolja Valdeburgónak, völegénye barátjának: Arturo érzelmeit immár nem ő, hanem más *oggetto* köti le, s a meglepett kérdésre – kicsoda? – a harsonák és a szerpent baljós I-V akkordja után kíséret nélküli lelépő d’-g² kvinthangközzel, misztikus hangon (*con voce di mistero*) meg is nevezi a vonzalom tárgyát: La straniera. A zene orákulum-tónusát néhány ütemmel később megmagyarázzák a kettős Allegrójának első ütemei: Isoletta nem földi, hanem isteni lénynek látta a csónakon tovasikló Alaidét („non mortal, divina imago”). A kísérteties élmény kísérteties hangnemi bizonytalanságba taszítja a scena utolsó szakaszát, a duett kezdetének előkészítését. Valdeburgo mindenáron igyekszik meggyőzni lányt, nem kell tartania a kóbor ismeretlentől. Ám közben valóságos tonális labirintusba csalja – talán mert maga sem biztos érvei igazában. Isoletta biztosra veszi, hogy aggodalmának biztos alapja van („fatto è certezza all’alma mia”). Bizonyosságát tükrözi a scena utolsó ütemének váratlan hangnemi céltudatossága: ereszkedő skála-dallam után a zenekari unisono D záróhangja mint domináns félzárlat, egyértelműen a korábban már megpendített g-mollt jelöli ki a várható elbeszélés – ezzel a duett első, kötött ritmusú szakasza – alaphangneméül. Alaide a második képben g-mollban fogja énekelni románcát, úgyhogy ha abszolút hallást feltételezünk róla (sziréntől elvárható), úgy vehetjük, ebben a hangnemben hallotta őt tegnap Isoletta is. Ám az Allegro moderatót indító, tétova, szinte groteszk nyolcütemes előjáték valamely más hangnemi síkra igyekszik felkapaszkodni, melyet végül a karakterisztikus g-desz hangközzel ki is jelöl: a kettős az Isoletta által megcélzott g-moll hangnem nápolyi fokán, Asz-dúrban kezdődik, és – a középrész kórus-közjátékát kivéve – végig ebben a hangnemben bonyolódik le.

Nyolcadolók akkordkíséret és hangszeres vivőmotívum – jellegzetes belliniánus fellépő kvartszext – előterében Isoletta elbeszéli, hogyan pillantotta meg az idegen nőt tegnap a tavon („Jer, sul lago”). Férfi és nő két perióduson át töredék-motívumokban társalog, azután megszakad a zene folyamatossága, és a lány felidézi Alaide tegnap hallott sokkoló szavait: „Ogni speme è a te rapita che vi poni nell’amor”.⁹⁰ A szöveg a románc harmadik stanzájának mondandóját parafrázeálja. Bellini elérte a célzást, és a sor megzenésítésébe belerejti a románcdallamok jellegzetes síró mi-fa-mi motívumát, amely Alaide énekét

⁹⁰ Reménytelen dolog bízni a szerelemben.

is átjárja majd. Am Iso*letta félelemmel teli hallucinációja tükör által, homályosan mutatja a románc-toposzt. Bár a scena kétszer is alludált az „eredeti” g-moll hangnemre, Alaide szavai itt mégis a duett alaphangnemének moll változatában, asz-moll irreális hangnemében hangzanak fel. Elrajzolódik a ritmus is: az eredeti hatnyolcados (2x3) metrum túlpontozott alakban illeszkedik a kétszer kétnegyedes lejegyzéshez. Legalábbis papíron: mivel az énekhangot csupán vonóstremoló kíséri *morendo*, *leggermente*, majd a megkínzott záró motívumon az is elhallgat, a sort pszalmodizáló kötetlenséggel lehet és kell énekelni, feloldva a románc szokott táncos ringását.

Közvetlenül e látomás után, a duett lassú szakasza és cabalettája közé ékelt cselekményes átvezető részben a színpad hátterét betöltő tavon átsiklik az idegen nő csónakja. Megjelenését a kórus gyűlölködő kommentárja kíséri:

Coro (in lontano)
La Straniera! la Straniera!
[...]
Ah! triste festa,
Se l'iniqua fattucchiera
Del suo aspetto la funesta!⁹¹

E hely Rossini-crescendójának hangulata a legkevésbé sem romantikus, de azt nem állíthatjuk, hogy az induló-ritmusú motívumot ismételtető-szekvenciázó C-dúr zenekari roham alkalmatlan lenne a színpadra tóduló tömeg primitív fizikai és pszichikai reakcióinak ábrázolására. Az opera második képében a kar a vadász-kórusban, majd a híres suttogó rágalom-kórusban ad kifejezést az idegen nő iránti ellenszenvének. Mindannyiszor primitivisztikus, quasi vígoperai modorban szólal meg. Ez némiképp ellentétben áll a kortársi véleménnyel, mely Bellini zenei dramatikájának újdonságát éppen abban látta, hogy operáinak elégikus vagy tragikus tónusába nem keveri bele a buffa könnyelmű hangjait, mint Rossininak szokása volt. Am a Stranierában ironikusan értendő a kórusbetétek banalitása: Alaide idegenségét tükrözik, ahogy azt a babonás-primitív és rosszhiszemű külvilág, a meg-nem-érintettek látják. A nép és a lovagok szemében az asszony nem több mint a *gonosz boszorkány*, ki megjelenésével gyásszá változtatja az ünnepet. Ellentétben az érzékeny Isolettával, ők nem fogják fel – vagy nem érdekli őket –, hogy Alaide a maga remete-életmódjával valójában a szakralitás szféráját képviseli.

A második kép első jelenetében saját érzékszerveinkkel győződhetünk meg róla: a *seconda donna* nem ok nélkül feltételezi, hogy vőlegénye, a gyenge jellemű tenor túlzott érdeklődéssel kíséri a tó asszonyának zenés csónakkirándulásait. Felmegy a függöny, s Arturót látjuk az idegen nő kunyhójában – imádoztja kilétének kulcsát keresi. Néhány percig egyedül kutathat az asztalon; Alaide primadonnához illőn késlelteti megjelenését, és *stranierához* illő titokzatos formát ad neki. Románc-műfajú sortitája a színpad mögül hangzik be, úgy bűvöli a férfit, és gyönyörködteti az operalátogatókat. Az *offstage* éneklést itt és másutt tudatos operadramaturgiai kontraszthatásnak tekintjük. A színpad azért van, hogy az énekes annak deszkáin énekeljen – miért énekel mégis a színpad

⁹¹ Szomorú az ünnep, ha gyászba borítja a gonosz boszorkány képe.

falak mögött? Éppen ebből az ellentmondásból támad a lontano-hatás jelképisége. Ha a színpad deszkái, mint közmondásos, a világot jelentik, akkor az a személy, aki úgy hallatja hangját, hogy nem lép fel e deszkákra, *kívül van a világon*. Alaide fellépése különös nyomatékkal jelzi, hogy az ismeretlen énekes kívül esik a hétköznapi emberiség, sőt talán általában véve is az emberiség körén. Ilyen jelzés, hogy a sujet szerint realiter énekel, hangszerkísérettel. *Arpa sul palco* – írja elő gyakorlatiasan a partitúra, a szövegkönyv azonban óvja a romantikus illúziót: *odesi da lontano un suono di liuto*.⁹² A hárfa önálló ütemeit követően megszólal a Hang, de még nem énekel a szó szűkebb – emberi? – értelmében. Alaide *preludia colla voce*, vokalizál, trillázva fölszárnnyal a domináns szeptimakkordon (d⁷-c⁷), majd kromatikus passzázzsal ereszkedik a másfél oktávval mélyebb vezetőhangra. Második frázisa a⁷-ről indulva hullám-mozgással körülírja az V7 akkordot, azután csalogány-csattogással lefékező a d⁷ hangon. E rövid, luxurióz bevezető idézőjelbe teszi az utóbb elhangzó éneket, s a külső távolságot, ahonnan behangzik, többértelmű belső distanciává mélyíti el. A kettős előjáték alapján a hang tulajdonosát professzionistának vélhetjük. Hangszert tart kezében, ismeri a preludálás – avagy a tónus fölkeresésének – szabályait. Vokális kompetenciája is hivatalos énekesre vall, már első ütemeivel messze felülmúlja az eddig megszólalt szereplők énekes előadási modorát – ők megragadtak a polgári énekbeszéd szintjén. Némi rosszmájúsággal azt mondhatnák, Alaide hárfakíséretes intrádája felidéri a kor kocsákat-utcákat járó hárfáslányainak alakját, akik közül néhányan – mint Sabine Heinefetter – tehetős urak jótékony támogatásával operai primadonnává avanzáltak. Vándorénekesnőt hallanánk, aki a gazdag fiatalember, Arturo támogatását akarja elnyerni? Nem; a Hang ugyan a szabad térből hangzik be a kunyhóba, ám nem az utcáról, hanem ugyanonnan, ahonnan „tegnap” Isoletta fülébe csengett – a tóról, a víz felszínéről. A hárfa – lant – futamai is a vizet szimbolizálják, csakúgy, mint az énekszólam első, liquescens, vokalizált ütemei. Zenei eszközök, melyek leleplezik az Alaidében rejtőzködő sellőt.

Véget ér a prelúdium, s a Hang belekezd filozofikus románcába. Bellini szuverén módon integrálja a számot a kibontakozó drámai folyamatba, s így tovább erősíti a románc-műfajból magából adódó jelképiséget.⁹³ Nem tört teljesen járatlan utat: imponáló mintapéldaként tekinthetett az Otello harmadik felvonásának első jelenetére. Már a 19. században felvetették, hogy a Straniera a Dantét idéző gondoladaltól kölcsönözte a színpalak mögül behangzó, tragikus hangvételű románc megoldását.⁹⁴

Rossini hatása azonban ennél összetettebb és mélyebb. Romani Alaide belépő dalában a „Nessun maggior dolore” (a gondolás dalának szövege) és a Fűzfadal motívumait kombinálja, és a színpadi helyzet alakításában is szinoptikusan egybelátja a két ének elhangzásának körülményeit az Otellóban. A Stranierában nem ismeretlen énekes, hanem a főhősnő hangja hallatszik be a színpalak mögül; ő az, aki a vizen énekelve magamagát

⁹² Távolról lant hangja hallatszik.

⁹³ Lippmann, *Bellini*, 106.

⁹⁴ Nem ez az első Dante-allúzió: az Isoletta elbeszélésében Alaide szájába adott sor a maga reménytelenségében a dantei pokol kapuján olvasható fenyegető feliratot parafrázálja. Giuseppe Rovani: *Le Tre Arti considerate in alcuni illustri italiani contemporanei*, Milano, 1874. Idézi Weinstock, *Bellini*, 69.

kíséri hárfán, mint Desdemona a Fűzfadalban. A gondolás-ének egyetlen, semlegesen előadott terzinájával szemben Desdemona balladája és Alaide románca egyaránt több strófára terjed ki (Desdemona: 4, Alaide: 3). Miközben a hősnő énekel, a külső-belső cselekmény mindkét operában előre halad. Végül mindkét románc sírásba – tényleges könnyekbe, vagy belső zokogásba – fullad:

Desdemona

Ma stanca alfin di spargere
mesti sospiri, e pianto,
mori l'afflitta vergine
ahi! di quel salce accanto.
Oimè... ma il pianto
proseguir non mi fa.⁹⁵

Alaide

Ogni speme, ogni ventura
lunghe di durar non può.
Solo, ah! il pianto dura
e per sempre io piangerò.

95

Desdemona nagylélegzetű búcsújelenete romantikusan átértelmezi a scena ed aria klaszszikus formatervét: a scena, lassú ária, tempo di mezzo, második ária sorozatát zseniális találékonysággal kapcsolja a konkrét külső és belső drámai helyzethez.⁹⁶ A kezdő jelenet emblematikus kibővítése a Dante-terzina soraira énekelt gondolásdallal melodikailag megelőlegezi a balladát, hangulatában pedig a város légkörébe, a vízre, a világba vetíti ki Desdemona fájdalomát elvesztett boldogsága fölött. Isaura és a fűz szomorú története Rossininál a szokásos kettős ária első, lassú, kantábilis részének helyén áll. G-moll skála-melódiáját ugyan felugrással indítja az alsó kvintről, s ezzel visszautal a gondolás dalára (és megelőlegezi Mózes imáját), ám a dallam első sorának lehajló kvint-klauzulája, illetve második sorának emelkedő kisszext-nyitása egyértelműen a Cenerentola-románc kezdetének melankolikus ingamotívumát írja körül.⁹⁷

Ellentétben Angelináéval, Desdemona a rövid stanzában nem hagyja el az alaphangnemet; ellenkezőleg, valósággal kiélvezi a moll szenvedés-potenciálját, melyet a fájdalom harmóniai és melodikus jelképeivel itat át: ereszkedő kromatika, nápolyi akkord, ismételt emelkedés a kisszextre. Domináns félzárlat után az obligát párhuzamos dūr-moduláció a refrén két sorára marad, amit a szöveg poétikus visszhang-toposza indokol: „L'aura tra i rami flebile ne ripetva il suon”.⁹⁸ A zenekari utójáték álomszerű, koncertáló fafűvös-letétje akusztikusan is felidézi az ágak között panaszosan visszhangzó szellők költői képét. A drámai integráció jele és eszköze, és nem öncélú elaboráció, hogy az ékítmények szakaszról szakaszra gazdagodnak; elégikus szépségük a pneumatikus dallam, a „lelki ének” szférájába emeli a balladát. A harmadik strófa éneklése közben Desdemona elfeledkezik Isauráról, lelkét saját félelmei töltik meg – elvétí a strófa refrénjének szövegét. A zenei lélekábrázolás csodája, hogy a refrén dallama nem változik meg; csak

⁹⁵ Végül a szomorú sóhajtozástól, zokogástól kimerülve a szenvedő szűz meghalt a fűzfa tövében. Ó jaj... szavam megtöri a sírás.

⁹⁶ Vö. Tomlinson, *Romanticism*, 47. sköv.

⁹⁷ Tammaro, 215.

⁹⁸ Az ágak között síró szellő visszhangozta szavát.

miután elénekelt a leggazdagabban díszített utolsó változatot, riad föl merengéséből: „Che dissi” (mit mondtam)? Recitativo-ütemek, a tomboló vihar rohamának kitörése, Emilia közbevetett szavai után kezd bele a ballada utolsó strófájába, hogy elbeszélje Isaura szomorú végét: a fűzfa tövében belehal fájdalmába. Immár nem sóhajtozik, nem sír, hangját nem visszhangozhatja az ágak között mozduló szellő: elmarad a refrén, elmarad a kitérés a párhuzamos dúrba. Rossini terjedelmes kódát komponál a helyébe, melyben sóhaj-motívumok tördelik szét a dallam kifejlődését, a hangnem pedig szekvenciásan ereszkedik a balsejtelem mélységébe. Nem a szellők siratják Isaurát, hanem Desdemona önmagát. A canzone kiáltással szakad meg; az asszony képzeletében feltűnik Otello féltelmes árnya. A következő *accompagnato* a kép elejéről idézi az Esz-dúr hangnemet és a kasszicista koncertáló motívikát. Desdemona legyőzte félelmét, egyedül akar maradni sorsával. Nyugalmat tettetve elbúcsúzik Emiliától, és felkészül az elkerülhetetlenre. A *tempo di mezzo* után rövid, dísztelen, csodálatosan elmélyült második *solo* következik, mely természetesen nem gyors tempójú cabaletta, hanem lassú *preghiera* (*Larghetto*) Asz-dúr éteri hangnemében. A *Harmonie* által játszott szerenád-kíséret, a mozzartói imatónus, mindenféle vokális magamutogatás teljes hiánya mindennél ékebben vall a balladában ontott könnyek okozta lelki megtisztulásról. Operai jelenetbe foglalt esztétikai tanulmány a katarzis mibenlétéről.

Desdemona balladája úgy tükrözi az előadó lelki változásait, hogy mindvégig megőrzi az „éneklés” színpadi illúzióját. Alaide sortitája az első stanza után kilép a semleges émoionális románc-tónusból és előadási modorból. Annál inkább megteheti ezt, minthogy nem hárul rá epikus feladat: utaltunk rá, hogy a vers csak a tanulságát foglalja össze saját, itt el-nem-beszélt – mert önmaga számára túlságig ismert – élet-balladájának. Szövegét három quartina alkotja, páros soraik mindegyike *ottonario tronco*, vagyis véghangsúlyos hétszótagú sor (Berio és Ferretti kizárólag ilyenekből alakította a Rossini-figurák verseit). A nyolcasok, illetve a hetesek keresztrímmel felelnek egymásnak. Románi rövid négy sorosait Bellini túl szerénynek ítélte ahhoz, hogy zárt dallamstrófákat alakítson ki belőlük a rangrejtett királyné számára. Megzenésítése két-két verssort egyetlen tizenöt szótagos dallamsorrrá von össze úgy, hogy a páratlan sorok – *ottonari piani* – után nem tart szünetet. A szöveget 6/8 lüktetéssel skandálja, így a négy *ottonarióból* képzett két tizenöt szótagos sor mindössze nyolc ütem alatt lefut. Harmóniailag az első négy ütem domináns félzárlatban végződő nyitókadenciát ír le, a második sor fél utóbbi funkciót el sem hagyja, tehát az, amit a szöveg önálló szakasznak szánt, a megzenésítésben valójában fél-strófának, egy négy soros dal-strófa első két sorának hangzik, mely harmóniailag a harmadik sor várt modulációját készíti elő. E hatást erősíti a dallamképzés is, az első (I-ről V-re tartó) dallamsor lendületes kvint-alaphang-oktáv-kvint szárnyalása után a második sor töredékmotívumot ismételve lebeg a domináns akkord fölött, kétszer ismételve a ballada jellegzetes, síró fa-mi félhang-intervallumát.

A továbbiak ismeretében a kezdetet aligha lehet másnak, mint a románc-hangvételt – talán a románc-szöveg? – ironizálásának tekinteni. Várakozásunk szerint az elhangzotakat idegen hangnemű (B-dúr) harmadik dallamsornak, majd g-mollba visszatérő záró sornak kellene követnie; így négy 15 szótagos sorból álló nagystrófa alakulna ki, összesen 16 ütemben. Ám a quasi előre jelzett folytatás helyett a második négy soros stanza nagy

meglepetéssel szolgál: zenéje léptéket vált, és új légkört idéz meg. A B-dúr moduláció ugyan bekövetkezik, de a bevezető szakasz népies-archaikus románc-stílusban tartott 8 ütemét nem azonos terjedelmű harmadik-negyedik sor, hanem huszonöt (!) ütemes vokális fantázia követi, gyökeresen új típusú melodikával és metrikával, mindvégig a párhuzamos dúr hangnemben. Szövegi alapjául a költemény második versszaka szolgál. Bellini tisztán diatonikus alapakkordok fölött egyetlen széles ívű dallam kétszeri elhangzására teríti ki a szöveget, majd a 3-4. szövegsort újra elénekelteni kétszer, tág-léptű, b''-ig emelkedő, sporadikusan elhelyezett kromatikus átmenő és váltóhangokkal ékített kódaszerű melódiára. A B-dúr részt úgy jellemezhetjük: a balladai tartózkodást szalon-románc vagy koncert-noktürn kissé édeskés, extravertált hangvétele váltja fel. A kisimított, helyenként másfél-háromszoros augmentációban skandáló hangértékeket és a „dálnak lenge szárnyára” emelkedő kvartszext-oktáv szerkezetű dallamot a *grandezza, fior és beltà* szövegi motívumai sugallják. Ám miközben a szavak szkeptikus filozófushoz illő szigorral közvetítik a teljes reménytelenség vallomását, a zene – a maga alapvetően affirmatív módján – a negatív fogalmakat pozitív előjellel látja el. A valcer-ritmus és a szentimentális szalon-hang melankolikus emlékképek ébredését sugallja: Alaide báltermi gyertyafényben látja egykori önmagát, s ha nem is halálba, mindenesetre a múlandóságba táncoltatott lány búcsúztatóját éneklí. A B-dúr középhész, amit Bellini terjedelemben és dallami léptékben oly hatalmasan felduzzaszt, az ambivalenciát sejteti meg, mellyel az idegen nő saját múltjához viszonyul. Mert hát hogyan is viszonyulhatna múltjához múlt idők szépasszonya, mint ambivalensen?

Önarckép-funkciója mellett, vagy épp azáltal, a B-dúr cantilena édessége más, aktív, „hívó” funkciót is betölt. Románcot a színpadi szereplő elvileg „maga elé” énekel, a románc-éneklés egyik jelképi konnotációja éppen a meditatív vagy morfondírozó magányosság. Epikus vagy tanító tartalma ugyanakkor nyilvánvalóan és nyíltan megszólítja az „embereket”: a legmagányosabb műfaj áttöri a színház illuzionizmusát, és dialógusba elegyedik a hallgatósággal. Gyakran a színpadon is jelen van a közönség – odaadó és együttérző, mint Desdemona mellett Emilia, vagy komikusan ingerült, mint Cenerentola nővérei. Ám a közönségen kívül a kontextusból általában kivehető a románc valódi – létező vagy képzeletbeli – címzettjének alakja is. A szám integrációjának módja a jelenetbe félreérthetlenné teszi, hogy Desdemona a távollévő Otellónak éneklí Isaura balladáját; Angelina transzcendens-irreális módon a még ismeretlen királyfihoz énekel, őt inti a helyes választásra. Alaide románcának eszményi címzettje az a személy, aki ténylegesen hallgatja is: Arturo. Véletlenül, állítja a sujet fikciója, ám ezt fenntartással kell fogadnunk. Alaide talán nem tudja konkrétan, hogy a fiatalember belopódzkodott kunyhójába, és *éppen most* átszellemülten hallgatja énekét. Ám az előzmények felvilágosítottak, és mindjárt közvetlenül is megtapasztaljuk a kettősben: a férfi számára a hang tulajdonosa anyakönyvi adatai szerint lehet ugyan „idegen nő”, de személyesen épp elég jól ismeri ahhoz, hogy az ismeretség féltékenységet váltson ki eljegyzett menyasszonyából. Hogyan ismerte meg Arturo Alaidét? Nos, ahogy könnyen befolyásolható fiatal emberek általában megismerik a „másik nőt” – hagyta magát elvarázsolni szirénhangjától. Vagyis volt már abban a helyzetben, melyet most is átél, és ezzel Alaide is tisztában van. A titokzatos nő úgy tesz, mintha magának énekelné a románcot, mint

egykori életének emlékdallamát, de tudatosan vagy öntudatlanul Arturónak is szánja. Tulajdonképpen Arturo szemszögéből is mindegy, hallja-e a dalt éppen most – mert bensőjében mindig szól a nő varázséneke. A kibővített románc Alaide bűbájának zenei szimbóluma, a zene szimbólum-értékű szépsége közli a hallgatóval: Arturo az éneklő asszonyban nem a szöveg reménye vesztett detronizált királynéját, hanem a csabereje teljében álló szirént, vízi tündért látja és imádja. Ez teljes egészében Bellini interpretációja. Romani nem képzelte, hogy aszkétikus szövegéhez ilyen flamboyant zene fog társulni. Nála Arturo közbevetett megszólalásai mindig adekvátan reagálnak a románc éppen elhangzó szakaszára. Bellininél Arturo mindig épp ellenkezőjét mondja annak, amit ő maga és a közönség hall. A siránkozó (félhangisméltó) első moll-strófa a fiatalember fülében mint „cari accenti” (édes hangok) cseng, a kitáguló, ragyogó dúr-szakaszt viszont úgy kommentálja: „È mesta la sua voce” (hangja mily szomorú).

Mindezek után a harmadik versszakhoz a g-moll dallam – vagyis a már leírt zenei félstrófa – tartalom- és helyzet-semleges visszatérése társul. A románcéneklés flegmatikus-monomániás repetitívitásának ismeretében azt várhatnánk, hogy a félzárlattal végződő g-moll után megismétlődik a B-dúr rész is, esetleg az alaphangnem maggioréjában. Romani is ezt várta, és le is szállította hozzá a költői alapanyagot: librettójában a románc négy szakaszt tartalmaz. Mi több, az autográf partitúra tanúsága szerint Bellini az utolsó verset meg is komponálta, s csak utólag távolította el.⁹⁹ Valószínűleg négystrófás formában túl terjedelmesnek ítélte a románcot; vagy – merészebb konjektúra – utólag felismerte, hogy a jelenet folytatását alkotó duett mind tonálisan, mind zenei tartalmában feleslegessé teszi a románc negyedik strófáját. Tény, hogy a húzás meglehetősen abrupta sikerült: az asszony belép a konyhó ajtaján, megpillantja Arturót, és a románc-strófa g-moll félzárlatán minden teketória nélkül elhallgat. Meditációjából hirtelen felriadva kissé ingerülten kikéri magának a könnyelmű látogatást; accompagnatója emblematikus sorában dúr szextakkordok c-től a-ig kromatikusan ereszkedő fauxbourdonjával figyelmeztet a leselkedő veszélyekre: „È meco il lutto, la sventura, il dolor”.¹⁰⁰ Arturo válaszában a biztonságot ígérő férfi szerepét játssza, s B-dúron át G-dúriba modulál. Ebben a hangnemben egymás után két, a recitativóból spontán kikristályosodó, dallamos, folyamatos kísérettel kiemelt quasi-strófikus arioso-szakasz következik. Arturo akkordkíséretes, szenvedélyes (*con passione*) allegro moderato invokációjára („Credilo a questo che mi spinge vêr te potere arcano”)¹⁰¹ válaszul Alaide zenekari arpeggio fölött ugyanazon dallami-harmóniai egység ismétlésével könyörög, ne büntesse az ég a férfit érzelmeiért („Deh non punirlo dell’amor suo gran Dio!”).¹⁰² E látszólag konzervatív technika – két szereplő ugyanazt a quasi-strófát éneкли más-más szöveggel – itt, recitativikus közegben spontán hitellel érzékelteti Alaide és Arturo kölcsönös involváltságát, egyszersemind az asszony érzelmeinek ambivalenciáját. Hiszen hártását az azonos zene valójában felszólítással teszi egyenértékűvé. Hogy is ne: ki hallott már olyan balladát, amelyben a vízi tündér ne

⁹⁹ Lippmann, *Straniera*, 570.

¹⁰⁰ Gyász, baj, fájdalom kísér.

¹⁰¹ Hidd el, titkos hatalom kényszerít hozzád.

¹⁰² Nagy Isten, ne büntesd szerelméért!

akarná lehúzni a víz tükre alá a vigyázatlan férfit, s ezzel elérni, hogy meghaljon a földi világ számára? Tonálisan a dialógust a maga B- és G-dúr hangnemeivel úgy értelmezhetjük, mint a románc félzárlaton nyitva maradt g-moll strófájának logikus folytatását, az ottani B-dúr szakasz alaphangnembe transzponált quasi-reprízét.

Románc és duett szorosán összekapcsolva alakít ki folyamatos drámai nagyformát. Visszatekintve azt látjuk, hogy az integrációs törekvés nem a szóló után, hanem már a kép kezdetétől érvényesül. A függöny felhúzása után látjuk, amint Arturo belopakodik Alaide konyhójába, és elmerül az asszony ott talált képének szemléletébe. Tipikus ária-helyzet a tenor-számára, ám a szerelmes férfi nem lép a kötetlen szöveg-előadás teréről az ária magasabb rendű organizációs formájába; a jelenet csupán az Alaide sortitáját megelőző scena funkcióját tölti be. De a benne előadottak mégis különös drámai és jelképi súlyt kapnak. Recitativóba ágyazva Arturo elénekelheti azon ariosók elsőjét, melyekről a *La Straniera* stílusa már a maga korában híressé vált.¹⁰³ Gyengéd strófája felismerhetően előlegezi a nemsokára felhangzó románc-dallam karakterisztikus moll sírás-motívumát, annak abszolút hangmagasságában. A strófa tonális keretét azonban B-dúr adja: Alaide sors-drámája Arturo reményteljes értelmezésében. Egészítsük ki e megfigyelést Isoletta első képbeli elbeszélésének elemzéséből nyert tapasztalatainkkal. Alaide el- vagy kiátkozottságának „romantikus” – azaz románc-ihletű – zenei jelképe már ott előre vetítette árnyát. Wagner önéletrajzában azt írja, hogy A bolygó hollandi egész zenedrámái organizációja Senta balladájának motivikus csírájából fejlődött ki. Dahlhaus az állítást költői túlzásnak tekinti, mely a *Mein Leben* írójának ön-inszenzálsági kényszeréből táplálkozik.¹⁰⁴ Ugyanakkor kétségtelen, hogy már a francia opéra-comique – a romantikus operának legalábbis egyik ágon boldog őse – előszeretettel fejlesztette ki zenei-drámai organizmusát ballada- vagy románc-csírából, ha nem is abban a transzcendens értelemben, mint Wagner a *Hollandiról* állítja.¹⁰⁵ *La Straniera*, ez az északias-balladás mese a „bolygó királynőről” talán éppen francia operai ihletre kapcsolja figyelemre méltó proto-wagneri összefüggésekkel a mű egészének zenei szövedékét a románc-motivikához. Nem kis mértékben ennek köszönhető a partitúrát jellemző, sejtelmesen egységes atmoszféra, melynek alapján a *Stranierát* jogosan tekintik Bellini legkövetkezetesebben romantikus operájának.¹⁰⁶

Maga a kettős a scena ariosójának pszeudo-indítása után B-dúrban kezdődik, Arturo fogadkozásával: „Serba, serba i tuoi segreti”.¹⁰⁷ Voltaképp nincs is más funkciója, mint hogy kantábilis változatokat írjon a többszörös epiko-dramatikus expozícióban bevéselt zenei-lelki motívumokra. Lippmann állapítja meg, hogy Bellini, a nagy melodikus voltaképp szegényes motivikus alapanyagból gazdálkodik. Dallamainak döntő többsége a modus terchangját mint pszalmodizáló tenorhangot írja körül; a terc legtöbbször kvart-

¹⁰³ Lippmann, *Bellini*, 105.

¹⁰⁴ Dahlhaus, *Wagner*, 112–13.

¹⁰⁵ Példaképpen utalunk a *Vízholdóra*, melynek cselekményét és zenéjét két szám szövi át drámai emlékeztető motívumként: Antonio románca és Mikeli áriája. Vö. Kroó, 216–17.

¹⁰⁶ Oehlmann, 60.

¹⁰⁷ Őrizd meg titkaidat!

szept-dallam csúcshangjaként szólal meg. Parallel hangnembe való kitérés esetén a dúr hangnem terce a párhuzamos moll kvintjeként jelenik meg, ami még jobban kiemeli a fölötte lévő félhang lefelé irányuló vezetőhangszerű viselkedését. A B-dúr duett melodi-kája is kvartszext-motivikára épül, és azok után, hogy a románc-tónus mi-fa-mi fordulata a jelenet kezdetétől rögzült hallásunkban, aligha érthetjük másként e dallammag foly-tonos ismételtetését az Allegro moderato könnyes strófájában, méghozzá a románcbéli abszolút hangmagasságban (d-esz), mint a férfi tökéletes alávetettsége kifejezésének. A tempo di attacco¹⁰⁸ nagyformátumú első stanzája a harmadik sorban g-mollba tér ki, itt a mollbeli felső váltóhanggal váltakozó d' valóban zsoltszerű, kántáló dísztelenséggel, a dallamosság mezét levetve, szinte mániásan ismétlődik: „tu sei l'aura ch'io respiro”.¹⁰⁹ Extatikus pillanat; nem csoda, hogy kimeríti Arturo érzelmi tartalékait; a strófa hangnemi visszatérést megvalósító utolsó sorpárja méltatlan formalizmusba hull, a kadenciális motívum-ismételgetés elkerülhetetlen vígoperai asszociációt ébresztő rossinizmusa megtöri a balladás hangulatot. Konzervatív vonás, hogy Arturo nyitó-strófáját Alaide kis változtatással megismétli. Erre számítva Romani a két szöveg konstrukció-jába bizonyos párhuzamokat rejtett el, és így még a legszélsőségesebben gesztusszerű, szöveg-kifejező szakasz, a harmadik sor mániás mi-fa ismételtetése sem válik zeneileg inadekváttá: „segui il tuo, del mio migliore [destino], me cancella dal tuo cuore” – éneklé Alaide.¹¹⁰ Kalandosabbá csak az Allegro szokásos AAB felépítésű formájának harma-dik szakaszában válik a dialógus és a kompozíció; ebben az első diktumok statikája után a megszólalások dinamizálódnak, hogy indokolják az átmenetet a duett második, hangnem- tempó- és érzelmi attitűd-váltást közvetítő lassú részéhez. A Più moderato kezdetét megelőző, dramatikusan kiélezett átvezető részbe Bellini újabb, *con espres-sione* duó-ariosót iktat; hangneme a Rossini-stílusú párbeszéd b-moll árnyai után vár-tan-váratlanul Desz-dúrban stabilizálódik, dallama pedig ugyancsak vártan-váratlanul, a tempo di attacco kvartszext-motívumát fordítja meg. A hangnem fénye látszólagos, hiszen valójában a cantabile szorongó f-molljának szubmediánsát értük el; a remény ár-nyékba borulását ki is fejezi az ariosót megszakító ereszkedő Desz-dúr akkord baljós *pp* unisonója: „funesto, odiato peso” (gyászos, gyűlölt súly). Többen felfigyeltek rá, hogy a Più moderatóban Arturo szenvedélye Mozart g-moll vonóskvintettjének első Allegrójára emlékeztető lázas, sürgető-követelő témában tör ki. De másra is emlékeztet a dallam. Alaphangjáról hármashangzatban felszökik az oktávra, majd onnan lépésenként eresz-kezik a hangnem tercéig, azután zokogó-kiáltó motívum ismételtetésébe torkollik az oktáv felső kvartjában. Mozdulatai a románc-tónus első sorának leszámazottjára val-lanak. Hasonlóan az Allegróhoz, a szoprán kisebb dallami változtatásokkal megismétli a tenor strófáját, a kóda azonban más irányt vesz. Az első rész végén kialakult heves

¹⁰⁸ Duettek és nagyobb létszámú együttesek scenát követő első, kötött tempójú gyors szakaszát a kortárs irodalom *tempo di attacco* vagy *tempo primo* néven említette. Partitúrák az első terminust nem, a másodikat az első tempó esetleges visszatérésének jelzésére használták. A második, lassú részre a *cantabile* elnevezéssel hivatkoztak, a rákövetkező cselekményes közjátékra a *tempo di mezzo* megjelöléssel utaltak. A gyors zárótétel közkeletű elnevezése: *cabaletta* vagy *stretto/stretta*. Vö. Beghelli, *Lessico*.

¹⁰⁹ Te vagy a levegő, melyet belélegzek.

¹¹⁰ Mindkettőnk érdekében töröld ki képeket szívedből!

konfrontációval ellentétben a két szólam itt terc-párhuzamban egyesülve énekli a téma fellendülő középső hullámából kialakított motivikus záró passzázst, a hangnem pedig F-dúrba világosodik. A maggiore az Alaide és Arturo közötti lelki-testi harmóniáról vall – a dallami összefonódás nem mond ellent a tragikus helyzetnek, ellenkezőleg, azt érzékelteti, milyen érzelmek vezetnek a dráma végzetes kimeneteléhez.

Kisvártatva vadászkürtök hangja csendül, obligát módon megszólal a külvilág, hogy motiválja az újabb formai cezúrát. 6/8-os allegro tempójú átvezető rész katasztrófával fenyeget, az énekhangok csak zárlati formulákat szólaltatnak meg, a szekvenciázó harmóniasor ellenállhatatlanul süllyed a fatális g-moll irányába. Ám a háromnegyedes, gyors cabaletta mégis a kettős B-dúr alaphangneménél állapodik meg. Melodikája oly szoros kapcsolatban áll az első résszel, hogy proporciós változatként definiálhatjuk. Nem hiányzik belőle a tempo primóban hallott kitérés g-moll irányába, sőt alapvető kérésként hangzik el: „pregare tu dèi, non pianger per me”.¹¹¹ Új viszont a hangsúlyos moduláció c-mollba a strófa második felében, ezt a cselekményes közjáték 6/8-os allegro szakaszában hallott Esz-dúr/c-moll zavarzene tükrözéseként foghatjuk fel. A cabaletta hajszolt-extatikus tematikáján az ismétlésben a két szereplő megint tercelő-szextelő együtt-éneklésben osztozik. Éneküket nem halljuk boldogtalannak, de azt sem állíthatjuk, hogy mentes lenne a végzet rávetülő árnyékától.

La Straniera sujet-je két további színváltást ír elő az 1. felvonásban. Mindkét kép Alaide konyhójának környékét ábrázolja, úgyhogy a változás a „Montolino közelében fekvő erdő”,¹¹² illetve a „tóparti elhagyatott sziklás erdei tisztás”¹¹³ között elsősorban az idő múlásának érzékeltetését célozza. Ezen túlmenően az egyre fantasztikusabb díszletek az Arturo lelkében lejátszódó érzelmi folyamatot is kivetítik: mint Weber Freischützében a Wolfsschlucht-jelenet színpadi látomásai, a *mise en scène* a Stranierában is scenikai jelképek sorozatával rajzolja ki a főhős belső útját saját külön bejáratú lelki poklába. Lényegi különbség, hogy Max megpróbáltatásával ellentétben Arturo pokoljárása dramaturgiai valójában henye epizód, mely semmivel sem viszi előbbre az opera tulajdonképpeni cselekményét – Herr Oluf, a lírai lelkületű, gyenge karakterű ifjú vőlegény végzetes találkozásának elbeszélését a szó eredeti értelmében bűbajos vízi- vagy erdei tündérrel. Nem kétséges, hogy izgalmas operát lehetett volna írni Arturo ingadozásáról Alaide és Isoletta – a két női principium, nappal és éjszaka, víz és szárazföld, város és erdő – között, ahogy a Tannhäuser másfél évtized múlva megmutatja. Ennek itt alig látni nyomát; a ballada szükségszerű kezdő- és elháríthatatlan végpontja között regényesen borzongató álhistorikus pótcselekvések sorozata – félreismerés, féltékenység, párbaj, vihar, örülés, bírósági tárgyalás és felismerés – tölti ki a drámai időt. A harmadik képen Valdeburgo rátalál a Straniera konyhójának közelében rejtőzködő Artúrra, és Isolettának tett ígéretéhez híven megkísérli jobb belátásra bírni. Közbenjárói vállálásának teljesítését félbeszakítja, hogy a konyhóból kilépő Alaidében felismeri saját testvérét. A rokonságot

¹¹¹ Imádkoznod s nem sírnod kell értem!

¹¹² *Foresta nelle vicinanze di Montolino. Vedesi in distanza la capanna di Alaide.*

¹¹³ *Luogo remoto, ove è posta la capanna della Straniera, ombreggiata da piante silvestri. Di prospetto s'innalzano alcune rupi, a' piedi delle quali è il lago.*

azonban diplomáciai okból nem fedik fel Arturo előtt, aki a kettejük közötti bizalmas viszonyt félreértve vetélytársát véli felismerni barátjában. Féltekenységét csak ideig-óráig altatja el a képet záró tercett.

Talán az erdei jelenetek gótikus-borzongató romantikája ösztönözte Bellinit, hogy a harmadik és negyedik képben még a korábbinál is következetesebben alkalmazza az emlékeztető motívumok balladai technikáját. Mindjárt a harmadik kép drámai A-dúr tercettjét megelőző scenában megfigyelhetjük ezt. Alaide színrelépését szabályszerű operai jellem-motívumként kíséri a románc-dallam első sora: Andante tempóban, megrengő f-moll hangnemben játssza a fuvola és oboa.

Románcos ábrándozásra nem sok idő marad; az asszony kimondhatatlan titkától feszült helyzetben a tercett az opera legkonfliktusosabb tempo di attaccójával indul. Nem is exponál felismerhető melodikus alaptémát, csak a szó eredeti értelmében *ostinato* – makacs –, ütemenként feltorlódó-kirobbanó feszültségű zenekari akaratszesztusokat. Olasz operai átlagharmonizáláshoz képest felettébb ingatag tonális alapon hullámzik a két férfi dialógusa; a nominális A-dúr hangnem a negyedik ütemben cisz-mollba leng ki, a kilencediktől pedig valóságos turbulenciába sodorja Arturo üldözési mániája: dúr szextakkordok kromatikus szekvenciája vezet a domináns félzárlatig. Ám az alaphangnem várt visszatérése helyett a féltekenység tébolya álzárlatba űzi a szerelmes férfit (F-dúr). E néhány viharos ütem átvezetésül szolgál az Allegro következő periódusához, melyben Arturo Alaidéhoz könyörög bizonyosságért. Itt az eddig hitetlenkedőknek is el kell fogadniuk, hogy a g-moll románc-tónus Alaide „idegenségét” jelképezi, az idegenséget, mely ekkorra közelebb kerül hozzánk minden ismertnél. Mindenféle dallamiság eltűnik, az előadás folyamatosságát addig biztosító zenekari izgalom-akkordok kötött tempója feloldódik, s Arturo g-mollban, az eredeti hangnemben deklamálva – dadogva – felidézi a románcdallam parafrázisát: „pronunzia un sol accento: di? che rival non ho”.¹¹⁴ Az asszonyt, aki az egész első részben csak indulatszavakkal kommentálja a két férfi dialógusát, a motívum-idézet mégis a jelenet fókuszába állítja. Figyelemre méltó a nyolcütemes, alig jelzett, tétován moduláló átvezetés az Andante Desz-dúrjához: a feszültség kulminációja a trió első részében olyan szakadékot tár fel, amelyen keresztül a zene alig találja meg az utat a lassú részhez, illetve a szereplők a diskurzus következő fejezetéhez.¹¹⁵

Amilyen bizonytalan az átvezetés, oly biztos hangnemi talajon áll az Andante. A szép dallam ezúttal a hangnem kvintjéről csak a második fokig emelkedik, és csak később üti meg a mollosított terchangot. Valdeburgo első alakítója, Tamburini a Rossini-iskola klasszikus basso cantante hangfaját képviselte, és még nem volt modern bariton-

¹¹⁴ Egyetlen szót csak: mondd, hogy nincs vetélytársam!

¹¹⁵ Nem először hökkent meg ilyen rudimentáris, szinte groteszk át- vagy bevezető szakasz a Stranierában. Ebbe a típusba tartozik mindjárt az opera indítása: kétszer nyolcütemes periódus, amelynek tartalma kétszer ötütemes fortissimo a-hang a fúvókon, majd kétszer három ütem generálpauza! Nyolcütemes, kimondottan groteszk, macbethien boszorkányos, „hangnem nélküli”, unisono zenekari preludium vezet be Isoletta szólóját az első duettben. Kevésbé kísérteties, de hangnemileg és dallamilag ugyancsak bizonytalan, erdeien homályos a második kép elejének első nyolc üteme: ez is szextakkord motívummal, unisono kezdődik.

nak nevezhető. Bellini nem terhelhette szólamát dallamban énekelt f', kivált nem gesz' hangokkal.¹¹⁶ Márpedig ezeket a csúcshangokat követelte volna az Andante Desz-dúr hangneme, az első rész alig megütött A-dúr alaphangnemének mediánisa.¹¹⁷ A szélesen kiterülő Andante bőségesen kárpótol az első rész amelodikus indulatzenéjéért. Arturo és Alaide is elénekli Valdeburgo strófáját, melynek szintiszta diatonikus Desz-dúrját csak a harmadik dallamsorban színezi elröppenő domináns kitérés, a mollbeli szubmediáns hang (fesz) érintésével. Bellini hallatlanul finoman adagolja az együtt-éneklés mozzanatait; a lassú négyegyedes tánczenében – talán pavane, melyet a halál kapujában járnak el? –, megfontolt, nemes koreográfiával fogja meg egymás kezét a második és negyedik sor terc- és szextpárhuzamra vágyó dallamhajlításaiban előbb a két férfi (Arturo strófájában), azután Valdeburgo és Alaide (az utóbbi strófájában); itt Artúr kimarad a páros táncból. Csak a kóda transz-állapotában fonódik össze mind a három szólam, szűkített és bővített szeptimakkordok labirintusában tévedezve; a táncritmus eddigre már megszakadt. Mindennél varázslatosabb e basszus nélkül, imaszerűen a magasban lebegő fauxbourdon mozarti kromatikája. La Straniera „bellinizmusa” e kánonban éri el abszolút csúcspontját. Kiteljesedik a „Wahn” állapota, tévképzet uralkodik el, és felfüggeszti a racionalitást – hiába mondanak más-más szöveget a szereplők, érzelmeik és gondolataik eltéphetetlenül összefonódnak. A „Wahn” azonban éppenséggel nem téboly, nem örvöngés, hanem békés átmenet egy magasabb rendű, bár irreális világba.

Zaklatott tempo di mezzo végén Arturo kicsikarja Alaide ígétét: mostani találkozásuk nem lesz az utolsó. Az A-dúr Cabalettában (Allegro animato) Bellini a klasszikus olasz concertato-technika méltó örökösének mutatkozik: a tematika, a szövedék és a tonális tervezés együttesen modellálja a három, együtt éneklő személyiség között működő drámai dinamikát. A hangszeres jellegű, klasszicistán semleges rövid főtémát Arturo és Alaide kompozíció-technikailag igényes, áttört, dialogizáló-imitációs írásmódban, a szöveg jelentésének megfelelő kérdés-válasz formájában mutatja be, de mivel a találkozásra ugyanolyan hevesen vágyik a nő is, mint hódolója, elkerülhetetlen, hogy hangjuk a tonikai hangnemben tartott expozíció második, likvidációs periódusában tercekben (illetve decimákban) összefonódjék. A párhuzamosan futó magasabb szólamokban itt eluralkodnak a nyolcad- és tizenhatod-hajlítások és fioritúrák. Az elragadtatás kifejezési módusát a tercett harmadik, tisztánlátását megőrző résztvevője nem oszthatja. Valdeburgo ellenkezését azzal fejezi ki, hogy az expozícióban egyáltalán nem veszi át a főtémát, hanem nyolcadmozgásos, kedélytelen ellenszólamot énekel hozzá. A helyzetábrázolásnak e technikáját a vígopera dolgozta ki, és Bellini nem tudja, talán nem is akarja elkerülni a buffoneszk allúziókat, pontosabban szólva, a Rossini-stílus feltámadását. A cabaletta

¹¹⁶ Celletti, *Vocalità Donizetti*, 133.

¹¹⁷ E tonális kétszer is feltűnt már a hangnemi palettán. Először az Alaide-Arturo kettős lassú szakasza előtt kibontakozó csáb-ariosóban: *Più infelice almen non farmi* (ne tégy még boldogtalanabbá). Később az célzatos ríposztban, amellyel Valdeburgo felel Arturo szavaira a tercettet megelőző scenában: *Ah, squarcia amico la benda alfin* (barátom, szakítsd el végre a köteléket). Ariosója néhány ütem múlva f-mollba csúszik, és ebben a hangnemben idézi a zenekar Alaide románcát, abban a hangnemben, melyben Alaide és Arturo duettje lassú szakaszát énekelte. Aligha véletlen egyezések, inkább a zeneszerző rejtett utalásai romantikus korrespondenciákra.

A-dúr nyitószakasz után atematikus, moduláló, deklamatív, élesen tagolt quasi átvezető szakasz vagy epizód következik, mely hangnemileg kalandos átvisszatérésbe fut. Valdeburgo a szubmediáns F-dúrban énekli el a főtémát – először a tétel folyamán. Efféle váratlan, illogikusnak tetsző motívum-átadással Mozart is szívesen játszott (Figaro lakodalma, A-dúr kettős: Susanna átveszi a gróf témáját); az iróniának e kizárólagosan zenei formája a tudattalant juttatja szóhoz. De ez nem az utolsó meglepetés, Alaide ugyanis H-dúrban válaszol a főtémával, s a szakaszt csak a tétel elánját meg nem törő kromatikus módosítások csúsztatják vissza az alaphangnembe. Itt az eddig használt tematikából zárótemaszerű motívum önállósul. Ha Lippmannel ellentétben elfogadjuk koherens személyiségeknek az opera főszereplőit, a szerelmesek itteni, mozarti magatartását a szerényen heroikus érzelmi elszánás metaforájának tekinthetjük: túllépnek azon, amin nem lehet túllépni, a körülmények hatalmán, az egyéniség korlátain. Alaide és Arturo e ponton megérdemelné, hogy az opera kibonyolódása legalábbis a semiseria irányába forduljon. De erre kicsiny a remény Bellini legradikálisabban romantikus ifjúságában. Meg aztán az elhagyott szigetcské (Isoletta) magányát is nehezen tudná feldolgozni lelkiismeretünk.

Színváltás után ismét a rejtőzködő-leselkedő Arturót pillantjuk meg a színen: féltékenységi mellékdramája mélypontjára érkezett. Lesben áll Alaide lakának közelében, és mikor megpillantja a házból intim beszélgetésbe merülve kilépő testvérpárt, őrzöngve kardot ránt, Valdeburgóra támad, és a vihartól korbácsolt vízbe taszítja. Alaide elkésett felvilágosítására áldozata után veti magát, hogy megmentse. Kapóra jön a kettős gyilkosság látszata a helyszínre siető karnak: megvádolja és magával hurcolja a boszorkányt. Mindeme félreértések tisztázása igénybe veszi a második felvonás nagy részét, úgyhogy a voltaképpen *coup*, vagyis Alaide kilétének leleplezése és Arturo öngyilkossága célirányos módon egészen a scena ultimáig halogatható. A negyedik kép folyamán a gyenge férfiban megnyíló lelki farkasszakadékot nem huhogó színpadi kísértetek, hanem a beteges szenvedély kiméréai töltik meg, láthatatlanul, de annál halhatóbban. A lélekből az erdei tájba kivetített amorf szörnyek a képet alkotó mindkét jelenetben egy-egy hasonló motívikus felépítésű, kígyózó unisono dallamban öltenek zenei testet. Az első a távoli mennydörgéstől kísért fantasztikus zenekari bevezetést követő hat ütemes generálpauza után materializálódik a csendből: négyhangú, cambiataszerű, kromatizált váltóhangos motívum emelkedik, majd ereszkedik négy-négy ütemben, szekvenciásan körülírva f-moll V. fokú szeptimhangzatát. Az alakzat pár pillanat múlva Arturo ariosójának egyik hordozómotívumaként tér vissza; itt emblematisz szöveghez társul, mintha Wagner leírásához kívánna példaként szolgálni az előérzetet (Vorahnung) kifejező motívumról: „Rio presagio!”. Töredéke valóban fel is bukkan a *presagio* beteljesülésének pillanatában – a mély csöndben, mely a felvonást záró áriát megelőzi („tutto è silenzio”), a dermedt tekintettel a habokra meredő Alaide állapotáról tájékoztatja a hallgatót: *è delirante*. Végül az előérzet vezérmotívumának megharmonizált-szekvenciázó változatából fejleszti ki Bellini a finálé impozáns Più strettójának vivótémáját.

Addig azonban még hátra van néhány borzongató fordulat. Arturo a vihar-képben sem tud kitörni alárendelt helyzetéből; scenája nem saját áriát vezet be; helyette a futólag már említett vígoperai sottógó-kórus hangzik fel. Osburgo – az opera felesleges

intrikusa – és a kar rágalmai ismét felkorbácsolják a fiatalember féltékenységét. E lelki helyzetben figyelni rejtekéből a kunyhóból kilépő Alaidét és Valdeburgót a Terzettinónak címzett formabontó jelenetben, amely ha nem is „Geisterspuk”, épp eléggé *spooky*. A színpadképben lappangó feszültségnek – a mit sem sejtő pár a tisztáson, a gyilkos indulat rabságában vergődő szerető a bokrok között – a zenekar végzetes, egyben órákulumyszerűen nyugodt és tárgyilagos, nyolcütemes unisono E-dúr témával ad hangot. Újabb *leitmotiv*ként első frázisával ez indítja majd Arturo és Valdeburgo scenáját a 2. felvonás második képében. Két motívum alkotja: súlyos első fele kétszer hangzik el, és hármashangzatot ír körül (a+a), a második fél a már ismert cambiata-motívumra alludálva emelkedik és modulál (b). E sajátos passacaglia-formula tonikai (E), majd domináns (H) harmóniát körülírva periódust alkot, mintha hőseinket az előttük álló végső útra indítaná. A sorok záróhangja egyszersmind a következő kezdőhangjául szolgál, vagyis a dermedt metrika látszólagos nyugalma fenyegető sürgetéssel telítődik. Ijesztő hangnemi csúszás fejezi ki, hogy a testvérek, illetve Arturo nem egyazon realitást élnek meg: a Valdeburgo búcsúszavát („Domani”, holnap) hordozó E-dúr ostinato-sort folytatva, Arturo a hangnem vezetőhangját (disz) tonikának értelmezi, és a jelenetet Esz-dúrba irányítja át. Két egymástól egymásod távolságra lévő hangnemet tévesztett össze már Isoletta is az Introduzionében (G-Asz): az idegenség mint tonális félrehallás, a hangrendszer ironizálása társul a formai és dallami kifejezőmód ironizálásához.

Lippmann a recitativo „muzikalizációját” figyelni meg a Stranierában, ám a Terzettinóban épp az ellenkezője történik: a zárt szám recitativizálása. A strofikus-architektonikus szerkesztés, ahelyett, hogy az énekszólamokat lírizálná át, önjáró kíséret-vehiculummá merevül a zenekarban; az énekszólamok dallamossága pedig nem engedelmeskedik a tempo giusto parancsának és elvárásának: banálisan társalgás-szerű marad. Alaide és a tőle válni készülő Valdeburgo a kunyhóból kilépve, a lehető közhelyesebb secco-fordulatokban társalog, az énekszólamok habitusa tökéletesen elidegenedik a zenekar „Stimmung”-jától. Arturo nem ismeri fel a dialógus normalitását, ő csak a dialógus alatt időről időre felcsendülő sorsdallamot hallja. Mint nem egyszer Rossininél és követőinél, a tragikusan feszült helyzetet közvetítő zenei típus a vígoperából származik. Emlékezhetünk az F-dúr *cavatára* a *Così fan tutte* első felvonásának ál-búcsújelenetében; a helyzet annyiban is hasonló, hogy a szereplők egyike itt sem „hisz a könnyeknek”, nem „annak veszi”, amit hall, mint a másik kettő. Mint Mozartnál, az ostinato felfüggesztését Bellininél is terjedelmes kadencia követi, melyben a konvencionális zenei jelek végre jogaihoz juttatják a szépséget. Kínzóan feszélyezett ostinato helyett oldott akkordkíséret, recitativo helyett tágas melodikus floszkulusok, melyek dallam-mivoltukat ismétlés révén igazolják. A béke illúziója oly tökéletes, hogy Alaide a búcsúzokodás után gyanútlanul visszavonul kunyhójába. Célszerű lépés: így nem lesz tanúja az orvtámadásnak, és nem tudja megakadályozni. Különben hogyan jutna el a villámlás-mennydörgés közepette elénekelt tébolyult áriáig? A Bellini-irodalom a szöveg esetlegességeivel magyarázza és mentegeti az 1. felvonás formabontó fináléját, vagyis hogy a hiányzik végéről a nagyszabású együttes. Ironikusan szólva: hogy is ne hiányoznának, miután *a gróf, a gróf a vízbe fült* (sőt két gróf fült a vízbe: Valdeburgo és Arturo). A darab szóba jöhető férfi szereplői harc képtelenné válván, nagy concertato berendezése akadályba ütközik. De miért

ne fülhettek volna a vízbe a grófok jó vígoperai hagyomány szerint a concertato után, a nagy finálé legvégén? Kevésbé frivol fogalmazásban: miért nem építettek a szerzők koncertáló finálét a harmadik és negyedik képben bemutatott helyzetből – az Arturo és Valdeburgo közötti félreértésből –, mely az éles összecsapások után kettős ugrással a habokba nyitva maradhatott volna, bizonytalan kimenetellel a közönség számára, mint a Don Giovanni első felvonásának fináléja a múltban, Il trovatore második felvonásának fináléja a jövőben? Hagyományos fináléként értékelve, La Straniera első felvonásának befejezését valóban kontárkodásnak kellene minősítenünk. Artúr utolsó mondatával éppen csak hogy sikerül megmenteni a helyzetet, és sejtetni a nézővel, hogy az opera nem fejeződött be: „Ti fia reso, o anch’io morrò”.¹¹⁸

Ahelyett, hogy azt elemeznénk, mivé lehetett volna a Straniera első felvonásának jelenetsora, nézzük, mivé lett úgy, ahogy a szerzők megvalósították. Dramaturgiai és hangnemi összefüggések tekintetében a legszkeptikusabb szemlélő sem kérdőjelezheti meg, hogy a felvonást záró Scena, Coro ed Aria-finale g/G hangnemével az Alaide románccal – sőt az Isoletta g-moll idézetével – megnyitott tonális-zenedrámái kör zárul vissza önmagába. Alaide G-dúr áriájában – „Un grido io sento” – egyetlen vers-strófát énekel el kétszer, a viharos időjáráshoz illő fulmináns vokális modorban, moderato assai tempóban. Tempo és szövegismétlés az áriát cabalettaként azonosítja, mely elől látszólag hiányozik a cantabile. Ám ha a felvonást nagyobb távlatban vizsgáljuk, felismerjük, hogy a lassú ária valójában nem hiányzik: az *aria finale* felfogható úgy is, mint a románcsal megkezdett *aria di sortita* eddig hiába várt második része. Vártunk a cabalettára, végtére is királynők bemutatását mégsem lehet végérvényesen egyetlen románcsal elintézni, őket mindörökre Hamupipőke-mezbe öltöztetni. Némi merészséggel úgy értelmezhetjük tehát az opera első felvonásának introdukción utáni főrészét, a második-negyedik képet, mint óriási léptékű *gran scenát*, melynek lassú és gyors áriáját minden szokott mértéket meghaladóan terjedelmes és változatos, drámai-cselekményes tempo di mezzo választ el egymástól, illetve kapcsol össze. Romani és Bellini azért vállalta a rendhagyó finálé kockázatát – pozitív fogalmazásban: azért alkalmazta a formatervezés ezen eszközét, a kettős ária konstrukciójának kiterjesztését háromnegyed felvonásra – hogy Alaidét formátumához méltó léptékben mutathassa be. Így az egész kép, sőt az egész első felvonás nem más, mint az idegen nő inkompenzabilis személyiségének dramaturgiai-formai metaforája. A látszólag irreleváns epizódokon át tévedhetetlenül a végcél irányába tartó drámai folyamat érteti meg, hogy külső történet helyett (ilyesmi csak mondvacsinált módon van az operában) a valódi tartalmat Alaide karakterének ábrázolása adja. E karakter az első finálét záró nagy áriában teljesedik ki első ízben: a szám kivezeti az asszonyt a víz és erdő elemi félhomályából, a természetszimbolika, a mese légköréből, és a nagyoperai színpadra állítja. Ott konfrontálódik először az emberekkel, de ezt nem veszi tudomásul, hiszen „tébolyog”. Ha a románc romantikus szkepszise nem lett volna elégséges, a *scena di delirio* választ ad választ a „rációnak” a bemutató óta felhozott érzéketlen ellenvetéseire – vajon miért nem lehetnek egymáséi Alaide és Arturo? Az internalizált sors, vagyis az élet lenyomataként kialakult karakter az elidegenedett nőt alkalmatlan-

¹¹⁸ Megmentem őt, vagy magam is meghalok.

ná teszi a boldogságra. Cinikusan hozzátehetjük: annál inkább képessé teszi arra, hogy másokat boldogtalanná tegyen.

Minthogy Alaide karakterét a leírt mélységben és tágasságban meg- és kiismerjük az első felvonásban, vajon nem kell-e attól tartanunk, a második rész ismétlésekbe fog bocsátkozni? Romani érzi a veszélyt, s hogy mérsékelje a redundanciát, visszafogja az idegen nőnek az első felvonás nagy részében túltengő zenedramai aktivitását. Teszi ezt többek között a késleltetés hagyományos dramaturgiai módszerével, ami arra is jó, hogy biztosítsa az elvárt minimális egyensúlyt a protagonista, illetve a többi persona és alakítók között. A második felvonás középső harmadában Valdeburgo, Arturo és Isoletta léphet a rivaldához. Az *ehrlicher Makler* megkísérli kiszabadítani a tévelygő vőlegényt a vízi tündér hálójából, és visszatéríteni menyasszonyához. Arturo és Valdeburgo kettőse, Isoletta áriája és a gyenge tenortól kierőszakolt házassági ígéretet ünneplő nászkar az opera konzervatív rétegét képviseli. Isoletta a második felvonásnak nagyjából ugyanazon a helyén éneklő a maga áriáját, ahol az elsőben a primadonna bemutatkozásának voltunk tanúi. Egyik oldalon tehát ott a fantasztikus románc, mely, mint említettük, nyitva marad, és csak a felvonás végén zárul le az olasz operadramaturgia törvénye szerinti cabalettával. Ezzel szemben áll a másikon Isoletta Rossini-stílusú kétrészes áriája, obligát hangszerszólókkal. Konzervativizmusában szinte az ironikus jellemzés eszközét láthatjuk. A romantikus, illetve klasszicizáló forma és hangvétel ellentéte kimondatlanul is jellemzi a két világot, melyek között Arturónak választania kell – és a romantikus dramaturgia nem engedi felmerülni a kérdést, melyiket fogja választani. Romani más, az opera legendai habitusát elmélyítő dramaturgiai eszközt is alkalmaz, hogy distanciálja Alaidét a cselekvéstől. Két ízben is előveszi a fundusból a láthatatlanná tevő fátyol nem épp modern rekvizitumát. A tragikus finálét megelőzően a felvonás tulajdonképpeni történése két nagyszabású tablóban összpontosul. Első képe a templomos lovagok bíróságát mutatja. Alaidét, akit kettős gyilkosság miatt vonnak felelősségre, az örök gyászinduló kíséretében, „nagy fátyolba burkolva” vezetik a terembe.¹¹⁹ Nem csupán láthatatlan, de megszólalni is alig szólal meg: szerepe jóformán csak pantomimikus, a bíró kérdéseire igen-nem válaszokat ad. Arturo, majd a szerencsésen megmenekült Valdeburgo fellépése okafogyottá teszi a vádat, az idegen nő ártatlansága bizonyítást nyer, de a lovagok mégsem engedik ismeretlenül távozni. Követelésükre az asszony felemeli fátylát a tárgyalást vezető prior előtt, aki hátrahököl, mély tisztelettel meghajol előtte, bocsánatát kéri, és elengedi.

A második kulcsjelenet Arturo és Isoletta esküvői előkészületei közben játszódik a templom előtti átriumban. Az ünneplők között „nagy fátyolba burkolt” donna tűnik fel. Az első képpel ellentétben nem áll a figyelem középpontjában: loppal egy síremlék mögé rejtőzik.¹²⁰ Ott még mélyebb némaságba burkolózik, mint korábban. Hallgat egészen addig, míg Valdeburgónak már-már sikerül a templomba kényszerítenie a téboly határán

¹¹⁹ *Alaide in mezzo alle guardie: essa è coperta da un gran velo: nobile n'è il contegno, e nel tempo istesso modesto.*

¹²⁰ *Una donna coperta d'un gran velo si presenta da lontano e si nasconde dietro i monumenti dell'atrio, non veduta da alcuno.*

egyensúlyozó Arturót. Akkor felsóhajt, észre véteti magát, s ezzel megnyitja az utat a tragikus végkifejlet előtt. Mindennapi erkölcsi felfogásunk szerint messzemenően elítélendő sóhaj, teljes mértékben igazolja a közvélekedést: Alaide boszorkány, a társadalom által egymásnak rendelt fiatalok sorsának megrontója. De vajon valóban e sóhajon múlik minden? Aligha. Alaide feltűnése az esküvői jelenetben nem cselekményi mozzanatként értendő. A lefátyolozott, néma nőalak Arturo érzelmi rabságát szimbolizálja, az egyik nővel kötendő házasságára készülő férfi elszakíthatatlan kötődését a másik nőhöz. Alaide sóhaja valójában Arturo lelkéből szakad ki. Még elvontabbnak, mondhatni allegorikusnak minősíthetjük a mozdulatot a felvonás első képében, midőn az asszony felemeli fátylát, és megmutatja arcát. Mire is a titokzatoskodás? Hiszen a gyakori csónakázások és még gyakoribb szerelmi találkák során mindenki kedvére tanulmányozhatta a nő küllemét; nem utolsó sorban Arturo. Csakhogy amit láttak, az jóképű, enyhén titokzatos női arc volt, nem Alaide igazi arca. „Nem halandó, isteni képét” csak a beavatottak láthatják. Láttá már Isoletta, kit a féltékenység és boldogtalanság felruházott a clairvoyance képességével, és a tárgyalási jelenetben meglátja a Prior is. Meglátja, és mintegy hivatalból figyelmeztet, hogy Alaide nem az, akinek látszik – elvárásolt, átváltoztatott állapotban van. (Valdeburgót, úgy is, mint Arturo felettes, ám tehetetlen énjét, nem kell figyelmeztetni – ő már az első felvonás felismerési jelenetében rádöbbsent a titokra.) Egyik vagy másik fél metamorfózisa a mesében a sikeres párválasztás próbatét-voltát jelképezi: a királyfit, a királylányt nem-emberi, más fajú lényel – békával, hattyúval – hozza össze a sors, s csak ha állhatatos marad vonzalmában, érheti el a mese végére, hogy az addig állatmezbe bújt királyfi, a hattyúvá varázsolt hercegnő emberré változzék – az ő emberévé-asszonyává. La straniera negatív meséjében a metamorfózis fordított következménnyel jár: a vízen úszó hattyú ugyan átváltozik nővé, de sajnos királynővé, s éppen ebben a minőségében lesz végleg megközelíthetlenné a hős számára. Attól fogva, hogy a második felvonás első képében a prior elvégzi a rituális re-velációt, melynek jelentőségét mindenki érti, csak Arturo nem, tudjuk: a szerelemtől elvakított hős pusztulása csak idő kérdése.

Alaide de facto távolmaradása a színről, illetve arc nélküli némasága akkor jelen van, a szerelmesek következetes távortartása egymástól szinte az egész akció során, illetve Isoletta személyének és zenéjének csinos jelentéktelensége handicapként sújtja a második felvonás első felét. Közismert az is, hogy komponáláskor Bellini nem számíthatott elsőrangú tenorra, mivel Rubinit szerződése Nápolyba szólította. Rosszkedvében tán tovább is ment a kellesténél: nem ajándékozta meg Arturót áriával a krízis csúcspontján sem. A dramaturgiai hiátus kitöltésének nehéz feladata nagyrészt az igyekvő Valdeburgóra hárul – szükségmegoldás, hiszen ő, az érzelmileg semleges tényező, alig tehet mást, mint hogy vigasztalja, és óva intse az involváltakat. Kötelezettség, mely már az első felvonásban reá hárult, nem csoda hát, hogy a helyzetek és zenék a játszma második menetében visszautalnak az elsőre. Valdeburgo az 1. felvonás Asz-dúr kettősében Isoletta nyugalalmát igyekezett visszaadni, a tárgyalás után hasonlóan gyengéd Asz-dúr áriában vezeti ki a színről Alaidét. Arturo és a testvérét képviselő Valdeburgo kettősében (2. felvonás) Bellini tudatosítja is a hallgatóban a *déjà entendu* érzetet: a scena az 1. felvonásbeli merényletet megelőző kísérteties E-dúr Terzettino passacaglia-témájának felidézésével kezdődik, mintegy félrehangolva, Esz-dúrban. Maga a kettős gyors keret-

tételeinek B-dúr hangneme Alaide és Arturo korábbi duettjére reflektál, különleges tonális fénytöréssel. Valdeburgo hajlíthatatlannak mutatkozik Arturo könyörgésével szemben, és kitér kérdései elől. Az allegro giusto tempójú első részben átveszi ugyan a tenor dallamát, de B-dúr helyett G-dúrban énekli, a 2 b előjegyzés végig megtartó andante mosso szakaszban pedig, melyet ő indít, e-mollban exponálja és G-dúrban zárja az induló-ritmusú stanzát, melyet utána Arturo az egykor numinózus, most már ominózus g-mollban kezd és B-dúrban zár. Bellini azzal is érzékelteti a két hős körkörös argumentációját, hogy az Andante után mint tempo di mezzót új szöveggel visszahozza a nyitó Allegro páros stanzáját, a korábbi G-dúr/B-dúr hangnemi rendben. Csak ezután következik a hosszú passzusokon át tercelve énekelt, lendületes Allegro moderato. Valdeburgo Arturo ígétét veszi, hogy távol marad Alaidétől, és jó adag cinizmussal jobb jövőt jósol neki Isoletta oldalán. Az Allegro gépies lendülete itt megtörik, a két férfi-hang felváltva, majd együtt énekli maga elé a szabadon ritmizált lento ütemeket, ki-ki a maga változatát. Valdeburgo: „La memoria del passato come sogno sparirà”. Arturo: „La memoria del passato sol con me morir potrà”.¹²¹ A tónus g-mollosan elszíneződik, a frázis domináns félzárlaton megszakad. A tudattalanban félremlik Alaide románcának emléke – hiszen ki más lenne a múlt, ha nem ő –, de a dallamot magát már egyik férfi sem meri megszólaltatni.

A 2. felvonás Asz-dúr kvartettjének lassú közép része (Larghetto) a tempóbeli különbség mellett is szembeszökő zenei rokonságot mutat az első felvonásbeli A-dúr tercettjének záró szakaszával (Allegro animato). Hasonló a cselekménybeli helyzet: a partnerek – Alaide és Valdeburgo a tercettben, előbbieket valamint Isoletta a kvartettben – a „zavarodott” tenorral találkoznak.¹²² Közös anyagból készül, és hasonló atmoszférát áraszt egy-egy mérsékelt gyors, az ütemek negyedik negyedén születelő vonós akkordokkal kísért, titokzatos, quasi „félre” elstutogott, monologizáló-rábeszélő arioso a kantábilis szakaszok előtt (Poco più mosso, ill. Allegro moderato assai). Azonos vagy rokon zenei toposzba sorolja a tételeket néhány jellegzetes kompozíciós eszköz: a magas szólamok eszményien szép, imaszerű vagy szerenádos dallamossága, hajlamuk egyfelől az imitációs elkülönülésre, másfelől a tercelő összefonódásra az ékítményes kódákban, fúvós-kísérettel színezve az egyikben, illetve kíséret nélkül a másikkban. A szólamok másutt meg sem közelített, mozartian tiszta spirituális magasságba emelkednek, a szó vokális és lelki értelmében egyaránt. Az írásmód stíluson-kívülisége a helyzet kétértelműségét tükrözi. Egyrészt hangot ad a szereplőket eltöltő reménynek, hogy beteljesülhetnek vágyaik – melyek a tercettben legalábbis ambivalensek, a kvartettben pedig egymásnak határozottan ellentmondanak. Másrészt félre nem érthetően jelzi, hogy a beteljesülésre nincs valós remény – legalábbis ebben a világban. Hiszen mindkét együtttest a „Wahn” sugallja: a tercettben a tárgyalt hely a szám lendületes kódáját képezi, és az optimista tévhitet szólaltatja meg, hogy Alaide és Arturo szerelme valaha is beteljesülhet. Másfajta, magasabb rendű tévképzet kap hangot a kvartett Larghettójában: az öncsalás, hogy Arturo és Isoletta a házasságban, Alaide pedig a lemondásban megnyugvást találhat.

¹²¹ A múlt emléke álomként eltűnik / A múlt emléke csak velem együtt hal meg.

¹²² „Gualtiero was irrational, but Arturo is unhinged...” Rosselli, *Bellini*, 59.

Csak Valdeburgo nem hisz a könnyeknek. Láttuk, hogy a Terzettóban mindvégig különvéleményét hangoztatta, igyekezett elérni, hogy Alaide és Arturo ébredjen föl szerelmi álmából. Ezzel talán Alaide lelkiismeretét szólaltatta meg. Különvéleményt nyilvánít a kvartettben is, ám itt a címzett a tenor: Valdeburgo figyelmeztetései megkísérlik visszatérteni Arturót a társadalmilag elfogadott viselkedési normák karámbába. Igyekezete – akárcsak Alaide szent lemondása – valójában nem valamely társadalmilag elfogadható megoldást készít elő, hanem a katasztrófát. És Bellininek köszönhetően úgy halljuk: ha nem is látja, Valdeburgo tudattalanul mégis érzékeli a másik három szereplőre leselkedő tragikus veszélyt. A tercett rossinisan zsörtölődő buffo-motivikájával szemben szólamának halk, feszülten drámai impulzusai a kvartettben nyugtalanító árnyként követik a másik három magasban szárnyaló, éteri szólamot. Hangjának keserű sorsszerűsége minden hiú reményt tagad, legfőképpen a sajátját.

Bellini mesteri formálással teremti meg a Larghetto kairoosz-légkörét. Az exponált lassú tételt természetesen megelőzi a scena és a tempo di attacco, ezek azonban egymásba mosódnak úgy, hogy nem alakul ki a zárt szám érzete. A scena néhány ütem recitativo után színpadi akcióba megy át, melyet kötött tempójú zene kísér: felidézi a korábban elhangzott B-dúr nászchorus bevezető zenekari előjátékát. Folytatásképpen a duett Allegrója dialogizáló quasi-scenát exponál. Megállítani a zenei folyamatot – és a drámai időt – csak a lassú tempó állítja meg. A Larghetto utáni formailag lágy részben a dialogizáló első rész tér vissza mint középanyag; a cselekményes jelenet várakozást ébreszt, hogy tempóváltás után megkezdődik a többtagú ensemble-forma utolsó része, a hagyományos moderato. Bellinitől azonban távol áll a gondolat, hogy a kvartettet cabalettaszerű gyors zenével rekessze be – vagy hogy egyáltalán lezárja. Helyette a templomból kitántorgó Alaide imájával megkezdődik a hatalmasra méretezett aria finale. A *preghiera* és az eget-ostromló cabaletta közötti három jelenetben egész felvonásnyi cselekvény zajlik le: az asszony hallgatja a templomból kiszűrődő nászkart, mely félbeszakad, mikor Arturo otthagyva az oltárt, kirohan, hogy erővel magával ragadja. A nyíltszíni erőszaknak a prior érkezése s a királynő titkának leleplezése vet véget. Hallatára Arturo szíven szúrja magát, Alaide pedig – *nell'estrema disperazione* – másodsorra is kilép a normalitásból: valódi fúria-állapotba kerül. Tébolyában öklét rázza a bosszús egék felé: „Or sei pago, o ciel tremendo”.¹²³ Minden hallgató maga dönti el, melyik állapotában érzi az idegen nő blaszfém megnyilvánulását őszintébbnek és nagyobb szabásúnak: az első finálé delíriumában, vagy a második finálé végső kétségbeesésében. Jelen író az ellenségektől körülvelt titokzatos erdei asszony önostorozásának mennydörgésbe vegyülő konrollálatlan, spontán éneke mélyebben felkavarja, mint a hirtelen rangjának tudatára ébredt királynő fenyegetése, mellyel az alázatos, megértő udvaroncokká vedlett egykori ellenségek előtt valójában egyenrangúnak hirdeti magát a legfőbb hatalommal: „tutto io sfido il tuo furor”.¹²⁴ Szubjektív viszonyulástól függetlenül, a két finálé szerkezeti és típusbeli rokonsága végre explicitté teszi, amit a korábbi számok kendőzöttebben, de

¹²³ Most megbékélsz végre, borzalmas ég!

¹²⁴ Haragod nem rettent meg.

egyértelműen sugalltak: La straniera két felvonásának drámai-zenei szerkezete nyilvánvalóan rímel egymásra.

1. felvonás	2. felvonás
Introduzione e Coro A-dúr	Scena [tárgyalás] d-moll
Duetto Isoletta-Valdeburgo Asz-dúr [csónakázás]	Aria Valdeburgo Asz-dúr
Scena, Romanza Alaide g-moll/B-dúr	
Duetto Alaide-Arturo B-dúr/f-moll/B-dúr	Duetto Arturo-Valdeburgo B-dúr/g-moll/B-dúr
	Aria Isoletta G-dúr
Coro caccia Esz-dúr	Coro nozze B-dúr
Terzetto A-dúr/Desz-dúr/A-dúr	Quartetto Asz-dúr
	Scena, Aria finale Largo (preghiera) B-dúr
Scena, Coro Asz-dúr	Coro Esz-dúr
Terzettino E-dúr	Scena Asz dúr/b-moll
Scena, Coro, Finale 1, G-dúr	Aria finale, cabaletta, b moll/Desz-dúr

A párhuzam az első jelenetektől jól követhető. Az idegen nő mindkétyszer hallgatagon lép fel, az introdukciónál vízi pantomimjának a másodikban a gyászinduló-kísérte néma bevonulás jelenete felel meg. Az első felvonás Alaide-Arturo kettősére a másodikban Arturo-Valdeburgo duettje rímel; a testvér-barát a két szerelmes helyett mondja ki a „ráció” verdiktjét a liaisonra, melyet a nő és férfi kettőse exponált. Isoletta kötelességszerű áriáját leszámítva, a két felvonás ettől fogva szoros párhuzamban fejlődik saját, csupán látszólag különböző katasztrófájáig. Átéltése véglegesen megerősíti a *déjà vu* érzését a nézőben. A második „végzetes fordulat” úgy viszonyul az elsőhöz, mint a bűvár első merülése a másodikhoz Schiller Taucher című balladájában. Arturo mindkét alkalommal az életével játszik; első öngyilkossági kísérletéből van visszaút, a másodikból nincs. Éppen ezt – a visszafordíthatatlanság drámai és lélektani állapotát – közli a nézővel Romani azon lényegi változtatással, melyekkel a második felvonás sujet-jét mégis határozottan elkülöníti az elsőttől. Hogy a drámai elbeszélés itt új fázisába lép, azt legközvetlenebbül az új ambientáció kommunikálja. Az első felvonásban Alaidét kizárólag a tó és erdő titkokkal és rejtelmekkel teli varázs-közegében látjuk. Az introdukciót leszámítva a felvonás valamennyi képe ezt a romantikus balladai környezetet mutatja – ám a tó, mint Alaide első megjelenésének közege, emlékezetes módon már az első kép díszletében is eljuttassa a maga jelképi szerepét. A második felvonásban csak a második kép tér vissza az erdei szceneriába, az első felvonás utolsó jelenetének vad, sziklás *paesaggiojába*. A tébolyult szerelmes Alaidét keresi a kunyhóban, de csak Valdeburgót találja. Alaide az ő számára (és a néző számára) *már nincsen ott*; az idegen nő elhagyta az erdőt, és visszatért az emberi-udvari társadalomba. A második felvonás első képében (tárgyalási jelenet) az asszony a Templomosok nagytermében lép elénk, az utolsóban a lovagok templomának előcsarnokában. Átlépése a balladai környezetből a történelmi regény díszletei közé jelzi: az erdei villi, a *donna del lago* megszűnt létezni. A nő, aki a második felvonás

keret-jeleneteinek végén felemeli fátyolát, már nem Arturo csábítója. Bellini tévedhetetlenül felismeri a metamorfózist. Alaide románca, elvarázsolt énjének karaktermotívuma a második felvonásban nem csendül föl többé.

A vetélytársnő

Donizetti: Anna Bolena

Bellini első világraszóló sikere, Il pirata, a háromszög-dramaturgia egyik fajtáját alkalmazza; Imogene két férfi iránti, eltérő tartalmú lojalitásából fakadó érzelmi-lelkiismereti konfliktusát, illetve értelemszerűen a két férfi rivalizálását mutatja be. Mondhatni, operakalauzi alapeset: a bariton féltékenykedik a primadonnára, mert az – ki másba? – a tenorba szerelmes. Előfordul, hogy a baritonnak nincs valós oka a féltékenységre, csupán a nő viselkedését érti félre – ez okozza szegény Gennaro vesztét és Lucrezia Borgia anyai tragédiáját. De többnyire nem csak a haraszt zörög, a szél is fú. Schodelné repertoárján a Bal-masquetól és a Marino Falierótól Dom Sebastianig és Rohan Máriáig túlsúlyban voltak a valódi féltékenységi háromszögek, melyek csúcán a házasságtörő nő, az adultera alakja helyezkedik el – olyannyira, hogy felvethetnénk a kérdést, vajon a darab- és szerepválasztás felfogható-e az előadóművész-nő áttételes önvallomásának? Kevésbé érdekelte a háromszög szerelem-mentes változata. Ilyen is akad jó néhány: Lammermoori Lucia társadalmi drámájában a bariton személyes és családi érkei védelmében áll a primadonna és a tenor közé. Valamennyi felsorolt operában közös, hogy a hősnő vetélytárs nélkül áll a cselekményben. A háromszög másik lehetséges változatában két nő verseng egymással egyetlen férfiért. Ez tiszta formában ritkán fordul elő, a librettó többnyire gondoskodik „negyedik kerékről”. De a két férfi-egy nő modell is mutat hajlamot, hogy drámai négyszöggé egészüljön ki.¹²⁵ A négyszög-dramaturgiát nem volt könnyű karakterek és cselekmény szempontjából hitelesen motíválni. Jól megírt szövegek könyvek a negyedik szereplőt néha ki is vonják a drámai konfliktusból, és a háromszög valamely tagjához tartozó személyiséglélektani tényezőként jelenítik meg. Oroveso, a druidák főpapja, egyszersemind Norma atyja családirag és szakrális is a főpapnő „felettes énjét” képviseli, s a szerelmi intrikában magától értődően nem vesz részt. Nem könnyű meghatározni, milyen lelki funkciót személyesít meg Valdeburgo Alaide mellett, már csak azért sem, mert a másik két protagonistával is szoros kapcsolatot ápol, anélkül, hogy bármelyikükhöz primer érzelmi szál fűzné. Nem azonosíthatjuk figuráját a rációval, sem a társadalmi erkölccsel vagy érdekekkel, hiszen hangjából árad a megértés minden emberi gyengeség iránt, amennyiben azt őszinte érzelmek motiválják. Szeretetének bölcsessége tülemelkedik személyes-rokoni viszonyokon és kötődéseken.

Valódi drámai négyszöget akkor formálnak ki a szereplők egymás közti viszonyai, ha a librettistának sikerül az idom csúcsai között érzelmi kapcsolatot – vonzalmat vagy ellentétet – kialakítania. Legköznapibb módon a féltékenység szíthatja ezt, ha szítja.

¹²⁵ A főszereplők számát, ezáltal az opera dramaturgiáját az impresszárió finánciális megfontolásai is befolyásolták. Vö. Roccatagliati, *Donizetti*, 15., valamint Pagannone.

Victor Hugo iránti kötelező tisztelettel legyen mondva: az Angelo, Pádua zsarnokának Mercadante *Giuramentója* számára átszabott, Páduából Szicíliába transzponált konfliktusa alig-alig teszi hihetővé a vonzásokat és választásokat az *agrigentói négyes* tagjai között. Ráadásul a librettó ötödik kerekét is szerel a szekérre. Kezdő felállítás szerint a zsarnok Manfredo szereti Elaisát (1); Elaisa ugyan Manfredo maitresse-e (2), de titkon a tenor Viscardót szereti (3). Viscardo keble rejtett lánggal ég Manfredo feleségéért, Biancáért (4), kit szerelmével üldöz a *villain* Brunoro (5). Ha jól számolunk, erre az *erotometriai* alapra az operának nem kevesebb, mint öt szerelmi háromszöget illene felvázolnia: Manfredo-Elaisa-Viscardo, Manfredo-Bianca-Viscardo, Manfredo-Bianca-Brunoro, Elaisa-Viscardo-Bianca, Brunoro-Bianca-Viscardo. Lehetetlen feladat; az öt triangulumból csak a második – Manfredo-Bianca-Viscardo – és a negyedik – Elaisa-Viscardo-Bianca – elevenedik meg átélhető mértékben. Manfredo ugyan Elaisa iránti szerelmét hangoztatja a bevezetés obligát cavatinájában, ám kettejük viszonyát az opera utóbb tökéletesen elhanyagolja. Ugyanis mielőtt a zsarnoknak módja lenne féltékenykedni Elaisára Viscardo iránti érzelmei miatt, a Bianca által semmibe vett Brunorótól értesül felesége és Viscardo egymás iránt ébredező vonzalmáról. Zsarnoki cselekvésre nem a szerelem indítja, hanem kockán forgó férji becsülete. Maga Elaisa szót sem ejt bárminemű Manfredóhoz fűződő érzelemről, teljeséggel hatalmában tartja a Viscardo iránti szerelem. Midőn felfedezi szeretője hűtlenségét, kész szabad utat engedni furiáinak: „una furia mi guidò”. Ám a bosszú istennői kénytelen-kelletlen engednek egy másik, humánus érületnek, a hálának. Elaisa belépő románcából értesülünk: valamikor a drámai előidőkben egy közelebből ismeretlen zsarnok halálra ítélte apját, majd saját leánya könyörgésére megkegyelmezett neki. Elaisa pedig romantikus modorban örök hálát esküdött a jötevőnek. Midőn Biancáról dramaturgiailag alkalmas időpontban kiderül, hogy ő az egykori zsarnok jótét lelkületű leánya, Elaisa, mint második Norma, képes felülemelni szerelmi csalódásán. Ahelyett, hogy féltékenységének engedve, eredeti szándéka szerint leszúrná vetélytársnőjét, elhatározza, megmenti a férj gyilkos bosszújától. Lőrinc barát cselfogásához folyamodik: múló hatású méreggel tetszhalott álomba meríti Biancát. Viscardo jó s halottnak véli szerelmét. Elaisa nem világosítja föl tévedéséről, sőt elhitei vele, hogy leleplezte Bianca árulását a férjnek, mire az kényszerítette a hűtlen asszonyt, hogy mérget igyék. Értjük, miért teszi: nem tud Viscardo nélkül tovább élni, s a megtévesztő közléssel valójában idegenkezi öngyilkosságot akar elkövetni. Számítása beválik, a temperamentumos fiatalember leszúrja egykori kedvesét. Bianca felébred tetszhalott álmából, s az ő részvételével a szélesvásznú expozíció meghazudtolva az opera tipikus két nő-egy férfi háromszögdrámaként fejeződik be: a végkifejlet sem Manfredóra, sem Brunoróra nem oszt szerepet. Mercadante operai reformtörekvései a primadonna várt rondò finaléját a hálás szerelmespár és a haldokló asszony érzékeny tercettjével váltják ki.

Boleyn Anna tragikus sorsában maga a história rajzolt fel paradigmaticus drámai négyszöget. Kivégzésének *cause célèbre*-je súlyos és valós személyes motívumokat kínált Felice Romani librettójához: VIII. Henrik erotikus vonzalma Jane Seymour iránt, és ebből táplálkozó elhatározása, hogy elveszejt Annát; Seymour lelkiismeret furdalása Annával szemben; az Annát kínzó önvád, hogy a királyi trón kedvéért felbontotta

jegyességét Percyvel; Percy Anna iránti szerelme, mely ürügyül szolgál a királynak felesége eltaszítására és elítéltetésére. Jeleztük, a Norma idealisztikusan átformálja a kvadratikus dramaturgiai modellt, melynek eredeti, szerelmi féltés és hatalompolitikai szándékok eredőjéből kialakuló formájához Bellini visszatért a Beatrice di Tendában. Donizetti Pasta hirtelen visszavonulását és Bellini halálát követően folytatta a két-nő-alakos négyszög-dramaturgiájú operák sorát. E modellt variálja 1834-ben komponált mindhárom seriája: Rosmonda d'Inghilterra, Maria Stuarda, Gemma di Vergy. 1837-ben további két melodrámban dolgozta fel a női rivalizálás operailag igen hálás témáját. Maria de Rudenz szélsőséges cselekménye a historikus hűség kötelekeitől legkevésbé sem moderált szerelmi balladát képviseli. Ugyanezt az alapformát dolgozza ki a Roberto Devereux, a Tudor-tetralógia utolsó operája, mely berekeszti Donizetti történelmi tragédiáinak sorát.¹²⁶ A Tudor-tetralógia hányatott sorsú harmadik darabja, a Maria Stuarda utóbb meghiúsult nápolyi bemutatójának előkészítése idején Donizetti megtapasztalta – valószínűleg nem először, de nagyon eklatánsan –, milyen könnyen fajul a női rivalizálásra épülő operák színrevitele a rivális donnaszerepek alakítóinak olykor a tettegesség határát is átlépő versengésévé. Giuseppina Ronzi de Begnis (Mária) és Anna del Serre (Erzsébet) a próbák egyikén a szó szoros értelmében egymás hajába kapott. Perpatvarukat a maestro elhíresült verdikkal zárta le, amelyet némi malíciával a két-primadonna modell mottójául választhatnánk: „p[uttane] erano quelle due, e due p[uttane] siete voi”.¹²⁷ A *due puttane* rivalizálásának kimenetele az assoluta szempontjából mindig tragikus – éppen a tragikus felemelkedés avatja őt assolutává. Ez azonban nem jelenti, hogy a cselekmény minden esetben a *seconda donna*t hirdetné egyértelmű győztesnek. Néhányszor ő is joggal tekinti magát vesztesnek a teremtésben. Az Idegen nő Isolettája egyértelműen alulmarad Alaidéval szemben az Arturóért folyó vetélkedésben. Ida, Vergy hűtlen grófjának második neje a fináléban az Istenek alkonya Gutrunéjéhez hasonló helyzetben találja magát. Férjét megölték, s ő még csak nem is sirathatja, mert e tragikus funkció Gemmának, az elhagyott, mégis „igazi” feleségnek van fenntartva. Agnese di Maino és Giovanna Seymour megkapják, amire vágytak – a primadonna férjét, a primadonna élete árán. De a büntudattól gyötört Agnese megsemmisülve szemléli Beatrice di Tenda útját a vesztőhelyre, és vajon teljes bizalommal nézhet-e a jövőbe Seymour, kinek könyörgését Anna életéért a király utoljára sértő durvasággal szakítja félbe: „stolta” (ostoba)! Nem kell-e attól rettegnie, hogy az Anna kivégzésére felállított vérpado takarékosági okból le sem bontják?

Általánosan alkalmazott drámatechnikai fogása a romantikus olasz operának, hogy késlelteti az *assoluta* fellépését. A várakoztatás mértéke változhat egyetlen rövid jelenet (Anna Bolena, Roberto Devereux), egész kép (La straniera, Beatrice di Tenda), illetve

¹²⁶ Két primadonnára van szükség a Montecchi e Capuletti előadásához, s hogy a darab mily alkalmas primadonnaháború kirobbantására, ha Giulietta kellő varázst áraszt, azt Schodelnének keserűen kellett megtapasztalnia az 1846-os két őszi előadáson, Hollósy Kornélia mellett. A primadonna-háborúnak ez a fajtája azonban elemi módon ellentmond a történetnek, lévén Romeo musico-szerep, s a két alak közötti viszony a drámában mentes minden rivalizálástól, sőt, tökéletes érzelmi harmóniát kell sugározniuk.

¹²⁷ Zavadini, 362.

egész felvonás között (Maria Stuarda). A primadonna késlekedésének tartamától is függ, hogy a második hölgy az első előtt vagy utána mutatkozik-e be. Norma, Giuramento és Gemma di Vergy, Schodelné repertoárjának három pillére, *la rivale* fellépését a cselekménynek a primadonna belépőjét követő szakaszára időzíti. Mindhárom esetben a főhősnő személyiségének sajátosságai, illetve azok epiko-dramatikus funkciója írja elő a formatervet. A Norma monumentális háromrészes expozícióval indul: (1) Oroveso és a druidák bemutatkozása, (2) Pollione vallomása Adalgisa iránti szerelméről, ezt követi az első jelenetsor kulminációja, a primadonna viszonylag korai sortitájaként (3) a hieratikus ima: *Casta diva*. A főszereplő itt nem holmi egyszerű elhagyott feleség (királynő vagy sem, egyre megy), hanem a druidák formidábilis főpapnője; korai bemutatása éppen papnői minőségében az expozíció kulcsfontos helyén felemelően és nyomasztóan érezteti, milyen nagy a tétje a szerelmi kalandnak a hűtlen Pollione és az ekkor még ismeretlen fiatal papnő számára. Veszélyeztetné a szereplők hierarchiáját, a cselekmény további bonyolításának logikáját, és a *seconda donna* karakterének világos körvonalait, ha e nagy drámai sodrású témabemutató valamely pontján ő maga is felbukkanna. Adalgisának nincs arról tudomása, hogy Pollione korábban már Normával is eljátszotta a maga következményekkel (két gyermekkel) terhes kisdud játékait; ha a primadonna előtt lépne fel, lojalitás-konfliktusa a szerelem és a papnői státus a vallási-lelkiismereti ellentétében merülne ki. Így *La vestale* Julia-figurájának nyomdokaiba lépne, és potenciálisan a primadonna státusára tarthatna igényt. Másrészt a fiatal papnő nem tudhat Pollione kétszínűségéről sem, mert ha a prokonzul korábbi *liaison*jának tudatában fogadná udvarlását, elveszítené erkölcsi feddhetetlenségét. Adalgisa tehát Norma után lép fel, drámai jelenetben, melynek keretében szép Desz-dúr ariosót mondhat magáénak, ária kitüntetésében azonban nem részesül. Folytatásként a Seymour-Henrik duett szituációja ismétlődik meg: csábító és elcsábított kettőst énekel. Innen az ifjú papnő drámai pályáiva meredeken emelkedik, s a Normával énekelt két nagy duettben, a kettő között pedig az első felvonás rendkívüli tercett-fináléjában minden *seconda donna*énál magasabbra jut. E csúcsponton az ív megszakad, Adalgisa kilép a cselekményből. Bármennyire hiányoljuk is jelenlétét, el kell ismernünk: bölcsen cselekedtek a szerzők, hogy távol tartották a végkifejlettől – semmibe véve a szerepet kreáló fiatal Giulia Grisi bizonyára kifejezett elvárását, hogy a finálé-blokk előtt legalább egy ária erejéig engedjék ismét színre. Adalgisa különlegesen gyengéd elbírálásban részesül más operai riválisokhoz képest, és ezt paradox módon épp az fejezi ki, ami megtagadatik tőle – jellemének önállósulása. Romani nagy romantikus ciklusának minden darabjában tragikai vétség árnya vetül a primadonnára. Anna Bolena, Norma és Beatrice di Tenda bukásában a végzet kegyetlen igazságossága érvényesül: azáltal bűnhődnek, hogy riválisuk az ő kárakra követi el – vagy készül elkövetni – ugyanazt a vétket, amit egykor ők maguk elkövettek a más kárára. Annát utoléri az „*infelice Aragonese*” sorsa, a *ripudio*, Normát pedig erkölcsi retorzióként sújtja Pollione hűtlensége azért, hogy megszegte papnői szüzességi fogadalmát. Középkori olasz *condottiere*-özvegyek erkölcsi értékrendjébe nehéz beleélnünk magunkat – a Beatrice di Tenda cselekménye ezért is hat konfúzusabbnak a két előbb említetttnél –; mindenesetre a címszereplőt itt is lelkiismeret furdalás gyötri, méghozzá azért, mert megözvegyülve hűtlenné lett nemes jellemű első férje, Facino emlékéhez,

második házasságot kötött, s ezzel népét kiszolgáltatta a zsarnok Viscontinak. Anna és Norma lelki erejét és nagyságát az is aláhúzza, hogy megbocsátanak a vetélytársnőnek, mikor annak vallomásában felismerik a női sorsok összecsengésének tragikumban is édes végzetét: „O rimembranza” – merül a múltba Adalgisa vallomása hallatán Norma az első felvonás kettősének lassú középrészében. Amint értesül Norma és Pollione korábbi kapcsolatáról, Adalgisa azonnal lemond a bűnös szerelemről. Seymour és Agnese erkölcsi vértete nem ragyog olyan fényesen, mint az ifjú druida papnőé. Giovanna Anna halálából hasznot húzva, még a kivégzés előtt a megüresedett királynői trónra lép. Nem is bizonyul méltónak rá, hogy Annával énekelt duettjének záró szakaszában ugyanolyan intenzíven élhesse át a női sorsközösség eufóriáját, mint Adalgisa a nagylelkű Normával. Agnesét pedig a sors – az operaszerző utólagos döntése – a felvázolt Beatrice-Agnese kettős húzásával kárpótlás nélkül megfosztotta a feloldozástól, amit a drámai kibontakozás utolsó előtti fázisába helyezett női duett során elnyerhetne. A vérpadra induló címszereplő közönyösen lép át a duett elmaradása miatt eszméletét veszített *seconda donna* földön heverő testén.

Visszatérve a rivális *donna* fellépésének időpontjára: a késleltetés érthető okból különlegesen hosszú a Gemma di Vergy librettójában (Bidéra, 1834). Boleyn Anna és Beatrice di Tenda ellen csak lassanként bontakozik ki a cselszövény a maga teljes horderejében – hiszen az operák épp a cselszövegről szólnak –, Gemmát viszont már az *Introduzione* kész helyzet elé állítja. Értesül róla, hogy meddősége miatt férje kérésére az egyházi bíróság felbontotta házasságát. Következésképpen az opera kizárólagos tartalmát az aszszony és árnyéka (az arab Tamas) bosszú-kísérletei alkotják. Gemma vetélytársnőjének, Idának nem jut más szerep, mint hogy a bosszúállók akcióinak tárgyául, illetve eszközüül szolgáljon. Ehhez mérten csak a második felvonásban tűnik föl a színen, és teljességgel nélkülözi a magánszámokban vagy kettősben megnyilvánuló önálló karaktert. Jócskán megkésik a *Giuramento* második hölgyének bemutatkozása is, de ellenkező előjellel. Az expozícióban három figura kap többé-kevésbé jelentékeny magánszámot. Viscardo szerelmes *cavatina*-t énekel valamely néven nem nevezett *bella ignotához*, és egy ideig sikerül megtévesztenie: azt hisszük, vágyakozása Elaisa felé száll. Megerősíti hitünket, hogy Manfredo – Bianca férje – a maga *cavatina*-jában Elaisára féltékenykedik. Harmadjára megjelenik maga Elaisa, a társaság körülrajongott kedvence. Sortitaként franciás románcban számol be az opera címét adó valahai esküjének mibenlétéről. Hangvétele oly szerény, mintha *seconda donna*-t hallanánk. Felesigázva várjuk a jötevé leány fellépését, s az ő alakjában sejtjük az opera primadonnáját. Biancát a második felvonásban valóban e státus számos jele tünteti ki. Udvarhölgyek veszik körül, mint egykor Boleyn Annát vagy Beatricét (és mint nemsokára Bátori Máriát és Szilágyi Erzsébetet); teljes kétrészes bemutatkozó áriát is énekelhet. Elaisa *assoluta-mivoltára* csak az utolsó felvonásban derül fény.

La Straniera és Boleyn Anna, illetve később Beatrice di Tenda és Roberto Devereux megfordítja a riválisok felléptetésének sorrendjét. Félreértésről négy eset közül háromban mégsem lehet szó: a második hölgyet nem nézzük-halljuk primadonnának. Egyértelműen rávall Isoletta (La straniera), Seymour (Anna Bolena) és Sarah (Roberto Devereux) szekunder státusára, hogy belépőjük az egyelőre „ismeretlen nőhöz”, a primadonná-

hoz fűződő rivális viszony megvilágítását szolgálja.¹²⁸ Ez dramaturgiailag alárendelt szerepre kárhoztatja, lelkileg pedig kezdettől fogva deprimálja őket, függetlenül attól, milyen kilátással kecsegtet a szerelmi versengés. Tudjuk a történelemből: Isolettával és Adalgisával ellentétben Seymour győzni fog a rivalizálásban, mégis, az ő rövid, mindössze tizenhat ütemes belépőjéből is jól kihallható a szorongás. Az elmaradhatatlan udvaronc-kar után éneklő, mely a királyné szorongatott helyzetét vázolja: „Tramonta omai sua stella”.¹²⁹ Zaklatottságának okát csak később árulja el. Belép a balsejtelmektől gyötört Anna, s hogy oldja a gyászos hangulatot, éneklésre buzdítja Smetont. Az apród románcának második strófáját azonban a *primo amor* kulcsszavaknál félbeszakítja, és saját, elárult első szerelmének emlékébe merülve szabályszerű kétrészes primadonnai cavatinát énekel. Királynő és udvara ezután távozik, Seymour egyedül marad, s végre tájékoztat a háttérről: Henrik kiábrándult Annából, és az ő, Giovanna kegyeit keresi. Töredezett elbeszélése hallatán felmerül a kérdés, vajon kevésbé feddhető-e, amire készül, mint Anna egykori magatartása? Lényeges különbség, hogy Giovanna lelkiismeretét nem terheli elárulás; nem szakít meg jegyességet vagy szerelmi viszonyt a trón kedvéért. De vajon őszintén szereti-e a kellemetlen természetű, a szerelem nyelvét törve beszélő zsarnokot? Lehet a királyt egyáltalán szeretni? A történelmi személyiségről alkotott képzet nyilván befolyásolta az operai Henrik kegyetlen és számító zsarnokként való ábrázolását, de más okot is feltételezhetünk. A szerepet Romani és Donizetti arra a Filippo Gallira szabta, aki tízegynéhány évvel korábban a Maometto secondo címszerepét kreálta. Talán a „mohamedán” múlttal is kapcsolatban lehet a király jellemi regressziója a „zsarnok” szereptípusába. Gallinak a fioritúrák iránti előszeretete pedig az énekmodor helyenként meglepő visszaesését sugallhatta a Rossini 1820-as nápolyi stílusára jellemző, klasszicista és anti-patetikus ensemble-koncertálásba (többek között a no. 12 tercett G-dúr Larghetto szakaszában). Tanulságos összehasonlítani az angol királyt néhány évvel későbbi alteregójával, Filippo Viscontival. Utasítására az ő feleségét, Beatrice di Tendát is bűnösnek mondja ki a bíróság a hűtlenség vétségében. Az ítélet után új szeretője, Agnese dialógust kezdeményez Filippóval, és be akarja vallani: alaptalanul vádolta meg Beatricét házasságtöréssel. A zsarnok nem hallgatja végig imádoztját, hanem kiharancsolja a színről: felesége sorsáért magára vállalja a teljes felelősséget. Ám ezt mintha csak azért tenné, hogy egyedül az övé maradjon a lelki meghasonlás joga. Romani és Bellini e ponton önmarcangoló áriát iktat a herceg szólamába, s ha erkölcsileg nem is menti fel, megengedi neki, hogy legalább egyszer emberiségről tegyen tanúságot. Ezzel szemben VIII. Henriket pillanatra sem gyötéri kétegy, nem enged a romantikus bariton-hangvétél csábításának, sőt: mivel a Rossini-stílus basszuszerepeinek semleges, koncertáló vokális modora kiment a divatból, a négy főszereplő között ő az egyetlen, aki áriában nem, csak scénában, duettben és concertatóban hallatja hangját – akkor persze mindig királyi határozottsággal és megfelelő drámai súllyal.

¹²⁸ „Primadonna-gyanús” viszont Agnese del Maino színpalak mögött énekelt románca a Beatrice di Tenda introduzionéjában; a helyzet és zsáner emlékeztet Alaide tavi énekére az Idegen nő második képének kezdetén.

¹²⁹ Csillaga immár hanyatlóban van.

Bárhogy is állítsa elének az opera VIII. Henrik alakját, ahogy mondani szokás, élet-szerűtlen lenne elvárni, hogy az ifjú udvarhölgy romantikus, tiszta szerelemmel viszonozza közeledését. Seymour oda is kiáltja a királynak devizáját: „amore e fama”! E jelben cselekszik és győz. De nem aggályok nélkül: emberileg mellette szól Anna jövője miatt érzett őszinte aggodalma – ennek ad hangot már első, az Introduzionéba ékelt szólójában. Nyomasztó dilemma gyötri, holott kezdetben még nem kellene súlyosabb aggodalmat éreznie a királynő jövője miatt, mint bármely lánynak, aki házasemberrel kezd viszonyt. Hihetőleg még akkor sem látja át az Annát fenyegető veszélyt teljes nagyságában, mikor duettjükben a király Anna „legsötétebb bűnéről” beszél, melyért a legsúlyosabb büntetés jár. Csak az első fináléban látja át Henrik valódi célját. Szavakban már ekkor példás magatartást tanúsít – szarkasztikusan hozzátehetjük, szerencséjére szövege elsikkad a koncertálásban. Lelkiismeret furdalása a második felvonásban kap nagyobb dramaturgiai hangsúlyt. Megjelenik Annánál, és megkísérli rávenni: ismerje be bűnét. Nincs okunk feltételezni, hogy rosszhiszeműen, Henrik felbujtására jár el. Ám ez csak naivitását húzza alá. Ugyan mit is érhetne el közbenjárásával? Ha a királynő hallgat rá, folt esik morális vértjén, életét meg így is elveszítené. És ha Seymour lemondana a szerelemtől és a majdani házasságról, mint Adalgisa? Hiábavaló áldozat: VIII. Henrik bizonyára nem követné bűnbánóan a vérpadra Annát, mint Pollione követi Normát. Seymournak nem marad más választása, mint a *seconda donna* örök szerepe: lamentálhat és könyöröghet a főszereplőknek – Annának, Henriknek – álláspontjuk megváltoztatásáért. Elérni azonban csak annyit ér el, hogy jeleneteivel módot ad az előre kijelölt karakterek kidomborítására, beleértve a magáét is. Említettük: VIII. Henrik ismert vagy annak vélt jelleme alkalmatlannak mutatkozik arra, hogy operai figurája bármiféle érzékenyülről, egyáltalán bármely gyengéd érzelemtől tegyen tanúságot. Ezen túlmenően más érzelmi gátlások is be vannak építve a sujet-be: a cselekmény kényszeredett helyzetbe hozza a szoprán és tenor párosát. Ha érzelmeik túl nagy teret kapnának, akkor, magyarán mondva, a királynak lenne igaza. Szép számmal akad az adultera-témának ilyen feldolgozása is, de azok nem Boleyn Annáról szólnak. Anna messzemenő önkorlátozást tanúsít, némileg a Don Carlos Valois Erzsébetjéhez hasonlóan. Tehát a négy közül három protagonista önkifejezését sorsszerű, karakter-meghatározta kötöttségek korlátozzák, s ez jócskán emeli Seymour ázsióját. Isolettával és Adalgisával ellentétben a drámai konfiguráció nagy, végigélt és releváns szerepet biztosít neki az opera mindkét részének kibontakozásában. Megjelenései egyenletesen oszlanak el a cselekményben, personáján ezért különösen jól lehet tanulmányozni egy jelentős második nőszerep szövegi és zenei diszpozícióját.

Seymour az opera eredetileg tizenkét száma közül négyben énekel szólót. 1. felvonás: Introduzione, ill. Scena e duetto (Giovanna, Enrico); 2. felvonás: Scena e duetto (Anna, Giovanna), ill. Scena ed aria (Giovanna).¹³⁰ Az opera első nagy formaegysége a *Larghetto* kórus-bevezetéstől Giovanna rövid szólóján és Smeton félbeszakadt románcán át Anna

¹³⁰ Gossett tájékoztatása szerint Donizetti az autográfban tizenkét számba bontja az operát, és nem tizenhatra, mint a Ricordi-zongorakivonat. A zongorakivonat 3 számba tagolja az első felvonás nagyszabású *Introduzioné*ját, és két számba az 1. finálét, valamint külön számmal jelöli az *Ultima scenát* bevezető f-moll kórust. Gossett, *Anna Bolena*, 259.

kétrészes cavatinájáig tart (a zongorakivonat számozása szerint no. 1-3). Szakaszai határozottan elkülönülnek egymástól, de a tonális terv biztosítja a fölérendelt konstrukció egységét. A nyitó kórustétel a töredékes, motivikus, dialógusszerű, hangnemileg kalandos első rész után a második szakaszban kantábilis melodikával és teljes zárattal megállapodik az Esz-dúr alaphangnemben – az opera kerethangnemében. Seymour szólójának kíséret nélkül énekelt első üteme után Esz-dúr I. mellékdomináns szeptimakkord szólal meg, melyet az előző rész záróakkordja folytatásának, s ezáltal Asz-dúr irányába mutató hangnemi kitérésnek hallunk; az új hangnem a 4 ütemben meg is szilárdul. A kórustétel kódájának melodikus-homofon statikája után az assolo első szakaszát dobpergésszerű, alakiség nélküli izgatott vonós *tremolando* kíséri. Az énekszólam sem melodikus, inkább deklamál. Nyolc ütem után az első moduláció visszatalál az udvaronc-kórus Esz-dúr hangnemébe. (Megjegyzendő, hogy a kórus a gyászos-aggodalmas kifejezés jegyében az I. mellékdomináns révén maga is minduntalan kitért szubdomináns irányba). De a hangnem nem szilárdul meg, az Esz-dúr akkord csupán bevezeti a sortita második, hosszabb, kantábilis szakaszának stabil Asz-dúrját. Ennek statikus nyugalmaiban, dalmának lehajló vonalában a kórustétel kódjában hallott szekvenciázó skáladallam quasi-tudattalan reminiszcenciájára ismerünk. Seymour dala tehát valóban nem több, mint epizód, a kórustétel triószerű közjátéka a szubdomináns hangnemben; célja, hogy illő módon késleltesse a primadonna fellépését. A „nagy” cselekmény kezdetét Anna érkezésekor az Esz-dúr hangnem ritornellszerű visszatérése jelzi. Zárulni is ugyanebben a hangnemben zárul a bevezetés, melynek a királynő köré szervezett részében Donizetti három formarészt fog össze: Smeton Esz-dúr románcát, Anna G-dúr cavatináját, és a cabalettát, ismét Esz-ben.

Mit árul el az udvarhölgy szájába adott rövid sortita azon túl, hogy Seymour fél a királyné gyanakvásától? Cantabiléjának a hangnem tercén induló dallama az első sorban folyamatosan és naivan hullámszik a domináns félzárlatig (1-4. ütem). A terc-kezdetű melódia – mely Seymour érzelmi ambivalenciájának zenei jegyeként visszatér a királynival énekelt kettős előtt, a szép éjszakai közzenében, majd az Allegróban, Giovanna szakaszának bevezetéseképpen – „fiatal lányként” jellemzi Seymourt. Nyugtalan fiatal lányként, aki nem leli helyét: a második sor (5-9. ütem) váratlan formai bővülése valamiképp diszharmonikus, úgy hat, mintha hosszabb, ABA_v dalforma utolsó, visszatérés-szakaszának kódja lenne, holott a dalforma még el sem kezdődött. Nem kezdődött el, és el is marad: a dallam sorszerkezete összetöredezik, szekvenciás motívum-ismétlés erősíti meg az alaphangnemet, lélegzet és szuverenitás nélkül. Végül a kóda tágkőzű, ugrálva ismétlődő figurája váratlan szubrettes-naivás emlékeket ébreszt, egyenesen a 18. századi buffa örökségéből. Talán Seymour kacérságát érzékeltetné vele Donizetti? A *seconda donna* hangfaját ő is, mint általában, mezzoszopránként határozza meg; ebből fakad, hogy modern előadásokon drámai mezzo-heroinákkal énekeltetik. Tévesen, mint a sortita magas fekvése és a terjedelem felső hányadába helyezett lányosan kerekded dallamvonalak figyelmeztetnek. Ideálisan olyan adottságokkal vagy képzettséggel rendelkező lírai mezzoszoprán énekelheti e bővített dalszakaszt, mely a magasban feszültség nélkül kitarul, a *pichettato* mély hangoknál pedig nem kényszerül bekapcsolni az olaszos mellregisztert ahhoz, hogy megszólaljanak.

Szerény, sőt szorongó, lélegzetében és formailag is szűkös, az *Introduzione* folyamába beékelte rövid fellépése egyértelműen a nőfigurák második vonalába utasítja Giovannát. Ám ő elszántan ki akar törni a második hölgyeket övező drámai félhomályból. Ambíciójának hajtóerejét a primadonna tágasan kibontott sortitáját követő jelenetben tapasztalhatjuk meg. Giovanna találgára várja a királyt, aki hamarosan be is lép a titkos ajtón át, és a „primadonna háta mögött” kettőst énekel a *seconda donnával*. Hasonló tervet követ majd Romani a Normában, azzal a nem elhanyagolható különbséggel, hogy ott az exozíció második szakaszában maga a csábító világosít fel az új szerelemről, mely őt és a *seconda donnát* különböző okból, de egyformán nyomasztó konfliktusba sodorta. Henrik, a zsarnok semmiféle konfliktust nem él át; akarat-ember létére elszántan tör célja felé. Giovannának tehát nincs félnivalója a külső hatalmaktól, mint Adalgisának az istenségtől; ha vannak kétségei, azokat kizárólag lelkiismerete támasztja. Kényes zenedramatikai helyzet, melynek közvetítéséhez Donizettinek a Rossini-iskola tipikus duett-modellje áll rendelkezésére. Noha művének klasszicitását minőségi értelemben korántsem övezte teljes egyetértés, Rossini – mint ezt a vokális stílus egységesítésére való törekvése, valamint az ékítménynek a dallamosságba való integrálásra mutatott határozott szándéka bizonyítja – minden romantikus sejtése mellett is a Napóleon-kor klasszicizmusának gyermeke volt. Ennek szelleme nyilatkozik meg formálásának hajlamában a viszonylag nagy felületeket átfogó rendezettségre, ami a spontán drámai megszólalás szempontjából előrendezettségnek is minősülhet. Igaz, hogy az opera seria nagyformáit lényegesen dinamikusabbá tette az elődökénél – egyik döntő mozzanatként *accompagnato*val cserélte fel a *seccót* –, ugyanakkor a drámai folyamatot követő és formáló dinamikus zenei szerkezet egyes szakaszait terjedelmes ismétlésekkel horgonyozta le a drámai időben és a néző figyelmében. Különösen jól megfigyelhető e hajlam az operakettősben. A duettet a 19. század eleji magyar terminológia „kettős dal” elnevezéssel illette. A név mintegy magától értődően utalt a duettek többségében előforduló ismétlésekre – hiszen a dal alapvető sajátossága a strófikus szerkezet, vagyis zárt zenei egységek szakaszokénti ismétlése verstanilag azonos, verbálisan azonban új szövegekre. Az ismétlés, illetve változás dialektikája sajátos formában érvényesül a kettős dalban: a változatlan vagy hasonló dallamot a két szereplő „antifonálisan” éneklie – a szövegen kívül változik az előadó személye is. A szereplő-változás a zenei azonosság ellenére biztosítja a drámaiság minimumát, hiszen *si duos canunt idem, non est idem*. A dallam, a zene csupán egyik eleme a *dramatis persona* identitásának, mely a maga teljes élményszerűségében az előadó-személyiség közvetítése által elevenedik meg. És ki tévesztené össze az előadásban – akár színpadon, akár csak hangfelvételen – Luciát Edgardóval, vagy akár Adalgisát Normával? Emellett Rossini és Donizetti nem ragaszkodott mindig a strófa szó szerinti ismétléséhez: a második énekes a szakasz első felében sokszor új dallamot kap.¹³¹ Az Anna Bolena komponálásakor Donizetti akut módon érzekelte: minduntalan át kell törnie az operai hagyomány dalszerűségét, a formák nyugalmas *equilibrium*át ahhoz, hogy a történetet – vagy történelmet – egyáltalán operai elbeszélésbe tudja foglalni, hogy cselekvő (drámai) személyként mutathassa be a történelmi alakokat. A librettó

¹³¹ Gossett, *Nuovo duetto*, 315.

hozzáségítette e felismeréshez, söt kikényszerítette azt. Négy föszerelplöje közöl kettöt ténylegesen, a harmadikat legalább potenciálisan a meghasonlottság jellemez. Említetük, VIII. Henrik ismerten kemény történeti és vokális karaktere megakadályozta, hogy a romantikus operai meghasonlás ténylegesen bekövetkezzék nála, mint más zsarnok férjeknél. De facto meghasonlás kínozza viszont mindkét nőt, operailag explicit, noha egyelőre racionálisan nem kifejtett formában: erről vall mind Seymour sortitája, mind Anna cavatinája. Az első felvonás két duettje – Seymour-Henrik, Anna-Percy – diszkurzív formában tárja fel a nőalakok belső meghasonlásának okát, úgy, hogy a feltárás egyben elő is készíti a drámai bonyodalom kiteljesedését. Mindkét duett a szereplőközi drámai viszonyok terére viszi ki, illetve onnan magyarázza a nőalakok belső konfliktusát; ebből ered zenedramaturgiai formáik dinamizmusa. Tárgyunkhoz visszatérve: Seymour magatartását a királlyal énekelt duettben nem könnyű elegánsan motiválni. *Lege artis* szerelmi kettöst nem énekelhet a régi vágású basszus-partnerrel, s hogy a király a duettben egyáltalán megszólalhasson a maga megváltoztathatatlan – zsarnoki, gyanakvó, vagyis rövid, szinte vakkantás-szerű motívumokban megnyilvánuló – modorában, ahhoz Giovannának morális félárnyékba kell lépnie. A kettős első, marciális Allegro-szakaszában nem csak szerelmet, hanem hírnevet is követel (a „fama”-t némi szabadsággal jó hírnévnek is fordíthatjuk). Vagyis fogadja Henrik udvarlását, de elutasítja a szerelem konzumálását: „La mia fama è l’ara”.¹³² Henrik kellemetlen meglepetésére pontosan azt a taktikát követi, mint annak idején a történelmi Boleyn Anna. Okulva nővére Mary sorsán, kit a király elcsábított, majd otthagytott, Anna az odaadás feltételül házassági szerződést követelt, és ezzel köztudomásúlag előidézte az egyházszakadást. Az operai VIII. Henrik jól emlékszik a történelmi Boleyn Anna igényére, és a Giovanna-duett Larghetto szakaszának első strófájában *risentito* – sértetten – össze is foglalja a történeteket. Alig hogy *la Bolena* fejére került a korona, rögtön inogni is kezdett: az operai II. Fülöp királyhoz hasonlóan Henriknek is rá kellett ébrednie, hogy felesége „sohasem szerette”. Seymourt megijeszti a király haragja, könnyes válasz-strófájában reményei meghiúsulásáról énekel: „più infelice di Bolena, più da piangere sarò”.¹³³ Kevésbé racionális, de nagyon nőies viselkedése meggyőzi partnerét őszinteségéről. A Larghettót követő tempo di mezzóban (allegro) férjet, jogart és trónt ígér neki, és a lány izgatott kérdésére – „ed Anna?” – bejelenti házasságának felbontását. Következik a kettős Seymour jellemzése szempontjából kruciális szakasza, a moderato tempójú cabaletta. Romani nem az öröm, hanem az aggodalom és könyörgés szavait adja a leány szájába: a király titkos elhatározásának omenétől megborzadva az Annát fenyegető büntetés enyhítéséért esedezik. Szavai süket fülekre találnak, Henrik – cinikusan – tudomást sem vesz Giovanna aggályairól: „Rassicura il cor turbato: nel tuo Re la mente acqueta”.¹³⁴

A drámai fordulatok közvetítését-megformálását a D-dúr kettős az alábbi zenei konstrukcióra bízta (a betűk a motívikus tartalmat, a számok az ütemszámot jelzik):

¹³² Hírnevem az oltár!

¹³³ Boldogtalanabb és szánalomra méltóbb leszek, mint Boleyn.

¹³⁴ Erősítsd meg háborgó szíved, lelked királyodban leljen nyugalmat.

<i>Scena</i>		
Andantino (zenekar) (c)	Scena I Giovanna (c) (<i>Ec- co il Re</i>)	Scena II Giovanna, Enrico (<i>Amore e fama</i>)
46	29	47
<i>Tempo di attacco h-moll/D-dúr</i>		
Allegro I Enrico a+b	Allegro II Giovanna c+b _v	Coda Giovanna, Enrico (<i>L'onor mio</i>) a _v +kadencia
50 (10+8+32)	44 (13+31)	23
<i>Cantabile C-dúr</i>		
Larghetto I Enrico m	Larghetto II Giovanna n	Coda Enrico, Giovanna (<i>D'un ripudio avrò la pena</i>) m _v +n _v +kadencia
16	8	13
<i>Tempo di mezzo C dúr-A dúr (=D-dúr V)</i>		
Allegro Enrico, Giovanna (<i>Io sol lo so</i>)		
kadencia+a _v +kadencia		
42 (24+18)		
<i>Cabaletta D-dúr</i>		
Moderato I Giovanna, Enrico x (b _v +m _v +b _v)	Moderato II Giovanna, Enrico x _v (kadencia+m _v +b _v +kadencia)	
32	41 (6+20+15)	

Ashbrook a kettős formáját a „csekély mértékben innovatív” jelzővel bélyegzi meg.¹³⁵ Donizetti valóban érintetlenül hagyja Rossini modelljének körvonalait, ám jól kivehetően törekszik a szereplők egyénítésére. A királyi kettős nyitó Allegrójában király és udvarhölgy egymás után egy-egy ottonáriókból álló sestinat énekel, melyek 2+4 sorra tagolódnak. A stanzák nyitó sorpárjai felismerhetően azonos zenei vázra épülnek, és variációs viszonyban állnak egymással. A tempo primót a király nyitókadencia-szerű, antiromantikus, rövid frázisokat deklamáló, türelmetlen mondása intonálja, a várt D-dúr helyett meglepetésre fenyegető h-mollban. Megszólalásait gesztusszerű, szaggatottan motivikus zenekari kíséret központozza. Giovanna a maga két nyitósorában teljesen más, saját motivikára talál, mely quasi-melléktémaként jól érzékelhető ellentétet alkot a király strófájának zsarnokian apodiptikus előtagjával. Melodikáját ereszkedő szekundlépések és váltóhangos forgó- vagy cambiata-formulák jellemezik; talán nem túlzás a feltáruló zenei bensőségbe bizonyos lopakodást, rejtőzködést beleérezni. E dallam-alakítás már a sortita lépegető lied-melodikájában szorosan a leány alakjához kapcsolódott; ugyanerre a motívumra épült a kettőst megelőző scena zenekari bevezetése is. Mint Mozart áriák-melléktémaiban, Seymour közlendőjének feminin differenciáltságot és „mediatori” rábeszélő-erőt kölcsönöz a lány, aprózott, ereszkedő énekszólam frázisainak szünetei-

¹³⁵ Ashbrook, 320.

ben felcsendülő, dallamos zenekari válasz-motívum. Henrik soraihoz képest módosul a tonális váz is: az első, könyörgő periódus előbb kiéli magát a D-dúr hangnemben, s csak utóbb tér ki a király h-molljába, hogy végül sokat sejtető domináns félzárlaton álljon meg.

Az atematikus, deklamáló kezdés után a király második periódusában hangzik fel a *tempo primo* tulajdonképpeni főanyaga, markáns D-dúr induló, mely egyértelműen Henrik mind dramaturgiai, mind karakterológiai tekintetben domináns személyiségét modellálja. Meglepetésre Seymour ugyanerre a nyomatékos, folyamatos, harmóniailag stabil, koncertálásba torkolló, terjedelmes utótagra adja elő a maga tartalmilag természetesen eltérő 3-6. sorát; némi személyességre-önállóságra csak a kóda ékítményeiben törekszik. A zenei azonosság a duett-dramaturgia törvényszerűségei szerint nem egyetértést fejez ki, ellenkezőleg, feszültséget indukál. A négy záró szövegsorban be is áll a krízishelyzet; ehhez illeszkedve a *tempo d'attacco* 23 ütemes utótagja letétben és kompozíciós technikában antitezist képez a korábbi nagy, egyenletes kidolgozású felületekhez. Quasi-recitativikus diskurzus indul meg, melyben a szereplők ütemenkénti deklamáló, vagy éppen sikolyszerű dallamfoszlányokban fejezik ki felindultságukat, folyamatos tonális átrendeződés és az /x/ szakasz motívumait széttördelő likvidáció előterében. Végül a tétel „nyitott” zárlatban kulminál, mely a folyamatot megakasztja, és dialektikus módon megnyitja az utat a gyökeresen új tartalmú Largettóhoz. Összefoglalólag megkockáztathatjuk: ha különösebb eredetiségről nem is tesz tanúságot, az Allegro kiegyensúlyozott, mégis dinamikus zenei konstrukciója eleget tesz a dialógusban verbális formába foglalt drámai helyzetnek. Vagy inkább fordítva: a rutinos mester-librettista úgy alakította ki a dialógus egységeit, hogy azok eleve illeszkedjenek a várhatóan konvencionális zenei-formai processzushoz?

A C-dúr Largettóban Henrik távolról sem vált karaktert, sőt vokális gesztusai megerősítik identitását, de kisugárzása szubjektíválódik, és Anna nevének említése nyomán drámai módon felerősödik – királyiból férfissá válik. Ütemenként megszakított énekbeszédének frusztráció táplálta emfatikus formuláival a romantikus bariton méltóságteljes szenvedély-nyilvánításának közelébe érkezik – leszámítva a strófa kadenciájának rossiniánus hármashangzat-figurációit. Seymour válaszána kezdete még nyomatékosabban kiragadja a tételt az operai félmúlt formalizmusából. Dallamsorai kis ámbitusú motívumok szekvenciázó ismétléséből alakulnak ki, egészükben véve mégis szenvedélyes, széles íveket írnak le. Nem hagy alább a hév a deklamáló-dialogizált *a duében* sem, habár a kóda figurációiban ismét felmerül a Rossini-stílus érzelmileg semleges figurativitásának emléke. Mindent összevéve a lassú tétel egyes pillanataiban elégséges romantikus tűz lángol ahhoz, hogy még az 1850-körűli Verdi-stílus se találja túlhaladottnak. Úgy látszik, az itt szinte véletlenül megtalált újszerű hang magát Donizettit is meglepte; a Largetto váratlan „dobása” ébresztette rá, hogy a konzervatív duett-formát hozzá lehet idomítani a komplex inter- és intropersonális történéshez. Nem csak lehet: hozzá is *kell* idomítani. Philip Gossett kimutatta, hogy a duett utolsó, Moderato szakaszában a komponista verejtékes küzdelmet vívott e célkitűzés sikeres megvalósításáért.¹³⁶ Különösen a Moderato

¹³⁶ Philip Gossett virtuózan rekonstruálta a változatokat, a korábbi formák közlésével. Az 1. és 2. alak kezdete azonos. Gossett, *Anna Bolena*, 294-301.

drámai kulcspillantának méltó zenei kifejezésére talált rá nehezen: három alakban is felvázolta az indítást, mire eljutott a végső formáig. A szakasz Giovanna balsejtelemtől gyötört, könnyörgő strófájával kezdődik; ez az első autográf lejegyzésben emelkedő D-dúr fanfármotívummal indult – váratlan, mondhatni jellemidegen melódia Giovanna eddigi apró-motívumos, lépésekben-szekvenciákban ereszkedő dallamosságához képest. A hely a motívum természetéből adódóan banális dallamot és statikus harmóniát eredményezett (1-3. ütem: D-dúr I., 4. ütem: V., 5-7. ütem: I.; a 8. ütem h-moll félzárlatra tért ki). Láttuk: ugyanezt a rudimentáris tonális tervet követte Giovanna szólója a tempo di attacóban, de ellenkező irányú, ereszkedő-szorongó dallammozgással. Vagyis Donizetti a Moderato első fogalmazványában voltaképpen az Allegróban exponált téma „pozitív” változatát igyekezett megtalálni azzal, hogy fanfáros-emelkedő dallamjárásra cserélte fel a korábbi ereszkedő vagy helyben forgó motívumokat. Megcélzott drámai közlendő: Seymour Anna győztes riválisaként örömnüppet ül? A második fogalmazvány kibővítette az elsőt, de csak vázlatosan került lejegyezésre. Donizetti 24 ütemes *assolót* alakított ki a D-dúr fanfárdallamból, melyre a király csaknem ugyanolyan hosszú strófával felelt a dominánsan, ütemeken át utalva Giovannának a Larghettóból ismert ereszkedő szekvenciáira. Utóbb azután lélektani belátás mind az első, mind a második fogalmazványt törölte a komponistával. A végső változatban Giovanna – mintegy magától értődő, lelkes inspirációval – a Larghettóban exponált legsajátabb panaszmotívumának szenvedélyesen kibővített, tovább-szubjektívtált változatával indítja a cabalettát (Maestoso). Gossett szerint ilyen asszonáncra lassú középész és cabaletta között a korábbi irodalomban nem találni példát. Giovanna végre meglelt dallamában nincsen semmi diadalmas, a duodecima-ámbituson át cambiata-motívumok szekvenciáján leereszkedő dallam inkább tragikus engagement-et sugároz. Ezzel a nagyléptékű, szubjektív energiájú melódiával a seconda donna a primadonna vokális stílusa irányába tér ki: Annáért aggódik, és Annát imitálja, kinek hangszeresen nagy ívű dallamai a maguk részéről a Straniera vokális habitusára rímelnék. Seymour zenei mondandója a végső változatban az eredeti elképzelésnek másfélszeresére nő, a D-dúr h-moll hangnemváltásra épülő strófa az először felvázolt nyolc ütemről 8+4 ütemre bővül. A terjedelem bővülésével nyílt ellentmondásban Giovanna mégis csupán az első négy sort énekelheti el a librettó neki szánt hat sorából. Milyen sorsra jut az utolsó két sor, melyekben az önvád szólal meg, Seymour meghasonlott lelkének állandó tartalma?

Giovanna

Ah! qual sia cercar non oso...

No! consente il core oppresso

ma sperar mi sia concesso

che non fia di crudeltà.

Non mi costi un regio sposo

più rimorsi, per pietà!

Enrico

Rassicura il cor dubbioso,

nel tuo Re la mente acquieta...

ch'ei ti vegga ormai più lieta
dell'amor che sua ti fa.
La tua pace, il tuo riposo
pieno io voglio, e tal sarà.¹³⁷

Giovanna nagyszabású periódusa Enricóban semmiféle zenei visszhangot nem kelt. Dal-
lamát magától értődően nem veszi át, sőt azt sem engedi, hogy Seymour újra elénekelje
a cabaletta szokásos ismétlésében: ott csak a király által D-dúrban intonált második
strófa és a kadenciális független hangzik el. E formabontást az ambivalens drámai hely-
zet determinálja. A lány könyörögve szárnyaló szólója után a király a cantabileben is
alkalmazott figuratív hármashangzat-felbontásokba kezd, de nem elsimító (és vígoperai)
triolák alakjában, hanem a rá kezdettől jellemző vehemens, fojtottan fenyegető pontozott
ritmusokkal. Diktumát már az első ütemben relapsusnak érezzük a formális, koncertáló
Rossini-stílusba. Csak megerősíti e nem túl kedvező benyomást, hogy a kétszer elénekelt
négyütemes frázis stabilan rátelepül a 2-2 ütemnyi domináns-tonika harmóniára, illetve,
hogy a király szakasza valójában nem is szóló: a frázisoknak mindkétszer csak első ütemét
éneklí egyedül, a további három ütem dekoratív sóhajfiguráin *tredecima* párhuzamban
osztózik Giovannával. Ami a szövegelosztást illeti: miközben a király elmondja baljósan
kétértelmű versének négy első sorát, a lány a maga már elénekelt négyesének második
felét ismételteti. Vagyis Enrico szakaszának első 8 üteme valójában nem képez önálló
dallami strófát, hanem meglehetősen felületes kódát Giovanna rövid, de tartalmas szólója
után. Benne a két szereplő, amúgy „operásan”, ellentétes tartalmú szöveget énekel formális
zenei összefonódásban. Mondhatnánk: a regresszióra kézenfekvő történeti magyaráza-
tul szolgál az opera viszonylag korai keletkezési dátuma – hiszen a közkeletű felfogás
szerint Donizetti az Anna Bolenában tette meg az első lépést a romantikus dramaturgia
irányába. Érvelhetünk azzal is, hogy a stílári konzervativizmust Filippo Galli vokális
karaktere táplálta: a hely, mint az egész szólam, az énekes saját stílusához és preferen-
ciáihoz való sokat emlegetett alkalmazkodás eklatáns példájaként értelmezhető. Ám a
hallgató nem a zenei hely milyenségét magyarázó historikus indokokat recipiál, hanem
magukat a zenei passzusokat, mint drámai karakterek zenei hordozóit. Az, hogy Seymour
strófájának lélektanilag „modern” szenibilitására Henrik archaikus és formális zenei
modorban reagál, drámaértelmezésünkben annyit jelent: a női kezdeményezés szubjek-
tivitása elől a király uralkodói-zsarnoki objektivitásba vonul vissza. Drámai funkciót
tulajdoníthatunk Seymour kommentárjának is. Láthatóan nem nyugszik bele a néma
visszautasításba, de mivel a király a nyolcütemes periódusban rendületlenül végigéneklí
szövegének első négy sorát, az udvarhölgy szövegismételtetése afféle „női” makacsko-
dás színében tűnik föl – a komoly férfi nem fordít rá különösebb figyelmet, noha – mint
a szextpárhuzamok jelzik – gyengéd elnézéssel veszi őket tudomásul.

¹³⁷ Giovanna: Ah! mi legyen az, kérdezni nem merem, nem engedi bánatsújtotta szívem, de hadd
reméljem, a büntetés nem lesz kegyetlen. Ne fizessek még több lelkiismeretfurdalással a királyi férjért!
Enrico: Nyugodjék meg félé szívem, királyodban lelj békére, hogy végre láthassa, boldoggá tesz szerelme.
Békéd, nyugalmad legyen teljes – így akarom, és így is lesz.

Henrik a váratlanul előbbre hozott kóda-szakasszal mintegy jelzi, a maga részéről befejezte a beszélgetést. Ebbeli szándékát Donizetti olyannyira megérti, hogy a király szövegének utolsó két sorát nem is komponálja meg. Vagy azért hagyja el a sestina utolsó két sorát, mert mint Anna jövődöbeli sorsának ismerője, visszariad a bennük kifejeződő feneketlen cinizmustól? Seymour ezzel szemben új reménnyel telíti a király sóhajmotívumainak gyengédsége, mely vele szemben nem látszólagos. A Moderato következő 12 ütemes szakaszában elénekli hatsoros strófájának utolsó két szöveg sorát úgy, hogy közben a király saját, előbb már elmondott négy sorát ismétli meg. A közösen énekelt szakasz kezdetének nyolc ütemes kromatizált szekvenciája – szintén az utolsó változat leleménye – ismét visszanyúl a Larghettohoz. Donizetti itt felbontja az előző sor látszat-egyetértését, az énekszólamok elkülönülnek, és félütemenként egymásnak válaszolgatva, egymást sürgetve-nyugtatva lépdelnek fel a színes mellékdomináns harmóniak lépcsőin. A szép romantikus hely Gossettet Verdire emlékezteti; valóban, a rossiniánus előzmények és következmények között mintha a Rigoletto kvartettjének személyes, drámával telített atmoszférája törne be a zenébe. Ismétlés után a triviális zárlati ütemek viszont buffa-léggört sugároznak. A hallgató prekondicionálásán múlik, kihallja-e a helyből a 18. századra visszatekintő iróniát: *così fan tutte?* Szólni mindenestre nagy részben arról szól a duett, mennyire fél Henrik, hogy da Ponte frivol szentenciája beigazolódik. Gyanakvás bujkál benne Giovanna őszinteségét illetően; erre direkt módon enged következtetni a Larghetto és Moderato közötti átvezető Allegro. A király itt militáns a-moll félzárattal előkészíti, majd A-dúrban megkezdí saját fenyegető indulózenéjének felidézését a tempo di attaccóból (azért domináns hangnemben, mert a hely a D-dúr alaphangnem visszatérését készíti elő a cabalettában). A zenei asszociációra egy, a quasi-próza félmondatok közé illeszkedő, két nyolc szótagú és egy hétszótagú sorból álló terzina ad okot: Donizetti ezt joggal értelmezi célzásként az első részre. A célzás jelentését a két elhangzás szövegének egymásra vonatkoztatása fedi fel. A tempo di attaccoban: „Tutta in voi la luce mia si spanderà”; az allegro átvezetésben: „Diemmi un core che suo non era, pria di esser moglie ancora m’ingannò”.¹³⁸ Az első mondás Giovannát szólítja meg, fényt és pompát ígér neki. A második Annáról beszél, de valójában Giovannához könyörög – szeretetért, amiben a királyt Anna nem részesítette. Donizetti allúziója tévedhetetlen lélektani érzekre vall. Henrik nem ostoba. Nagyon jól látja mostani és egykori helyzetének hasonlóságát. Megértjük, a következő mondatban kinyilvánított heves gyűlöletét (*odio*) Anna iránt a szeretet-megvonás ténye váltotta ki. Gyűlölettel teli, harcias, gátlástalan zenei modora figyelmeztetni, sőt fenyegetni akarja Giovannát. Ma neki, holnap neked, ha a szív, melyet felkínálsz, nem a tiéd. Ezek után felsejlik bennünk, mit is szimbolizál Seymour zenei egyéniségének váratlan kiteljesedése a cabaletta elejének nehezen meglelt, nagylélegzetű lírai dallamában. Anna (Percy iránt érzett) szerelméről hallva hirtelen-váratlan maga is el tud képzelni nagyobb, őszintébb szerelmet, mint amely őt a királyhoz fűzi. Ha fűzi egyáltalán.

¹³⁸ Egész lelked tükrözze vissza fényem / Szívét kínálta, bár nem volt övé, megcsalt, mielőtt nőm lett volna.

A női vetélkedés szálára felfűzött operákban – mely típusra tiszteletlenül a *due puttane* melléknevet ragasztottuk – a *seconda donna* formátumának szempontjából döntő tényező, énekel-e kettőst riválisával. Bellini *Isolettá*ját kétszeresen sújtja az operai sors: szerepének-lényének másodlagos voltáért még abban a jóvátételben sem részesül, hogy győztes lenne a primadonnával folytatott szerelmi versengésben. Halmozottan hátrányos helyzete visszasztrukturális viszonyokat eredményez a *Stranierában*. *Isoletta* csupán *Valdeburgóval*, az opera funkcionálisan nálánál is bizonytalanabban definiált játékosával énekelhet duettet, azt is „rossz helyen”, a bevezetésben. Lényegében nem találkozik *Arturoval* és *Alaidéval*, a két főhőssel, akik teljes mértékben el vannak foglalva egymással, még inkább önmagukkal. A tenor nem érzi szükségét a magyarázkodásnak elhagyott menyasszonyával szemben úgy, ahogy *Pollione* magyarázattal tartozik *Normának*, *Devereux* Róbert magyarázattal tartozik *Erzsébetnek*. És vajon miért is állna szóba *Isolettával* *Alaide*? Sem ténybelileg, sem érzelmileg nincs számára mondanivalója. A menyasszony átvehetné a kezdeményezést, követelhetné az álruhás királynőtől, adja vissza vőlegényét, de ilyesmi nem illene hozzá; ehhez – mint *Friedrich Lippmann* mondja – valóban túlságosan is „érzelemteli leányka” ő.¹³⁹ A szokványosabb helyzetben, melyben a *seconda donna* szereti el a primadonna férjét/élettársát, ugyancsak nem követeli megszeghetetlen dramaturgiai előírás, hogy a két nő zenedramai forma keretében találkozzék egymással: *Elisabetta* sem érdemesíti kettőstre *Nottingham hercegnőt* (*Roberto Devereux*). A női kettős valódi potenciáljára *Romani Pasta* ihletésére keletkezett tragédiái mutattak rá. *Adalgisa* kétszer is részesül a kitüntetésben, hogy *Normával* kettőst énekelhet. Mindkét duett a riválisok közötti harmónia jegyében bontakozik ki. Az első felvonásban *Norma* csupa együttérzés, hiszen csak a kettőst követő tercettben ismeri föl *Adalgisában* vetélytársnőjét; a másodikban pedig már túljutottak a rivalizálás válságán, s ha valamiben, abban vetélkednek, melyikük mondjon le *Pollionéről*. Mindkét szám a kettős dal klasszikus mintáját követi, amennyiben az információkat a recitativ scena közli, a kötött metrumú részek pedig a tiszta zenének – de milyen tiszta zenének! – vannak fenntartva. *Norma* és *Adalgisa* duettjeiben a szerzőpár mintha tudatosan határolódnék el a drámai női kettős paradigmájától, melyet *Donizetti* és *Romani* az előző évad szenzációjában, az *Anna Bolenában* megvalósított. A királynő és az udvarhölgy találkozását újszerű dinamizmus járja át. Érzékeltetésére vessük össze ennek, illetve *Giovanna* és a király kettősének szövegi diszpozícióját a sorok számának megjelölésével:

¹³⁹ Lippmann, *Bellini*, 243.

<i>Total</i>	<i>Scena</i>	<i>Tempo di attacco</i>	<i>Cantabile</i>	<i>Tempo di mezzo</i>	<i>Cabaletta</i>
Giovanna-Enrico =34+56	11 Giovanna 23 dialógus =34	6 Enrico 6 Giovanna 4 dialógus =16	8 Enrico 8 Giovanna =16	12 dialógus 12	6 Giovanna 6 Enrico =12
Giovanna-Anna =49+44	12 Anna 37 dialógus =49	6 Anna (dialógus) 6 Anna 8 (7) Giovanna (dialógus) =20	6 (7) Giovanna 6	2 Anna 2	8 Anna 8 Giovanna =16

Nyilvánvaló a dramaturgiai alaprajzok hasonlósága. Ahogy a király és udvarhölgy párdala, a két rivális kettőse is az előzetesen a színpadon lévő szereplő soliloquiumával kezdődik. A hasonlóságot aláhúzza, hogy Giovanna, illetve Anna bevezető szólója szinte pontosan egyező számú sort tartalmaz. A monológ után belép a második szereplő, ami új zenei-költői periódust indítja el a scenában. Deklamáló párbeszéd bontakozik ki kettejük között, s tart mindaddig, míg az egyik fél közlése, vagy a dialógus folyamán tartósan képviselt álláspontja ki nem váltja a kötött szótagszámú tétel megkezdését (úgy is mondhatjuk: kirobbanását) kiváltó krízist. A scenát követő duett két kritikus ponton halad át. Az első a tempo di attaccóban extravertáltan kezelt helyzet mélyebb megértéséhez és az álláspontok közelítéséhez nélkülözhetetlen lassú rész (cantabile) kiváltására szolgál; a másik a megoldást formába öntő zárószakaszt indítja. Henrik és Seymour együttléte során a drámai irányváltások meglehetősen formálisan következnek be, s a három statikus formarész mindegyikét a hagyományos párhuzamos kettős strofa tölti ki. (Láttuk, a cabalettának Donizetti ott újszerű zenedrámái formát adott.) Úgy is mondhatjuk: a király és szeretője mindhárom részben körülményeskedő – talán a lényeg kimondását kerülő – diszkurzivitással fejt ki álláspontját. Feltételezhetjük, kettejük között a szerelmi viszony kezdete óta nap mint nap ismétlődött ugyanez a párbeszéd – és ismétlődni fog mindaddig, amíg mindketten el nem érik céljukat: Henrik megkapja Seymourt, Seymour fejére teheti a koronát. Boleyn Annát viszont olyan helyzetben találja az udvarhölgy látogatása a második felvonás elején, melynek nincs előzménye, és a dolog szomorú természetéből következően nem is fog megisméltödni. A sorsszerű drámai szituáció már a kezdő monológot újszerűvé teszi. Seymour szólója s királlyal énekelt duettben egyértelműen előkészítő jellegű: még mielőtt bejelentené Henrik érkezését, a szöveg és zene irányultságából már kikövetkeztethetjük, a scena kisvártatva dialógusként fog folytatódni, hogy utóbb zárt számba torkolljon. A rivális-kettőst indító monológban ábrázolt lelkiállapot viszont statikus, Anna magánbeszéde önmagában nyugszik, és ha Seymour nem szólalna meg a scena utójátékának végén, aligha találnánk ki, tartalmilag és formailag hová fejlődhet a magára hagyott királyné imája és vallomása. Giovanna mint *Messaggiera*,

önmagával meghasonlott hírhez lép be Annához, és egzisztenciális horderejű közléseivel a szokásos mértéken messze túlmenően alterálja lelkiállapotát. Eltér a korábitól a fordulatok száma és elrendezése is. Míg a király és Giovanna kettősében a szöveg három kulcsszava időzít metszeteket a forma bonyolításában, Anna és Seymour párbeszédében négy közlés alakít ki drámai fordulópontokat. Giovanna

- 1) közvetíti Henrik ajánlatát: Anna vallja magát bűnösnek, így elkerülheti a legrosszabbat. A királynő mélységesen megdöbben: *Ch'io compri con infamia la vita?*¹⁴⁰
- 2) utal a rivális létezésére, és együttérzést kér részére, ezzel fúria-állapotba hozza Annát, aki átkot mond az ismeretlen nő fejére;
- 3) beismeri: ő a király kedvese – Annát elnémítja a megdöbbenés;
- 4) töredelmes vallomást tesz, és elnyeri a királynő bocsánatát.

Mi sem lett volna egyszerűbb Romani számára, mint a konvenció jegyében összevonni két sorsdöntő információt, leginkább a másodikat és harmadikat. Így az első közlés válthatná ki az átmenetet a kötött tempóba, Seymour beismerése nyomán kezdődne a lassú középrész, a vallomás végén pedig következhetne a megbocsátás, ahogy az előttünk lévő szövegben be is következik. Ám a szokványos megoldás helyett Romani az első két közlést a scenába helyezte. Következmenyképpen a két nő között különlegesen terjedelmes, gazdag információtartalmú elbeszélő-érvelő dialógus alakul ki. A helyzet természetéből fakadóan a reflektorfény Giovannára irányul, a párbeszéd 37 sorából 26 az ő mondandóját hordozza, és ezek többsége áriaszerű, hosszú sor. Anna csupán töredékes válaszokat vet közbe, melyek érzékeltetik: akadozik a szava a döbbenettől. Romani tehát „köti”, a zárt forma irányába emeli fel az eredendően „oldott” scena-textúrát. A kettős kötött-zárt részeiben viszont lazítja, oldja a hagyományozott szerkezeteket, a közlések és érzelmek hullámválását egyetlen tagoltan rugalmas folyamatba foglalva. A flexibilitás feltűnő jele, hogy az összecsapás és kibontakozás legérzékenyebb szakasza besűrűsödik. A két nyitó Allegro összevethető, sőt Anna és Giovanna 4 sorral – a sorok számának egyötödével – többet énekel, mint Giovanna Henrikkel. Drasztikusan csökken viszont a sorok száma a női duett lassú részében. Az 1. felvonásbeli duett Larghetto szakaszának 16 sorával szemben itt a megfelelő formarész megelégszik 6 sorral, és új szöveget csak Seymournak juttat; ebből eleve következik, hogy a szakasz a szokástól eltérően nem foglalhat magába egy-egy azonos terjedelmű és zenei tartalmú antifonális strófát a két kontrahens számára. Giovanna és Enrico duettjében a Larghettót 12 soros, prózai közjáték követi, a női kettős szerkezetében ennek Anna mindössze 2 soros *a piacere* kadenciája felel meg (az Allegro kezdetének felidézésével, mint a Giovanna korábbi kettősében). Összességében a lassú és az átvezető rész a női kettősben nyolc sort tartalmaz, míg a király és udvarhölgy duettjében 28 sorra terjedt. Mi is történik itt? Romani átrendezi a hagyományozott formai diszpozíciót. Az első és második kötött formájú részben a két riválisnak egyenként 14-14 szövegsort ad, de az azonos mennyiségű szöveget nem osztja tempónként 2-2 strófára, hanem a hagyományos formai határ átfedésével két nagy tömbre tagolja. Giovanna szó-

¹⁴⁰ Infámiával vásároljam meg az életem?

lójának előtagja az Allegro, utótagja a Larghetto szakaszba kerül. Két nagy részre oszlik a scena is: első felét Anna monológja, a másodikat Giovanna drámai argumentációja tölti ki. Egészében tehát a duett a vígoperától örökölt rövid strófák helyett, melyek a szereplőket bábfigura-mérete redukálják, a karakter- és helyzetábrázolás kétszeres léptékű ritmusát valósítja meg. Váltakozva hívja a rivaldához Annát és Seymourt, ezáltal annak ellenére monumentalizálni képes alakjukat, hogy szövegsoraik számát csökkenti. Nem kis mértékben a gépies ismétléseket mellőző expozíciónak köszönheti humánus öszintességét a záró Moderato, mely ismét a hagyományos kettős strófát alkalmazza. Igaz, az előzmények horderejéhez illően Romani a strófák terjedelmét 8-8 sorra növeli.

Donizetti nem marad adósa a szöveg nagy formátumának, sőt tovább tágitja azt, kiaknázva a tétel dramaturgiailag exponált helyét a 2. felvonás cselekményében, illetve az egész darab kétrészes szerkezetében.¹⁴¹ Elemzésünk folytatása előtt tekintsük át az opera két felvonásának felépítését. A szerző eredeti beosztása mindkettőt hat számra tagolja:

Atto I	Atto II
No. 1 Introduzione	No. 7 Introduzione
No. 2 Scena e Duetto, Giovanna ed Enrico	No. 8 Scena e Duetto, Anna e Giovanna
No. 3 Scena e Cavatina, Percy No. 4 Scena e Quintetto	No.9 Coro, Scena e Terzetto No. 10 Scena ed Aria, Giovanna
No. 5 [Scena e Cavatina], Smeton	No. 11 Scena ed Aria, Percy
No. 6 Scena, Duetto nel Finale I, Finale I	No. 12 Ultima scena, Anna

Látjuk: konstrukciót és formákat tekintve a felvonások első fele – ha némi összevonással is –, nagy vonalakban megfeleltethető egymásnak. Magától értődik, hogy a két felvonás második fele különbözik, hiszen különbözik drámai funkciójuk is: az első felvonás a tragikus fordulathoz vezet, a második a tragikus végkifejlethez. Következésképpen az első felvonás második felében az együttesek, a második végső szakaszában az áriák vannak túlsúlyban – céljuk a szereplők tisztos elbúcsúztatása. A háttérben Romani mégis gondoskodik arról, hogy a játszma második félidejének helyzetei visszautaljanak az elsőre. Giovanna scenája, kettős áriája, és a közbeékelte tempo di mezzo (no. 10) az első felvonásban megkezdett királyi intrika utolsó mozzanatát foglalja magába: Hervey ismerteti az ítéletet. A szám folyamán nemcsak Giovanna énekel, a király mindvégig jelen van, és súlyosan hozzászól az eseményekhez. Ez a szám tehát a no. 4. Quintettóban szövögetni kezdett *trama* befejezését hozza. Az első felvonásbeli intrika bábjai – Rochefort, Percy, majd Smeton és a kórus – újra megjelennek az utolsó két számban. Az ultima scena csak érdemben Anna szólója, ténylegesen többszörösen ensemble-lá bővül. Mutatis mutandis ugyanezt állapíthatjuk meg az első fináléről, melyben mind az utolsó előtti tételt, a cantabilét, mind a záró cabalettát Anna kezdeményezi, vagyis hosszadalmas és nem elhanyagolható scena-sor után valójában az egész szám az ő kétrészes áriájában kulminál. Az első fináléban jelen van, a másodikban nem lép fel az intrika két nyertese, Henrik és

¹⁴¹ A felvonások párhuzamos szerkesztésének hagyománya a *Stranierában* is tovább él.

Janka, de a zene bravúrosan és mély értelműen megoldja az ő képviselőit is: Anna felháborodott cabalettáját a *coppia iniqua* esküvői készülődésének beszűrődő ünnepi zenéje váltja ki. Mintául az egy évvel korábbi Straniera fináléja szolgálhatott. Alaide elő-színpadi magányába ott Arturo és Isoletta esküvőjének hangjai szűrődtek be a színpad mögül.

A két felvonás szerkezeti párhuzama nem zárja ki, a drámaterv pedig megköveteli, hogy a parallelításba rejtve a palindrom-forma is érvényesüljön. Romani érzékeny keze gondoskodik róla, hogy a második felvonás ne csak időben, hanem motivikailag is onnan induljon, ahol az első végződött – ám mint elvárható, a transzcendencia szintjén. Az első fináléban Henrik bírósággal fenyegette a királynőt, a stretto Anna döbbszavai után kezdődik: „Giudici ad Anna?” (Annát bírják elé?). A második felvonást a Seymour-duett előtt Anna imája indítja. Istenhez, mint legfőbb bírónak fordul: „giudica tu” (ítélj te). A kálvária stációt később is fordított sorrendben érinti a dráma. Anna és Seymour nem csak az 1. felvonás bevezetésében voltak együtt a színpadon; Romani a librettó kevés gyenge megoldásainak egyikeként, dramaturgiai szempontból azonban elkerülhetetlenül visszahozta a vetélytársnőt az 1. fináléban is. Párbeszédük a 2. felvonás elején Anna és Giovanna akkor elmaradt személyes dialógusát pótolja. Percy az első felvonás elején, illetve a második végén énekel áriát. Utaltunk már rá, hogy no. 2 és 4, vagyis a királyi intrika kezdete megfelel no. 9-10-nek, a királyi intrika végső fázisának. Önmagáért beszél, hogy a primadonna no. 1-ben bemutatkozik, no. 12-ben pedig elbúcsúzik egy-egy nagyszabású monológban. Megfelelések az egyes szakaszokon belül is mutatkoznak. Mindkét felvonás bevezetése együtt érző kórossal kezdődik, majd cselekvényes mozzanatok sora következik: Giovanna belépője, Anna érkezése és Smeton románca az 1. felvonásban, illetve Anna érkezése, Hervey fellépése – tanúként idézi az udvarhölgyeket a bíróság elé –, majd a jelenlévők elvonulása a másodikban. Annyiban persze különbözik a második felvonás kezdése az elsőtől, hogy a szerzők számúznak belőle minden száner-mozzanatot. Ellentétben az első introdukciónak nagy totáljával, a másodikban premier plánnal közelítenek rá a primadonna arcéleire, mely az egész darabban itt mutatkozik a legnemesebbnek. Donizetti meg is komponálja a „ráközelítést”. A második felvonásbeli *Introduzione* szolgáló-kórusát G-dúrba helyezi, de már a bevezető ütemek jelzik, hogy a hangnemet a következő szám, a Giovanna-Anna duett C-dúrjának domináns hangnemeként kell felfognunk: a zenekar határozott C-dúr akkorddal indítja a felvonást, s csak a 2. ütemben derül ki, hogy valójában G-dúr IV. fok szolált meg. Innen 7 ütemes kadencia vezet el a kórus alaphangjához. A hangnemen zárt, ABA-formájú tétel a felvonás első jelenetének első felét foglalja el. Az A-szakasz gyengéd G-dúr gyászinduló-zenéjét g-mollos, deklamáló közép-rés követi, majd a visszatérést előkészítő domináns félzárlat fölött nyolcad mozgású, kromatizált zenekari vándormotívum jelenti Anna érkezését. Egyetlen „ah” sóhajt hallat: meghittjei körében a könnyek elfojtják szavát, s csak a kórus A-szakaszának tapintatos repríze után képes csendes méltósággal szólni hozzájuk. Bebung-szerűen nyolcadoló vonások G-dúr akkordjától kísérve négy ütemes ariosóban köszöni meg hűségüket. A zene a továbbiakban nagyobb léptékben ismétli meg a nyitó-kadenciában modellált tonális ráközelítést a duett C-dúr hangnemére. Anna és a belépő Harvey dialógusa ismét a kvinttel mélyebb hangnem dominánsaként értelmezi a G-dúrt, amennyiben a királynő recitativójának mindkét quasi strófikus mondata G-re épülő do-

mináns szeptimakkordot alkalmaz a C-tonalitás irányába tartó kitérés eszközeként. Ám Anna és a szolgálók a recitativóhoz kapcsolódó 16 ütemes, átszellemült búcsú-párbeszéde végül nem C-be, hanem a-mollba fordul. Erős hangulatú, sorsszerű és megvilágosodott 16 ütemes a-moll Andante zárja a jelenetet; valódi *cavata* ez a szó barokk értelmében, ritmizált, gazdagon kísért arioso, a deklamáció típusfordulataiból kiemelkedő, teraszos énekszólammal. Hangnem és attitűd egyrészt Anna hamarosan megszólaló C-dúr imájának harmadik sorát előlegezi (a-moll), másrészt a Giovanna-Anna kettős Moderatójának kezdő hangnemét jelzi előre. Zenekari kísérete a G-dúr szolgáló-kórus közép-részének végén, Anna érkezésekor felhangzott staccato, váltóhangos bolygó-vándorló motívumot bővíti önálló zenei képpé. Szimbolikája egyértelmű: távozni ugyan a leányzók távoznak, a zene azonban Anna földi útjának végét vetíti előre. Verdi visszaemlékszik a passzusra Violetta utolsó útjának megrajzolásakor.

Nincs az a korlátolt operaközönség, mely megtapsolná a szolgálók kivonulását kísérről gyászzenét, s ne figyelné lélegzetét visszafojtva, amint Anna egyedül marad. Hiszen megszokott szerkesztési fogás, hogy a kórus kivonul a színről vagy elhallgat, s a csendben megkezdődik a primadonna magánjelenete – scena ed aria. De facto ária következik itt is, Anna imája. Csak mikor az ima utójátéka alatt belép Seymour, értjük meg, hogy az egész, terjedelmes Introduzione valójában nem áriához, hanem monumentális duett architektúrájához szolgált előcsarnokként. Romani mindössze két rímtelen tizenegyes sort bocsát rendelkezésre az imához, 7+4 osztásban. Donizetti ismétlésekkel és a szótagösszevonás kerülésével quasi-strófává bővíti a sorokat, keveset gondolva azzal, hogy így felborzolja a szabályos, tömörségében elegáns verselést:

Libretto	Opera
Dio che mi vedi in core, mi volgo a te... Se meritai quest'onta giudica tu. ¹⁴²	Dio, che mi vedi in core, [9] mi volgo a te, o Dio [7] Se meritai quest'onta, guidica tu, [11] giudica tu, oh Dio. [7]

A változó szótagszámúvá bővített, prózai karakterű szövegsorokat a megzenésítés 4 ütemes dallamsorokba rendezi, külsőleg olyan kifogástalan „quadraturába”, mely a költő várakozásával, talán szándékával szemben a megszólalásnak a zártság, végérvényesség hatását kölcsönzi. E zárt külső keretben azonban a sorok ritmikái habitusa és motívikája az első hangtól az utolsóig lebegtetni a szerkezetet. Lebeg maga a dallam is. Ha az ének nem a melodikus tartalmat megelőlegező, 20 háromnegyedes ütemre terjedő, a 18. századi operai *preghiera* szellemét sugárzó, gyönyörködtető fűvös-bevezetés után szólalna meg, az első két ütem hemiolája annak ellenére elhomályosítaná a metrumot, hogy Donizetti a második ütem első negyedére hangsúly-jelét helyez. A strófa kilenc nyolcad értékű indító c” hangja az előírt *Larghetto* tempóban a végtelen időbe varázsol; ez a zenei végtelen az egyik szimbóluma az invokáció célzottjának: *Dio*. Lenyűgöző pillanatfelvételt mutat be Pasta légzéstechnikájáról a c” folytatása, az első sor négy ütemes, szélesen kiterített,

¹⁴² Isten, ki szívembe látsz, hozzád fordulok... Ítéld meg te, megérdemlem-é e szégyent.

lehajló szextakkord-dallama. E'-záróhangját a második sorban d', a negyedikben c' követi, a szakasz lehajló strukturális gesztusa mintegy a *fiat voluntas tua* alázatát ábrázolja. Képszerűen, gesztikusan közvetíti a második sor dallama is a reményt és alázatot a legfőbb bíró előtt: emelkedő lépések visznek föl a dallam-ámbitus legmagasabb hangjáig (f''): *introibo ad altarem Dei*. A test nélküli szellemet, a lelket idézi meg a csúcshangról leereszkedő skála hathangú melizmája, a Donizetti által betoldott másodszeri „Dio” megszólításra. Az első két sort az a+b szerkezet és a T-D harmóniai alapozás klasszikus, tizenhat ütemes nagyperiódus előtagjának tünteti fel. De nem periódus épül, hanem quasi-strófa: a harmadik sor mozgalmassal ellentétet képez a nyitó sorok statikájához, szillabikusan átalakítja az ereszkedő füzérmotívumot, és felaprózza a sorszerkezetet; az eddigi 2-2 ütemes a+b motívumviszonyt ismétléssel a+a motívumpárrá alakítva. Az 1-2. sor C-dűrbeli T-D harmóniai után a harmadik sor kezdetén az f basszusra nem a várt V2 akkord épül, hogy visszavezessen az alaphangnembe; ehelyett II6 irányít a III. fokú dűrakkordhoz, mely a párhuzamos mollt idézi meg – az *Introduzione* a-moll foltjára rímelve. A dallam *mea-culpa* mozdulatai és az érzékeny harmóniai színezet a harmadik sorban az Istennel szembesülő megbánás lelkiállapotáról vallanak. Kis híján a bűnbánat és kétely eme vallomásos tónusában ér véget a strófa. Ám a negyedik sor kezdetén a „giudica tu” szöveg ismétlése a lehajló skála-motívumot f''-g' terjedelemre bővíti, s az így körülírt domináns szeptimhangzat visszavezet az alaphangnembe. A sor harmonizálásában feltűnik az ima első dallamsorából (illetve már az azt előlegező hangszeres bevezetésből) ismert kromatikus tercmenet rák-fordítása, enharmonikus átírásban: a disz'-fisz' ott átmenő szubdomináns-akkord része volt az álló tonikai akkord keretében, itt esz'-fisz' írással az álló domináns harmóniához képez ugyancsak szubdomináns jellegű átmenő ékítményt. Anna imáját tíz ütemes zenekari kóda követi, melynek vonós *espressivója* kétszer ismétli meg a „giudica tu” ereszkedő skáladallamát, mollbeli VII. előtaggal megfejelve. A hangszeres epilógus a hősnő színpadi utasításban előírt mozdulatait, illetve a mozdulatokban kifejeződő lelkiállapotát közvetíti: *siede e piange*.¹⁴³

Hogyan foglalhatjuk össze Anna 20+16+10 ütemes imájának szerepét a karakter-formálásban? A számvetés pillanatában, amikor még nem fenyegeti közvetlen veszély, a tisztánlátás kegyében részesül, és összefoglalhatja morálisan nem feddhetetlen múltját. Módot ad erre a dalstrófa-keret, mely mentes az ária színpadias stilizálásától, nyilvánosságától. Ám a strófa-modell kitöltése rögtönzészzerű, mint a népi siratóban; az előadás quasi-improvizált folyamata felszabadítja az éneklő személyt a dal stíluskényszere alól, annál inkább, mivel a szakasz prózaszövegen alapul. A zenei formálás tehát lehetőséget kínál Annának az egyes szám első személyben való megszólalásra. Legmélyebb önvizsgálatának pillanatában kendőzetlenebbül látja önmagát – múltat, jelent, jövőt –, mint bármikor az operában. És egyedül csak önmagát látja-vizsgálja, gondolatait még Percy képe sem tereli el. Az ima szent magányából ragadja ki a királynőt Seymour belépése. Kezdetét veszi a duett, melyben Anna végigjárja a nagy utat *per aspera ad astra*, a gyűlölködő fúria-állapot poklából az együttérzés, a részvét emberi felemelkedéséig.

¹⁴³ Leül és sír. Az ima kezdetén: *partite le ancelle, [Anna] alza le mani al cielo, si prostra, e dice* (a szölgálók kivonulnak, Anna égneke emeli kezét, leborul, és így szól).

Giovanna információi de facto nem befolyásolják, nem is befolyásolhatják sorsát. Reakciói a „tisztán emberi” erkölcsi síkján következnek be, és így quasi esztétikai elvontsággal, érdek nélkül ábrázolják személyiségének humánus kiteljesedését.

Seymour érzékenységét már az első felvonás két magánszáma hitelesen bemutatta, de nehezen képzelhetni hallgatót, aki ne a királynő ima-monológját követő epilógus metszeteiben énekelt rövid frázisait ítélne színpadi léte csúcspontjának. Első megszólalásával Anna állapotát interpretálja. Rendkívüli és koronkívüli két ütem: az énekszólam a kóda négyütemes zenekari frázisának másodszori elhangzásába lép be, a mollbeli VII. fokú szűkített akkordba simulva, és a hegedűkkel unisono mintegy szavakba önti, amit Seymour – és a közönség – maga előtt lát: „piange l'afflitta”.¹⁴⁴ Quasi előre meg nem fontolt csatlakozása a zenekari motívumhoz hangszert és énekhangot egyetlen líraian telített szövedékbe egyesít. Második mondatát recitativóban énekli, a zenekari kódát lezáró C-dúr akkord után, mintha már a dialógust indítaná. Ám a szöveg „félre” hangzik el; Giovanna visszaretten a szembesüléstől: „Ahi! come ne sosterrò lo sguardo?”.¹⁴⁵ Anna nem is veszi észre; ariosóban folytatja és zárja le elmélkedését. A lelkiismeret előhívja tudattalanjából az *infelice Aragonese* emlékképét. Donizetti tudattalanja pedig a szerénységében is emlékezetes G-dúr vonós-Bebungot és a fölötte kibontakozó deklamáló *cavatát* idézi fel az *Introduzione*-ból. Recitáló sorral folytatja, mely a-moll félzárata felé hajlik, mintegy várakozást keltve a szolgálók kivonulását kísérő gyász-passacaglia újbóli megszólalása iránt. A zenei lekerekítés azt sugallja: Anna ugyanott áll, mint az ima előtt, félelemmel eltelve készül az utolsó útra. Seymour azonban nem azért jött, hogy oda elkísérje. Zaklatott lelkiismerete parancsára – talán a király manipulációjának eszközeként? – megoldást keres a katasztrófa elhárítására. Legyőzi szorongását, és a remény követeként kiragadja Annát a fenyegető a-moll zárlatból. Harmadik megszólalása mesebelien tökéletes C-dúr zárlatig juttatja el a scénát: négy ütemét okkal halljuk az ima-dallam újrafelvételének, hiszen visszatér a 3/4 metrumhoz, és széles C-dúr kvartszext-dallamával ismét az arioso szférájába emelkedik. *Angyali üdvözlétével* Seymour-nak sikerül felébresztenie Annát belső szertartásából. Kórus, jelenet, ima után a duett ténylegesen csak itt, e hajnal-melódiánál kezdődik el.

<i>Scena</i>				
I/1	I/2	II/1	II/2	II/3
Anna 12 ütem	Seymour 31	Anna 12	Seymour 10	Anna 12
C-G-C-a-G-g „pontozott”	g-Esz-f „görgő”	f „sóhaj” cavata	F-a „cantabile”	F-a-C „kadencia”

Ihletetten kezdődik, és mesteri összpontosítással folytatódik. Két nagy, terjedelmileg nem egyenlő rész alkotja a scénát, a részek két-, illetve három szakaszos belső osztásával. Első fázisát Anna rövid üdvözlete után (I/1) Seymour első egzisztenciális közlése tölti ki

¹⁴⁴ Sír a szerencsétlen.

¹⁴⁵ Hogyan fogom elviselni tekintetét?

(I/2). Anna döbbsen reakciója fordulatot idézi elő: kezdetét veszi a második fázis (II/1). Seymour megkísérli feloldani a királynő sokk-állapotát (II/2), de szándékával ellentétes reakciót vált ki: Anna a sértettség mélységéből az izzó harag magasába lendül (II/3). Tonálisan a scena a második felvonás expozíciójának architektúrájába illeszkedően zárt: C/a-hangnemből indul (az *Introduzione* rejtett, az ima valós hangneme), és C-dúrban zár (a *tempo di attacco* hangneme). Kibontakozása sajátos operai változatban valósítja meg a „plagális formatervet” (Bárdos Lajos). Első szakaszában az alaphangnemből a domináns szintjére emelkedik, majd a „kettősvonalnál” (I. és II. határa) a szubdominánusra zuhan, hogy onnan végül visszaemelkedjék az alaphangnembe. Részletezve: a kiinduló C/a hangnem világos, imádságos melankóliáját, mely még Anna üdvözlő szavait is átjárja, a domináns mollba, illetve annak dúr rokonhangnemeibe (Esz, B), végül a szubdomináns mollba süllyeszti Seymour hírei a készülődő gattetről. Látszólagos hangnemi visszatérés következik az I. szakasz végén, a C-akkord azonban itt a II/1 szakasz f-moll hangneme dominánsának bizonyul: Anna lelki turbulenciájának mélypontjára zuhan. A második rész második periódusa a Seymour által javasolt F-dúrban indul. Új periódust kezd a második *parola scenica*: Seymour megemlíti a rivális létét, a tonalitás a-mollon át a C-szintre emelkedik. A sűrű külső és belső, színpadi és lelki folyamatokat a zenei alakzatok tervszerű diszpozíciója adja vissza. „Mezítelen”, egy-egy akkorddal vagy tremolóval megtámasztott *accompagnato*-szakaszok csak átvezetésül szolgálnak a karakteres zenekari kísérőmotívumok és/vagy az énekszólam nagyobb felületeinek melodizálása révén kialakított zenei képek között; ezek határozzák meg a scena egyes drámai-zenei periódusainak jellegét. A scena kezdetén Anna szavainak szünetében lépéseket imitáló pontozott terc-motívum rajzolja ki Giovanna közeledését. Értelemszerűen *tremolo* szakítja meg a célirányos mozgást abban a pillanatban, melyben Anna megpillantja a térdeplő udvarhölgy sápadt arcát, reszkető alakját („*Impallidisci? tremi?*”). A basszust uraló baljós görgőmotívum („sárkány”) idézi meg Henrik sötét árnyát a scena legnagyobb felületű szakaszában: Seymour előadja küldetését. Ami a melodikát illeti: a jelenet első ütemeiben Anna a maga korábbi melankolikus-megvilágosodott zsolttár-recitálását viszi tovább, míg a *messaggiera* rossz lelkiismeretét szélsőségesen diasztematikus énekmód, tágas, lebukó hangközök éreztetik meg: oktáv-ugrás (g''-g'), halálhírt-hozó oktáv-kvint-prim zuhanás (d''-a''-d'), nóna-táv áthidalása két ütemen belül (esz''-d'), oktávterjedelmen lefelé cikkázó hármashangzat extrém mélységben (b'-b) és magasságban (esz''-esz'). Ha szabad recitativók motívumkésztetét zenei jelképeknek hallani, akkor ebben a szakaszban Seymour hangján az utolsó ítélet harsonái szólnak meg. A hír közlését követő második szakasz vokális vonalvezetéséből nagyrészt hiányoznak a hármashangzatok. Seymour felháborító ajánlata után tizenkét ütemes kötött tempójú *cavata* függeszti fel a dialógust (*Moderato*): ez Anna döbbsenét önti zenei formába. Kantábilisnak csak akkor nevezhetjük, ha gyászzené lehet kantábilis. Kromatikusan besűrített, tercelő sóhajmotívumok láncá kíséri a mesterien vezetett énekszólamot: Seymour kétszer is megszakítja Anna neniáját f''-re emelkedő kiáltásaival, de sikolyát a királynő meg sem hallja – saját ereszkedő dallamát suttogja tovább, mintegy megigézve. Szólója a terjedelem legmélyére hanyatlik, h-c' klauzulával ér véget. Válaszul a rivális újabb rövid „angyali” cantabilét énekelhet: a II/2 szakaszt nyitó *Andanté*jának négyütemes,

magasan fekvő, larmoyant szextakkord-motívuma hangnem, tessitura, motivika tekintetében stílszerűen folytatja a jelenet kezdetén hallott két frázist, melyek az üdvözlés mozdulatait formálták dallammá. Visszautal a dallam Giovanna önálló hangjára, az 1. felvonásbeli kettős motivikájára is. Felnyúló szext-mozdulata (f⁷) ugyanakkor meg is előlegezi jelen kettős Largetto-szakaszának „Leierkasten” dallamát. Seymour együttérzésért könyörög a szerencsétlen, boldogtalan („sciagurata, infelice”) rivális – vagyis önmaga – számára. Attól kéri ezt, aki maga szorul a legnagyobb együttérzésre. Tapintatlansága temperamentum-robbanást vált ki Annában. Torkából elemi erővel tör elő a dallami klauzula, mely a scenát a szokásos módon berekesztő I64-V-I fermátás kadenciát kivetíti az énekszólamba („E tal facea me stessa”).¹⁴⁶

[Anna Bolena 6] Donizetti: Anna Bolena. Scena Anna, Giovanna, 2. felvonás

<i>Tempo di attacco (szöveg)</i>	
<i>Anna</i>	<i>Giovanna</i>
1 Sul suo capo aggravì un Dio	1 (Ria sentenza! io moro...) Ah! cessa!
2 il suo braccio punitore.	2 Deh, pietà pietà... di me!
<i>Giovanna</i>	<i>Anna</i>
3 Deh! Mi ascolta.	3 Tu!... che ascolto!
<i>Anna</i>	<i>Giovanna</i>
Al par del mio,	Ah!... sì, prostrata
4 sia straziato il vil suo cuore.	4 è al tuo piè la traditrice.
<i>Giovanna</i>	<i>Anna</i>
5 Ah! perdono!	5 Mia rivale!!...
<i>Anna</i>	<i>Giovanna</i>
Sia di spine	Ma straziata
6 la corona ambita al crine;	6 dai rimorsi... ed infelice.
<i>Anna</i>	<i>Anna</i>
7 sul guancial del regio letto	7 Fuggi... fuggi...
<i>Giovanna</i>	<i>Giovanna</i>
8 sia la veglia ed il sospetto...	Ah! no: perdono!
9 Fra lei sorga e il reo suo sposo	8 [dal mio cor punita io sono.] ¹⁴⁸
10 il mio spettro minaccioso...	
11 E la scure a me concessa,	
12 più crudel, le neghi il Re. ¹⁴⁷	

¹⁴⁶ És boldogtalanná tett engem magamat.

¹⁴⁷ *Anna*: Isten sújtson reá büntető kezével. *Giovanna*: Oh! Hallgass meg. *Anna*: Gonosz szívét tépje a kín, mint az enyémet. *Giovanna*: Oh! Irgalom. *Anna*: Tövisből legyen a korona, mely fürtjeire kerül; a királyi ágy párnáján álmatlanság és gyanakvás tanyázzon... Közte és bűnös férje között emelkedjék föl fenyegető kísértetem, és a bárdot, mellyel engem kitüntet, tőle kegyetlenül tagadja meg a király.

¹⁴⁸ *Giovanna*: Oh súlyos ítélet! meghalok... Ah, hallgass! Oh, kegyelmezz... nekem! *Anna*: Te! Mit hallok! *Giovanna*: Igen!... Lábadnál leborulva lásd az árulót. *Anna*: Vetélytársam!... *Giovanna*: Szerencsétlen, kit mardos az önvád. *Anna*: Távozz... távozz... *Giovanna*: Ah! nem: kegyelem! Szívem már megbüntettet.

Fermáta után folytatja, szóló nyitó-cadenzával: „Sul suo capo aggravi un dio”. E szövegi és zenei tekintetben igazi attakkal kezdetét veszi a tempo di attacco. A kötött tempót ugyan teljesen elmossa a szabad előadásmód, ám az „ária” indulását egyértelműen jelzi, hogy a dialógus rövid, prózai sorait nyolc szótagos verssorok szabályos 4+4 ütemes nagyritmusa váltja fel. A kompozíciós stílus a Rossini-cavatínák rögtönzészzerű, „beéneklő” kezdésére emlékeztet, akárcsak a királynak a D-dúr kettősben hallott *a piacere*-entratája. A két hely összevetése azonban felfedi, hogyan differenciálódhat a toposz a stílus viszonylag szűk korlátai között is, a drámai karakter- és helyzet pontosabb körülírása érdekében. Giovanna D-dúr zárata után Henrik nem az alaphangnemben, hanem *kétszínűen*, tíz ütemes, széles léptű h-moll nyitókadenciával indította a kettőst. Anna fermátákkal és futamokkal kitágított cadenzája nem leplezgeti a valódi tonalitást, hanem grandiózus mozdulattal megerősíti a C-dúr hangnemet. A hangadás frenetikus applombja, a *maestoso* modor, a militáns, patetikus hangvétel, a zenekar dobpergészzerű harmincketted-triolás akkordjai a szünetekben – mindez messze túlmutat Rossini klasszicista stílusán.

<i>Tempo di attacco</i>				
I			II	
Maestoso Anna (Giovanna)	Allegro Anna (Giovanna)	Allegro Anna	Meno mosso Gio- vanna (Anna)	Allegro Giovanna (Anna)
8 (ütem) /x/	10 /y/	29 /a/	6 /z/+4 /y _v /	23 /a _v /
C	a	C-(a)-C	Asz (cVI álzár- lat)-gV (D)	D-h-hV-G

Anna kettőst-indító nagyszabású *assolója* (I) a maga három, motivikusan és letétben egymástól eltérő formarészében nem hagyja el a C/a/C hangnemi kört, de ez nem szegényíti el a tonális történést, ellenkezőleg, a dúr és moll közötti kétszeri markáns váltás – azonos kadenciális moll-formulák visszatérésével – a maga tömörszerűségében imponálóan modellálja a királynő tragikus érzelmeinek monumentalitását, majdnem monstrozitását. Közel 50 ütem terjedelmével, fulmináns tartalmával valódi bosszúária lehetne; rövid, deklamáló vagy kadenciális frázisokban előrehaladó, lázas, szinte lihegő énekszólam jellemzi, motivikus vagy csak harmonikus zenekari letét fölött. A Maestoso nyitókadencia után az Allegro első zeneileg folyamatos egységét /y/ porrectus-formájú izgalom-melizma láncaként azonosíthatjuk, ereszkedő szextakkord-szekvencia fölött (fauxbourdon). A következő szakasz ismét az alaphangnemben indul /a/. Nagy terjedelme, kétütemes, jellegzetesen önálló, tág-léptű, szekvenciásan ereszkedő zenekari motívuma és világos sorszerkezete tematikus főrésznek tünteti fel. Anna első valódi melodikus figurájával, az e⁷-től c³-ig lehajló átok-frázissal indul, ám várakozásunkkal ellentétben második sorként nem a zenekari motívum továbbszövése következik, mely bizonyos periodikus nagyritmust biztosíthatna a folyamatnak. Csupán a bosszúdallam ismétlődik új szöveggel, majd az énekszólam levet magáról minden melodikus álcát, és az előző szakasz a-moll riadó-kadenciáját idézi fel. Ezt a strófa harmadik sorának előtagjaként

C-be transzponálva megismétli, és – *crescendo con forza* – félelmetes, ékítményesen emelkedő oktávnyi szekvencia láncsal szövi tovább a pastai mezzo regiszterben (e³-e²). Fortissimo I. fokú emelt szűkített akkordon kívül a felhalmozódott energia: a negyedik sor g²-től d²-ig kíséret nélkül, szabadon deklamált ereszkedő skálán vágja az átok utolsó mondatát az ekkor még ismeretlen rivális arcába. A patetikus csúcspont után a szólót hullámozó tizenhatod-figurákból alakított, ékítményes, kadenciális egység rekeszti be, komoly próbára téve az orgánomot, melynek hajlékonyságot erővel kell egyesítenie a tágas fisz²-h² ambitusban. E tizenkét ütem a duettnek karakter-rajz és formátum szempontjából ugyan szükséges, stílusában azonban némileg retrográd szakasza. (Callas az 1957-es felújításon ki is hagyta a kadencia első négy ütemét, mert azok rossiniánus, ugrámozó formális figurációi nem illettek az ő, Anna tragikus-szenvedélyes alakjáról kialakított képéhez.)

Ezzel lényegében ki is merült az alakzatok tárháza Anna szólójában, de nem azok variációs lehetősége. Korábban utaltunk rá: a kettős szövegi diszpozíciója őrzi a „kettős dal” két, párhuzamos strófát egymás után soroló hagyományát, ám a drámai történések parancsa a versek szerkezetében nagyfokú szabálytalanságot és szabadságot indukál. A scénában a mondandó természetéből fakadóan Giovanna áll előtérben, az Allegróban megfordul a helyzet. Nyomokban is alig látjuk a két szereplő szokott egyenrangúságát, Anna szerepe többszörösen is túlsúlyba kerül. Az első strófa – a királynő strófája – négy sorral hosszabb Giovannánál, és tizenkét sorából az első kettő és az utolsó hat valódi szólót képez. A második szakasz – hagyományosan a másik fél, itt tehát Giovanna strófája – a librettóban mindössze nyolc sorra terjed, melyek közül hármat a két rivális dialogizálva megfelel. Az Allegro formáját bemutató táblázatunk első ránézésre azt sugallja, hogy az 1830-as év Donizettije konzervatív szellemben reagál a szövegi adottságokra. Egyes motívumok visszatérése megengedni látszik a következtetést, hogy a szabálytalanul két-részes szöveget a zene igyekszik a megismételt strófa konvenciójának legalább részleges alkalmazásával kezelni. Anna két verssornyit amotivikus maestoso nyitókadenciájának (/x/) a második rész kezdetét jelző *Meno mosso* ugyancsak atematikus első 6 üteme (/z/) felel meg. Láttuk a király és udvarhölgy kettősében: a hagyomány megengedi, hogy a strófakezdő deklamációban a szereplők átmenetileg önálló arcú mutassanak. Igaz, hogy itt az önállóság egyrészt erősen negatív, másrészt futólagos. Giovannának nem adatik Annához fogható látványos nyitókadencia, csupán szorongó, rövid recitativo; erre éneklő rá szinte kutyafuttában saját strófája első két, könyörgő sorát. A szöveghely önmagában jelentéktelen, az átkozódásban kimerült Anna meg sem hallja. Még akkor is saját fenyegető kísértetere szegezi pillantását, monológja átok-szavait suttogva maga elé, mikor Donizetti megismételteti Giovannával a könyörgést. Ám közben zeneileg freudi pontossággal ábrázolt *Spätreflex* ráébreszti az udvarhölgy szavainak metakommunikációs tartalmára: a lány a *maga* számára könyörgő kíméletért, s ezzel akarva-akaratlan felfedi, hogy ő az addig ismeretlen vetélytársnő. Közben a kadenciális formulák kíséretéül az /y/ motívum erősen módosított variánsával mintha lopkodva megkezdődne a visszarendeződés a párhuzamos strófa-szerkezetbe. Erre utal a folytatás is: fermátás félzárlattal jelölt erős metszet után a tétel visszatér a kötött metrumhoz, melyet egyértelműen jelez az /a/ zenekari motívum felidézése.

Nyilvánvaló tehát az Anna- és Giovanna-szakasz korrespondenciája. Ám a kétségtelen motivikus megfelelést a strófikus hagyomány csupán ihleti, de nem meríti ki. A „Giovanna-ottavát”, melyet Romani a hagyománnyal ellentétben megrövidített és szinte totálisan dialogizált, Donizetti két konvencionális formarész, a második szereplő strófája, illetve a strófa utáni szokásos, dialogizáló *a due* egymásra vetítésével komponálja meg. A szakasz jóval oldottabb, folyamatszerűbb és drámaibb, mint a hagyományos ikerstrófa, felületei viszont egységesebbek, motivikája szigorúbb, szerkezete zártabb a lassú tételhez vezető dialógusnál például a királyi kettősben. Ezt az értelmezést támasztják alá a hangnemi és motivikus sajátosságok. Giovanna és a király duettjében az Allegro második szakasza (Giovanna strófája) a variált kadenciális kezdés után átvette a király D-dúr témáját, és azzal zárta a szakaszt. Ezzel szemben a női kettős második periódusa hangnemileg végletesen képlékenynek mutatkozik. Álzárlattal kezdődik (C helyett Asz), a „főtéma” visszatérése pedig, hogy úgy mondjuk, rossz vágányra fut: az alaphangnem (C) helyett D-be érkezik. Nemcsak a hangnemet véti el, a motivikus visszatéréssel is ellentmondásosan sáfarkodik. Nyomatékos bemutatása után az /a/ motívum elemeire bomlik, töredékeit turbulens likvidációs folyamat ragadja magával, egészen a Larghetto G-dúr hangneme felé megnyíló félzárlatig. Ahelyett, hogy felépülne, lebomlik a strófa nominális főszereplője, Giovanna énekszólama is. De hát valóban ő itt a főszereplő? Strófájában a nagy hamarjában kimondott kétsornyi vallomást még hat szövegsor követi. Ezek közül a három páratlant Romani (talán a „töredelem” jegyében?) fele-fele arányban megosztja a két nő között, olyan módon, hogy a sorok első felét mindig a királynő éneklí. Seymour háromszor vág szavába, hogy másfél-másfél sorban mentegetőzzék. Két első megszólalásának még van kantábilis jellege: kilép a *parlantéból*, és – ellentétben Anna strófájának erősen atematikus énekszólamával – vokalizálja is a szekvenciás /a/ motívumot. Ha a forma bonyolódásának e mozgalmas szakasza óvatosságra is int a motívum-átvétel jelentésének értelmezésében, annyit nem lehet tagadni, hogy az udvarhölgy itt a királynő irányába lép ki – empátiát mutat és kér. De a sokkos állapotba került Anna összefüggéstelenül ismételtetett sor-töredékei néhány ütem múlva szétzilálják Giovanna belső tartását. A librettó által az Allegro-strófának szánt utolsó sort már el sem tudja énekelni. Donizetti zseniális ötlettel levágja ezt a stanza végéről, és átteszi a Larghettóba. Így Seymournak az Allegro-szakasz végén nem marad más közlendője, mint a hisztérikusan ismételtetett könyörgés bocsánatért. A viharos párbeszéd h-moll irányába fordul, majd lejár a motivikus motor: a szakasz vége kíséret nélküli recitativóba fut. Anna hitetlenkedve felemelkedő Fisz szeptimfelbontására („tu, Seymour, mia rivale”) válaszul Giovanna D alapú mellékdomináns szeptimre teríti ki utolsó könyörgésének lehajló dallamát („ah, perdono”). Az akkordváltás, mely talán nem véletlenül idézi a király és az udvarhölgy duettjének fő hangnempárját (h-D), végre a bűnbánóra irányítja a zenei reflektorfényt.

Giovanna

- 0 [Dal mio cor punita io sono.]
- 1 Inesperta... lusingata...
- 2 fui sedotta [ed abbagliata...]
- 3 Amo Enrico, e ne ho rossore...
- 4 Mio supplizio è questo amore...
- 5 Gemo e piango, e dal mio pianto
- 6 soffocato amor non è.¹⁴⁹

<i>Larghetto</i>		
/a/	/b/	/c/
8 (ütem) G/gV	8 G	6+6+2+3 G

A *Larghetto* az *Introduzione* kórusának G-dúr hangnemében áll, és végig kerül minden hangnemi kitérést. Azt a hívek énekelték, s a hangnemi visszatekintés mintegy közéjük emeli az árulóvá lett udvarhölgyet: *Giovanna* bűnbánata valójában már *Anna* bocsánatát sugározza. Vajon megérdemli az udvarhölgy a megbocsátást? Itt képviselt álláspontja nincs ellentmondás nélkül. Annával szemben érzett legmélyebb megbánása sem téríti el szándékától, hogy megszerezze a királyt, és fellépjen a trónra. *Anna* bocsánatát és a közönség rokonszenvét úgy akarja elnyerni, hogy a nyertes kártyát egyáltalán nem kívánja kiadni kezéből; a kártyát, melyet szerelemnek hív (maga a király is kételkedik benne, vajon nem a becsvágyat takarja-e a név). Távolról sem tiszta lelki helyzetét *Donizetti* a legjobb indulattal, ugyanakkor mondhatni akaratlanul is tárgyilagos iróniával tárja elénk. A jóakarát jegye önmagában véve, hogy *Anna* fúriaszerű allegroja után az érzékenység kifejezésének par excellence fórumát, a lassú tempójú középrészt *Giovannának* adja; és e célból az előző *Allegro* utolsó sorával ki is bővíti *Romani* hatsoros stanzáját. Így az eredeti *sestina* voltaképpen kezdősora a *Larghetto* /a/ periódus előtagjának 3-4. ütemébe csúszik át, harmóniailag a dominánsra, dallamszerkezetileg mintegy „súlytalan ütemrésze”. A szakasz eredeti második sorának költői rendjét a periódus utótagja betoldással („infelice”), szövegismétléssel („inesperta, lusingata”), illetve kihagyással („abbagliata”) átalakítja, s ezzel amennyire csak lehet, aláhúzza *Seymour* boldogtalanságát, áldozat-voltát. A melódia ereszkedő, sóhajtozó modorban a d²-g² kvintet tölti ki tonikai akkord fölött, illetve váltóhangokkal írja körül a dominánson (e²-fis²). Könnyes, vagy talán inkább siránkozó, gyermekded stílusához jól illik az alaphangnem mollosítása a periódus második felében. Diszkrét, szinte csak jelzett kísérete a dikcióra irányítja a figyelmet, hogy hitelesítse bensőségét, a bűnbánat őszinteségét.

A szerény nyitóperiódus domináns félzárlatra fut ki (melodikailag nem a legmeggyőzőbb fordulattal); ez mintegy előhanggá, prelúdiummá minősíti a *Larghetto* terjedelmes főanyaga előtt. *Giovanna* *Henrik* iránti szerelmének és lelkiismeretének harcáról

¹⁴⁹ Tapasztalatlanságot kihasználva, a király hízelgő bókokkal elcsábított, megtévesztett. Szeretem *Henriket*, és pirulok érte. Keresztem ez a szerelem. Sójajtok, sírok, de sírásom nem fojtja el szerelmemet.

vall – ki csodálná, hogy a harcból a szerelem kerül ki győztesen. Vallomása mindössze négy szövegsorból áll, ezeket egyetlen, kétszer elhangzó négyütemes frázison különös sietséggel elő is adja. Donizetti a befelé tekintő első periódus után extravertált regisztereket kapcsol be – a „bűnös” szerelem kísérőzenéjében megszólal a tercelő olasz operai *Leierkasten*. Az énekhang magasabb régióba emelkedik, alsó kromatikus váltóhanggal feldíszített d’ tengely körül hullámzik G-dúr szextakkordot körülírva, T-D harmóniai inga fölött. Giovanna dallami magaslaton érezheti magát – ám a magaslatról letekintve, mintha bizonytalanság fogná el: vajon kellő meggyőző erővel ecsetelte-e belső konfliktusát? Larghettójának harmadik szakaszát úgy értelmezhetjük, mint kísérletet saját és a hallgató kétségeinek elhallgattatására túlbeszéléssel – túlénkléssel. Új mondandója már nincs, a hátralévő 17 ütemet az utolsó két szövegsor elsöprőnek szánt ismételtetésével tölti ki (nyomatékkal a „soffocato” – elfojtott – participiumon). A meggyőző érvelés érdekében a zene kadenciális fázisba lép, a harmóniai súlypont a dominánsra kerül. Seymour énekszólama hatalmas lélegzetet vesz. Eddig egyetlen oktávban mozgott, az is óvatoskodva, „sávosan” töltötte ki. Most merészen áthágja a hangterjedelem korlátait: bekapcsolja a plagális kvartot, e valódi mezzoszoprán tartományt, s a mély d’ hozzáadásával nyomtatékosítja a domináns súlypontot. Óvatoskodva körben forgó motívum-forgácsokból építkező sorok után a dallamvezetés váratlan lendületre kap: a /c/ mondat szeptim-keretű motívumot szekvenciáz, majd a domináns hármashangzat felbontásán rakétaszerűen felemelkedve másfél ütemen belül végigsöpör a teljes ámbituson (d’-g’). Bár Donizetti nem jelzi az énekszólam dinamikáját, a telített hangszerelés elkerülhetlenné teszi az énekesnek, hogy itt bekapcsolja hangjának erőteljes mellregiszterét. (Kérdéses, hogy e szenvedély-áradásban az egykori *soprano limitato* betartotta-e a bel canto tízparancsolat legelsőjét, a regiszterkiegyenlítés szabályát; modern mezzoszopránok ezzel nem is kísérleteznek.) Elszaporodnak a hajlítások és futamok, ha meglehetősen szerények is. Az első periódusokban sértetlen, kissé prózai kvadratura elmosódik: a záró szakasz a megismételt 6 ütemes sorhoz 5 ütem külső kadenciális bővítményt csatol. Az elán oly nagy, hogy 18. századi ízű kadenciális frázis-aprózáshoz kell folyamodni a lefékezésére, vígoperai modorban. Mint korábban, a *seconda donna*-ból most is kibújik a vígoperai szubrett. (Sajnos a tipegő kadenciajátékba Donizetti a királynőt is bevonja.) Konzervatív benyomást kelt a váltódominánsról induló szerény cadenza, mely végre befejezi a kettősnek a zenei-drámai tartalmi fedezethez képest kissé hosszúra nyúlt, formailag önmagában nyugvó, zárt középszakaszát.

Formailag zárt, de nem dramaturgiailag. Szöveg szerint a *seconda donna* szólóként a teljes Larghettót birtokába veheti. Megvalósul tehát a korábban jelzett monumentális drámai ritmus: a két szereplő nem viszonylag rövid strófákban váltogatja egymást, hanem egy-egy nagyszabású formarészt mondhat magáénak. Ám a drámai-színpadai valószínűség megőrzése érdekében Donizetti a Larghettóban példátlan szabadosságot enged meg magának – alighanem Pasta kérésére, vagy egyenes követelésére. Anna ugyanis, bár nincs új szövege, Seymour egyes szövegsorai, dallamfrázisai között „geistesabwesend” ismételtet egyes szavakat az Allegro II. fázisában neki juttatott félsorokból. Súlyos, kivédhetetlen szavakat és mondat-töredékeket ismételtet 1-5 hangból álló dallamfoszlányokon, a suttogástól a kiáltásig kilengő dinamikán. Olyan ez, mintha Giovanna szó-

lójának szüneteiben a királynő némán, „befelé” elénekelt saját Larghetto-strófája törne a hallhatóság felszínére. E töredékek deklamációs és játékbeli potenciálja, s a közöttük tátongó csönd vákuumhatása a *seconda donnától* elvonja, s a *primadonna* felé irányítja a figyelmet. Joggal: hogy mi történt Seymourral, azt már volt módunkban megtudni. Hogy mi fog történni Annával, vagy Anna lelkében, az ezekben az ütemekben dől el.

Anna

1 Sorgi!... Ah! sorgi... è reo soltanto
2 chi tal fiamma accese in te.

1 Va', infelice, e teco reca
2 il perdono di Bolena:
3 nel mio duol furente e cieca
4 t'imprecai terribil pena...
5 La tua grazia or chiedo a Dio,
6 e concessa a te sarà.
7 Ti rimanga in questo addio
8 l'amor mio, la mia pietà.

Giovanna

1 Ah! peggiore è il tuo perdono
2 dello sdegno ch'io temea,
3 punitor mi lasci un trono
4 del delitto ondio son rea.
5 Là mi attende un grande Iddio
6 che la colpa punirà.
7 Ah! primiero è questo addio
8 de' tormenti che mi dà.¹⁵⁰

Választ a kérdésre a *Larghettót* a *cabalettával összekötő tempo di mezzo* ad – Anna mindössze 12 ütemes kadenciája, mely átszellemült és emelkedett tónusban utal vissza az *Allegro* nyitókadenciájára. Ez a legegyszerűbb mód a személyiség azonosságának és a hangulat változásának érzékeltetésére. Ami ez után következik – Anna és Seymour utolsó strófája, a terjedelmes *Moderato* szövegi fundamentuma – az nem hirdet olyan női egységfrontot, aminőben *Norma* és *Adalgisa* egymásra fog találni. Utóbbiak abban a biztos tudatban simulhatnak össze a második felvonásban, hogy *Pollione* – mint általában a férfiak – engedni fog a gyengébb nem erejének. VIII. *Henrikről* ilyesmit sem a történelem, sem az *opera* eddigi menete nyomán nem hihetünk. Nincs kétség: *Giovanna* és *Anna* válaszüton áll, egyik a trón, másik a vérpad lépcsőjére lép. *Romani* virtuóz

¹⁵⁰ *Anna*: Kelj föl! Bűnös csak az, ki a lángot felgyújtotta benned. Menj, boldogtalan, és vidd magaddal Anna bocsánatát: vak, dühöngő fájdalomban szörnyű bűnhődést kértem számodra. Most Isten kegyelmét kérem neked, és tudom, meg is kapod. Búcsúzom, de veled marad szeretetem, bocsánatom. *Giovanna*: Ah, rosszabb bocsánatod, mint a harag, melytől rettegtem, a trón lesz bűnöm büntetése. Vár reám a nagy Isten, hogy megtorolja a bűnt. A búcsú az első gyötrelmem, melyet rám kiszab.

és bevált technikával igyekeznek a helyzetük közötti ellentmondást kisebbiteni. Bűnről és megbocsátásról énekelteti Annát, büntudatban és lelkiismeretfurdalásban meríti el Seymourt – a téma és a kulcsszavak azonosak, csak a szereplőket a fogalmakhoz fűző viszony különbözik. Ilyen apróságon többnyire nem akadnak fenn operakomponisták a 19. század első felében (sem operarajongók 1950 után). A szövegíró nyilván arra számított, hogy Donizetti azonos dallamot ad hősnői szájába. Ám ő nem kívánt élni a konvenció kínálta engedménnyel: Anna extrém helyzetét és viselkedését unikális zenével kívánta érzékelteni, melynek átvételére Giovanna nem hivatott. A deklamáló köztes ütemeket C-dúrban lezáró megvilágosodás-kadencia és három ütem moduláló, akkordikus átvezetés után a cabaletta (Moderato, dolce) Anna nyolcsorosával kezdődik a-mollban. Letétje azt a negyedenként egyenletesen ismételt akkordokkal kísért, mérsékelt tempójú, titokzatosan bensőséges induló-típust követi, mely Lippmann szerint Bellini invencióját dicséri. Az induló-karaktert – amit az ütemelőzők pontozott ritmusa kiemel – a szöveg kezdő szavai indukálják: „Va’, infelice”. Színpadon és nézőtéren mindenki tudja, hogy nem Seymour az, akit a zene a végső útra küld. A mindvégig szillabikus előadás balladás koncentrációja biztosítja, hogy a mondandóból egy szótag se vesszen el (operákban nem ritka, hogy szereplők a maguk balladáját éneklik). Dallami és harmóniai szemszögből a Moderato a helyzet és történések misztikus sokrétűségéhez illő és méltó módon egyszerűnek, mégis rejtélyesnek érződik. Az egyenletes lüktetéshez igazodva az első hat verssort páronként egy-egy – összesen három – négyütemes dallamsor skandálja. Az első két sor mindegyike három, 1+1+2 ütemes, szünetekkel elkülönített frázisra tagolódik. Korrespondáló melodikus tartalmuk, az ouvert-clos zárlat és az egymásra rímelő harmóniai bázis periódusszerű párba rendezi őket: az előtag tonikai, az utótag domináns akkordot penget. E Wegweiser-léptű harmóniai ritmus kifinomult kontrasztot alkot a minuciózus, kisléptű dallamvezetéssel: a statikus-kikerülhetetlen tonális alap és a vándor-ritmus Anna végzetének megváltoztathatatlanágát közvetíti, a dallam aprólékos részletezettsége az úton járó személyiség körütekintését és megfontoltságát érezteti. Maga a melódia a „zenei áldozat”-barokk témáját írja körül. Az előtag első két üteme az a-moll alaphangjáról fellépdél a kvintig, közben kromatizálva a negyedik fokot (d-disz); erre a második sorfél a hatodik fokról induló s a vezetőhangra ereszkedő elmaradhatatlan választ adja (f-gisz). Az utótag a várható funkciós fordítással felel, az emelkedő skáladallamot a vezetőhangról kezdi, két újabb kromatikus átmenőhanggal gazdagítja (a-aisz, c-cisz), majd kisívű klauzulával az alaphangon zár. Vagyis a Moderato első nyolc üteme az énekszólamban szisztematikusan feldolgozza a harmonikus mollskála karakterisztikus fa’-si kerethangjai által bezárt szűkített szeptim teljes kromatikus hangkészletét. E statikus alapozás után a harmadik dallamsor az 5-6. szövegsort adja elő, ugyancsak négy, de az előzményhez képest harmóniailag és dallamilag dinamizálódó ütemben. A melodika felfedezésszámba menő újdonságát a tizenkét hangú skála az előzményben még meg nem szólalt két hangjának bevezetése képezi (fis, g); a két hang az addigi szűk szeptim terjedelem fölött szólal meg, aláhúzva a hangnemi kitérést a domináns moll irányában. Ugyanezt a célt szolgálja a melodikai fordulat: a lépkedő-skálaszerű hegy-völgyjáró dallamosság helyett aprózott, szekvenciálisan emelkedő tölcsermotívumok kis szekundtól kis szextig táguló hangközei tárják szélesre a vokális látóhatárt.

A Moderato első ütemének három első ütésén a zenekar előlegezi az indulóritmust; így az első hat szövegsor negyedelő szillabikus előadása összesen 1+12 4/4-es ütemet vesz igénybe. Ha a szöveg megzenésítése ugyanebben a tempóban folytatódna, a maradék két sor csak további 4 ütemet igényelne, és a stanza 1+16 ütem terjedelemmel véget is érne. Ezzel szemben tényleges ütemszáma 1+26, vagyis az előadás a várthoz képest 10 ütemmel bővül. A bővítés első fázisaként a nyitó strófa negyedik, záró dallamsora az 5-6. szövegsort ismétli meg sűrített előadásban, ezzel nyomatékosítva annak érzelmi üzenetét. Ha ragaszkodunk az ütemszámlálás általánosan elfogadott alapszabályához – ütem az, aminek 1-e van – akkor az első 3 dallamsor következetesen kimért quadraturájával szemben a negyedik sornak mindössze két ütemet ítélnénk meg; valójában azonban a sor kitölti a 13-15. ütemet, quasi rátorlódva az előző sor záróhangjára. A dallam a harmadik sorban elért g'' csúcshang alsó váltóhangjáról (fisz'') két hullámban, decima-terjedelmű melankolikus nyolcad-skála füzéren ereszkedik az e' alaphangra. A strófa domináns moll zárlatának érzelmi telítettségéhez hozzájárul, hogy az indulóritmus lüktetése leáll, a kíséret lefékez (I-II6-I64-V-I kadenciális akkordok kétnegyedenként), a vokális előadásmód szubjektíve besűrűsödik (*a piacere*). Szövegbeli kulcsszavak sugallják a nem éppen derűs, mégis transzcendens távlatot: „grazia, Dio”.

15 ütemre volt szükség, hogy elérkezzünk a szóló első zárlatáig, mely nem a tonikai hangnemben áll. Formaérzékünk elvárja, hogy az előtaggal legalábbis összevethető terjedelmű második szakasz következék. Donizetti nem is hagyja kielégítetlenül várakozásunkat: még 12 ütemnyi zenét szán Anna szólójára. Romani nyolcsorosából azonban már csak két sor maradt felhasználatlanul. Elkerülhetetlen a sorok ismétlése: a 7-8. sor kétszer hangzik el teljes egészében (8 ütem), végül az utolsó sor még kétszer a fennmaradó 4 ütemben. Miután ráébredünk, hogy az e-moll kadencia nem zárja le a szólót, a következő – ötödik – dallamsortól elvárnánk, teljesítse tonális funkcióját, vezessen vissza és erősítse meg az a-moll alaphangnemet. Az első négy ütemben azonban kiviláglik, hogy nem vissza-, hanem átvezetést hallunk, mely C-dúrba irányul. A következő négy ütem azután ténylegesen megcélozza a-mollt, de ez sem a végső mozzanat: a harmadik quaterno az első két ütemben ugyan a-mollal játszik, de a második felsorban meggondolja magát, és C-dúrban zár. Motivikailag a szóló második fele megválaszolja a ballada felvetéseit, de közben fokozatosan távolodik annak stílusától. Kezdeté jól felismerhetően mintegy fordítását alkotja az elsőnek, és ezzel megválaszolja azt. Az első szakasz emelkedő a'-e''-f'' motívumának quasi tükörfordításával indul, e''-f''-a' kerethangjai a ballada kezdő fordulatára asszociálnak, annak előretörő induló-lépteit fékezik le és fordítják vissza. A rokonságot megerősíti, hogy a szext- és kvint-hangközöket kitöltő skálatörédek megtartják az eredeti emelkedő irányt, az első szakaszból ismert kromatikus *pyknonokkal* együtt (d''-disz'', c''-cisz''). Közeli kapcsolat fűzi a második rész első sorát az első strófa harmadik sorához: az emelkedő tetrachordok mindannyiszor h'-ról indulnak fel az e'' csúcshanghoz – ezt az előzmény h'-e'', h'-fisz'', h-g'' kvart-kvint-szext ugrásai kitöltéseként értelmezhetjük. A csúcshangok eredeti emelkedő vonala itt ereszkedő vonalra vált. Szembeszökő a következő sor melodikus összefüggése is az előzményekkel. Az ütemkezdő hangok diatonikus változatban rajzolják újra az ereszkedő tetrachord-vonalat. Elhangzik ugyan a teljes kétsoros szöveg, és az

előadás szillabikus marad, ám a tartott hangok az ütemek kezdetén, az ékítményszerű, váltóhang-hajlításos melodika, a hangszeresen mechanikus szekvenciázás szignifikáns távolodást jelez a szólóban mindeddig uralkodó parlando modortól. Az utolsó, kóda jellegű négy ütemben az énekszólam hárfázó akkordfelbontásokkal írja körül ugyanezt a melodikus passacaglia-frázist. Fellazul a zenekar ritmikája, a dallami szekvencia mámora a ritmust inkább valami átszellemült tánc-, mint induló-képletnek tünteti fel. Magától értődik, hogy a konvenció sugallja, sőt megköveteli a melizmás bővítést. A hagyomány meglétét és hatását jelzi, hogy Anna Allegro-beli szólójában hasonló szerkesztésű függeléket figyelhettünk meg: ott a deklamáló-skandáló főrészhez 14 ütemes kolorált kóda kapcsolódott. Ám azért, mert egyik vagy másik szerkezeti elem a konvenció kelléktárából származik, még lehet, sőt bizonyosan van tartalmi jelentésük és formai jelentőségük is. Formai szempontból a zárlatot késleltető ékítményes függeléket klasszicista likvidációs eszköznek tekinthetjük: felfüggeszti a deklamáló közlés prózáját, és lehetővé teszi a következő költői-zenei periódus előkészítését. Tartalmilag talán éppen ennek fordítottja történik. Az előadás fokozott muzikalizálása révén a racionális közlés elvont, lelki síkra emelkedik, anélkül, hogy jelentése elhalványulna. Tanúsítja ezt Anna mindkét, most érintett figurális kódjában emelkedettsége. Az epikus, quasi cselekményes mozzanatok és mozdulatok csupán külső jelei és következményei a hősnő belső átváltozásának; a felemelő lényegét a lelki önéletrajz sugározza, melynek negatív kiinduló fázisát a szöveg harmadik sorából, transzcendens végpontját a nyolcadik sorból hallhatjuk ki. Anna az isteni kegyet Giovannának kéri, de magának nyeri el, mert képes a dühöngő, vak fájdalom állapotából – „nel mio duol furente e cieca” – átlépni a szeretet és pietas szférájába – „l'amor mio, la mia pietà”. Donizetti a szóló utolsó, örökölten kadenciális és koloratúras szakaszában a konvencionális formát a költő zseniális ujjmutatása nyomán úgy értelmezi át, hogy zenei strukturába foglalhassa a jelenet kettős, nyilvános-drámai és rejtett-misztikus tartalmát.

Elemzésünkben e pontján beismerésre kényszerülünk, mely talán mentegetőzésnek fog tűnni. Aki az Anna Bolena kottáját kezébe veszi, határozott típusos rokonságot figyelhet meg egyfelől Anna Allegro-beli strófája és Seymour Larghettoja, illetve a Larghetto és Anna Moderato-strófája között. A hasonlóság láttán joggal feltehetnénk a szkeptikus kérdést: van egyáltalán létjogosultsága a kísérletnek, karakter- és drámai helyzet-specifikus sajátosságokat keresni egy 1830-ban komponált olasz opera egyes tételeiben? Vagy el kell ismerni, a döntő kompozíciós tényező „[ist] der dem Italiener wohl eingeborene Hang zur Typisierung”?¹⁵¹ És tovább: a drámai jellemzés kódja szerint vajon azt jelenti-e az „ösztönös tipizálás”, hogy a hagyományaiban magát jól érző mediterrán ember rendíthetetlenül meg van arról győződve: a (nő)személyek és reakcióik minden különbség ellenére mindig hasonlítanak egymáshoz? Vagy nyugodjunk bele, az operai formák fő feladata nem az, hogy a drámai karaktert, a színpadi személyiséget ábrázolják, hanem csupán annyi, hogy az énekest segítsék önnön művész-személyisége megvalósításában? Vajon a C-dúr kettős Larghettojának második és harmadik szakasza csak azért emeli az udvarhölgy érzelmeinek kifejezési szintjét, hogy módot adjon az

¹⁵¹ Lippmann, *Bellini*, 340.

énekesnőnek hangterjedelme fokozatos kiterjesztésére a szerény középről az extrémítások irányába, hogy engedje bemutatni otthonosságát az éneklés technikájának minden fájában a szerény parlandótól a nagy ívű vokalizációig, s hogy mindezzel alkalmat adjon neki a tündöklésre az énekesi művészet legszélesebb skáláján? Kétségtelen, a *seconda donna* szólója a maga szerény módján megerősíti Celletti álláspontját: nagy szólók egy-szersmind az éneklés művészetének tandarabjai is.¹⁵² Ennyiben és ezért emlékeztet Anna stanzájára a *tempo di attaccóban*, melyet a kadenciális szakasz rossiniánus ékítményei talán túlságig menően tandarabnak mutattak, még akkor is, ha – mint írtuk – a koloratúrák nem csupán a primadonna technikáját csillogtatják meg, hanem hagyományosan hozzátartoznak a *furioso*-karakterhez. Seymour nem is tagadhatná le, hogy a maga szólójában a királynőt utánozza; Donizetti bizonyos fokig úgy kezeli a *Larghettót*, mint az udvarhölgy *Allegróban* „kidolgozásszerűen” kezelt strófájának pótlékát. A kezdet erősen eltér, a lendületes második és harmadik rész egyre közelebb kerül a mintához, sőt a hagyományos szekvenciás kötőanyagok egyike konkrét idézetnek hangzik a korábbi helyről. Karakter-rajzként felfogva, a *Larghetto* kibontakozását némi ironiával úgy értékelhetjük, hogy Seymour amennyire telik tőle, utánozza Annát – felkészül a királynői, vagyis primadonna-szerepre. (A már említett vígoperai kódával Donizetti meglehetősen kegyetlenül a *helyére teszi* a *seconda donnát*.)

Nézzük a *Larghetto* és *Moderato* rokonságát! A dallami történések mindkettőre érvényesen így írható le:

- első periódus: a tonikai kvint kitöltése szűk, „beszélő”, helyenként kromatizált intervallumokkal, majd a kvintet körülölelő szext intonálása;
- második periódus: az oktáv felső kvartjának kitöltése;
- harmadik periódus: dallami szuperponálás, mely valójában visszatérést rejt a dallam kezdeti régiójába.

Ám ez csak a betűjelekkel ábrázolható forma. Tartalmi párhuzamot kimutatni nehezebb feladat lenne, mivel a karakterek a két részletben ellentétes irányban fejlődnek. A primadonna énekelnivalója nem az ambíció, hanem a lemondás jegyében fejlődik. Utolsó szakaszából Donizetti nem akar „nagy szólót”, az éneklés művészetének tandarabját formálni. Lemond az osztentációról, a különleges énekesi képességek csillogtatásáról – inkább azt követeli az énekestől, hogy találja meg a tiszta bensőség hangját. Virtuozitás helyett virtus – megszólaltatása talán még nagyobb művészi feladat. Innen visszatekintve, a *Larghetto* és *Moderato* kezdő strófáinak karakter-különbségét is jobban észre vesszük. Másképpen tölti ki a két dallam az I-V kvintet, illetve az azt körülvevő VII. fokú szeptimakkordot – Annáé az alaphangról meg-megállva, körültekintően, mégis céltudatosan emelkedik fel a kvintre, Seymouré a kvinten kezd, először leereszkedik az alaphangra, majd visszalép és kitölti a tágas hangközt a még hiányzó hangokkal; mélosza tehát tétován, irányát többször változtatva fejlődik. Más-más üzenetet küld a két hely

¹⁵² Celletti, *Belcanto*, 151. Celletti kijelentése Rossinira vonatkozik. Bármennyire átalakította is a romantika a vokális stílust, nemcsak Rossini formái, hanem vokalizálásának sok vonása is tovább élt az 1830-as évtizedben. Ne feledjük, az Anna Bolena 1830-ban került bemutatásra, három évvel a Korinthusz ostroma után, vagyis tulajdonképpen nem Rossini után, hanem vele egyidőben.

kromatikája is. Anna átmenőhangként kezeli az alterált fokokat, lépcsőként, melyeken továbbhalad, Seymour dallama ékítményes alsó váltóhangként fogja fel őket. Kivétel képez (b) szakaszában a tágas harmadik sor első fele, amely a kadenciális szakaszt előkészíti. E motívumnak ámbitus és hangköz-szerkezet tekintetében hódító jellege van; a kromatikus átmenőhangokkal tartalmasabbá tett emelkedő skálatöredéket lelépő szep-tim hangköz követi, I-IV-II-V lendületes szekvenciára kiterítve. Tartsuk jellemzőnek, hogy ezt az egyetlen félsort Seymour többé nem ismétli? Ismétli viszont a következő emelkedő figurát; ez az a pont, ahonnan kezdve Giovanna a királynő Allegro-beli C-dúr stanzájának megfelelő szakaszát tekinti mintának.

Anna szólója a Moderatóban az egész duett legdifferenciáltabb és legdisztíngváltabb részlete; nem virtuozitása, hanem bensősége, szubjektivitása, regényes transzcendenciája teszi azzá. Nem a primadonna iránti figyelem, hanem Boleyn Anna „drámai igazsága” vagyis személyiségének összehasonlíthatatlan volta tiltotta meg Donizettinek, hogy a stanza ismétlését Seymournak adja. Amiben e helyett az udvarhölgyet részesíti, az első ránézésre nem lenne méltatlan válasz. Mintha a két nő helyet cserélne: a primadonna, aki addig nagy dallamléptekben, oktávon túlnyúló gesztusokban nyilvánult meg, a szólóban szinte fél a másodlépésnél nagyobb intervallumoktól, Seymour viszont kitör kishangközű, dalszerű motívikájából, óvatos sorépítgetéséből, szillabikus stílusából. Hajlításos, hangszeres, figuratív dallama négy piú mosso ütem alatt le oktávot, föl decimát száguld be. Nem kifogásolhatnánk a négy-négyütemes T-D harmónia szegényességét sem, hiszen ugyanígy kezdődött Anna szólója. A gépies ismétlés azonban leleplezi, hogy Seymour szakasza nem más, mint habarcs a formaépítményben, karakterdallam helyett kadenciális töltelék à la Rossini. Pusztán és sekélyesen funkcionális zene, tizennyolc üteme mintegy kétharmadát teszi ki Anna szólójának, de a gyors tempó és a gépies ismétlés sokkal rövidebbnek, zeneileg tulajdonképpen nemlétezőnek tűnteti fel. Jellemző, hogy erre a kétszer változtatás nélkül megismételt tonika-domináns akkordfelbontásra Seymour elfújja strófájának mind a nyolc sorát. Nem a *rimorso*, hanem a forma ördöge űzi, Donizetti félelme a tartalmatlan szövegtől és türelmetlensége, hogy eljusson a kettős C-dúr zárószakaszáig. Ez a tágasra méretezett – talán túlméretezett – *a due* kóda-szakasz valódi rohamzene, fő zenei tartalmát lendülete adja. Hangnemi kitérést meg sem kísérel, alterált akkordokat is csak egyetlen kadenciális fordulatban kockáztat meg. Seymour és Anna előbb kétütemes motívumokkal felelgetnek egymásnak, ütemenkénti D-T harmónia felett, majd a két női hang tercekben találkozik.¹⁵³ A szöveg a két szereplő strófájának két-két sorát ismétli; jellemző módon Anna a maga 5-6. sorát (az evilági történés lezárását), Seymour az utolsó kettőt. Nincs szó korábbi zenei szakasz teljes vagy részleges ismétléséről, nem is lehet, tekintve, hogy nem volt olyan közösen énekelt részlet, amit most együtt énekelhetnének. Az együtt megszólaltatott anyag csupán amotivikus kóda. Seymour stanzájának tartalmatlanságát, és a kóda formalizmusát hallva kimondhatjuk: a kettős az utolsó tényleges zenei-drámai mondandót Annának tartja fenn. Kétségtelen, hogy a forma drámai dinamizálásának esztétikai sikere ezáltal éppen az utolsó szakasz-

¹⁵³ A Ricordi-zongorakivonat a tercelő szakaszokban a magasabb szólamot osztja Seymourra, b” csúcshanggal.

ban kérdéssé válik. Úgy látszik, Donizetti hajlandó volt megfizetni ezt a nem kicsiny árat hősnője hasonlíthatatlanságának kiemeléséért.

Romanit nem elégti ki, hogy Anna feloldozza Seymourt; rehabilitálni akarja őt a közönség – az operai örökkévalóság – előtt is. A cél érdekében a második felvonás végkifejletében elkanyarodik a Straniera dramaturgiai nyomvonalától. Gondosan kivonja az ártatlan riválist az ellenérdekelt felek utolsó összecsapásából – a korábbi mű utolsó együttes-száma, a csodálatos, megvilágosodott Asz-dúr kvartett helyén itt Anna, Percy és Henrik konfrontációja, a Verdi tollához méltóan szélsőséges, heves töltetű, sokrészes C-dúr tercett áll. Drámai közvetlenségét csak a király szölamának mechanikusan ismételtgetett hármashangzat-felbontásai csökkentik a modern hallgató percepciójában, ám mint korábban is, az archaizmus itt is kellően érezteti, hogy Henrik mozdíthatatlan ősköveletként áll a modern érzelmek viharában. Giovannának volt módja kiismerni a király hajthatatlanságát, s hogy a soron következő számban, a kétrészes nagyáriában mégis megkísérli feltartóztatni a teljes gözzel haladó királyi úthengert, aligha jelent többet a szónoki fordulaton: *dixi et salvavi animam meam*. Hitelét csökkenti, hogy a trónról – ahogy ő mondja: a király szerelméről – nem óhajt lemondani. Még csak tisztos zsarolásra sem használja föl; a scenában ugyan zárdába vonulást emleget, de a fenyegetést sietve visszavonja, és csupán királyi kegyelemért könyörög azután is, hogy Hervey a két ária között jelenti a peerek ítéletét. Seymour belső erőtlenségét a zene a legjobb akarattal sem képes leplezni. Szólama a királlyal együtt abszolválta scenában meglehetősen konvencionálisan alakul; a hagyományos recitativo-fordulatok közül egyetlen, e-mollból a-mollba tartó szubjektív, melodikus, szekvenciás frázisban áruhat el az udvarhölgy az Annával énekelt párjelenet megérintettségéhez hasonlót („Ah! non gli avessi mai proferiti que’ funesti giuri che mi han perduta!”)¹⁵⁴ Giovanna iránti gyengédsége jeléül Donizetti az első, 3/4-es metrumú, amoroso hangvétélű tételt az előzékeny *cantabile* tempójelöléssel látja el. Még bensőségebb hangot üt meg a moderato tempójú cabalettában, melyet a kottában a különleges előadási utasítás vezet be: *come di soppiatto* – a lány mintegy lopva, suttogva igyekszik megrendíteni a rendíthetetlen, aki az érzelmek ellenében cinikusan az igazságra hivatkozik („Giustizia prima è di Re virtù”).¹⁵⁵ Minthogy a két ária közötti eseménysor nem változtat Seymour külső-belső helyzetén, Donizetti mindkettőt a szelíden megvilágosodott E-dúr hangnemben tartja, és lényegében azonos motívum-anyagból állítja ki. Seymour valóságos kompendiumát mutatja be az eddigi megszólalásaiból ismert melodikus formuláknak: kisközű, lépegető, szekvenciás vagy ismételtgető, lefelé tendáló, rövid lélegzetű, szünetekkel minduntalan megtördelt frázisok, meglepetések nélküli harmóniai terv, a legszerényebb tonális elszíneződésekkel (főleg a párhuzamos moll árnyalatával). A frázisokhoz-mondatokhoz hasonlóan feltűnő metszetek választják el a miniatürizált formaszakaszokat is, de a mindenkori soron következő formatag csak annyiban kelt meglepetést, amennyiben a konvencionális az előzményhez képest is tovább sikerül fokoznia. Így érezzük az első ária rokkó hangulatú második periódusában, mely melléktémaszerűen ütempárokba rendeződik, de a megcélzott domináns helyett

¹⁵⁴ Bárcsak soha ne mondtam volna ki a gyászos esküszót mely elveszejtett!

¹⁵⁵ Igazságosság a királyok fő erénye.

az alaphangnembe esik vissza. A cabaletta megfelelő pontján a helyzethez egyáltalán nem illő Rossini-figurációk ébresztenek buffa- emlékeket. Mindkét ária megkísérel kirándulni az ékítményes stílus területére. Előadójuk gyaníthatóan annak tudatban cselekszik, hogy az ékítmények, a vokális virtuozitás a virtus, az elszántság, a sorsvállalás allegóriájaként szerepelnek a kor operai vocabulariumában. Donizetti azonban jobban ismeri Seymourt, mint Seymour önmagát. Az ékítményesnek induló quasi-melléktéma az első áriában szubrettes enyelgésbe oldódik, a Moderato igényesebb futamainak elánját a Rossini-hagyomány statikus formalizmusa tompítja. Ennyi ártalmatlan ringatózás hallatán a terjedelem imponáló két oktávját s a kadenciában bátran kiénekelte h” csúcs hangot inkább az énekes, mintsem a karakter javára írjuk.

FÜGGELÉK

Dokumentumok

I.

Dokumentumok az I. fejezethez

1.

Augustus 9 1838 / Magyar Színház / Bérlet Szűnés

Jelentés

A Tegnapelőtt hirdetett új Siralmas Dalljáték / úgymint az Üldözött Művész nem adhatik, / mivel Egressy Gábor szerepét elvesztette helyette Párt had a Magyar Színházban / Régi historiai nagy Dalljáték több új felfedezés- / sekkel szerzette Bajza József - Muzsikára / [tet]te Erkel Ferenc

Személyek

Opera Királyné a művészet országában

alegoriai személy - - - - - Schodelné

Militu - - - - - Dériné

Szidi a király udvaránál - - - - - Felbér Mari

Lidi - - - - - Éder Luiz

Karcet - - - - - Jóbb

Meltár Ország nagyjai - - - - - Udvarhelyi M

Lemúr - - - - - Conti

Nujista - - - - - Benza

Toprongyos Iső pártütő - - - - - Glöczer

Togatus megszökött vagy kicsapott Garabonás Diák - - - - - Bodogh

Csócselék, Pártütők, Társalkodó stb szám szerént / öszvesen 12 Darab.

Hóbortos maga tulajdon társai által megbuktatott csel-

szövő, úgy nevezett Üldözött Művész - - - - - Egressy Gábor

Schlacher áruló - - - - - Erkel József

Szinjátéki Allegorai Személy - - - - - Laborfalvy Róza

Túrki a szinjáték csábitója

és operának feleskütt ellensége - - - - - Bajza József

Rágalom - - - - - Fánetsy

Ármány Szövetségesei - - - - - Szentpéteri

Hazugság - - - - - Telepi

1ső Trombitás - - - - - Atheneum

2dik Trombitás pártosok táborában - - - - - Jelenkor

A szerepeket betanította Erkel karmester, / osztotta maga a szerző, a ki egyszersmind
mint műkedvellő a fő szerepet felvállalni szives-

Kezdeke kevésse a Színház megnyitása után - / vége bizonytalan. Rendezte Fánccsy
Megyeri Úr beteg

2.

[391] I. *Schódel-nő toilette dala*

(az öltöző szobában.)

Az éneklő madár boldog a zöld ágon,
Nincs boldogabb nállam széles e világon,
Addig terjed az én uri birodalmam,
A meddig e földön s a mennyekben dal van!
Juhhe fidel! tralla tralla liai!!
Ebben az országban minden jó mag ritka,
Kerepesi uton van egy kis kalitka,–
Benne szabad madár egyedül én vagyok.
Annak, ki ennem ád, fejére tojhatok,
Kis s berepülhetek a mikor akarok,–
Istenuttse gimplik ezek a magyarok!
Juhhe fidel, tralla tralla liai!!
E setét hazának nincsen még nappala,
A fülmile szólhat legszebben éjszaka,
A vak varjuk serge nagy tetszést károгат;
Mert vakon is értik [eszik] jó húsos hangomat!
Juhhe fidel! tralla tralla liai!!
Éneklésem cseng, peng, ezüst tisztasága,
Tíz huszas egy hangért elég egyre másra,–
Fizess varju, fizess, úgy is sok a pénzed,
És ha dallosid közt a súly egyent nézed,
Első dallosodnak+ ötszáz pengő bére,–
S a dallosnő tízszerannyival beérje?
Juhhe fidel! tralla tralla liai!!
Szép test és bájló hang! kell-é ma több ennél?
Oh te jó közönség majd hogy meg nem ennél!
Bókolj a divatnak legyen az jó, vagy rossz,
Annak van csak esze, ki csellel pénzt oroz,
Hisz maga is így tesz hős dicsérőm Orosz,–
---- Oh! rossz, rossz, rossz!
Juhhe fidel

Életem gyöngy élet, messze nintsen mása,
Száz alkalmam nyilik zsarnokoskodásra,
Igazgatóimat magam igazgatom,
Ruháium uszályát velök hurcoltatom:
S ha moczczanni mernek fritska a jutalom,
Töled - szól a főnök - ez is élv angyalom!
Törvényt nem ismerek, fitty a törvény testnek,
Magam szabok törvényt az egész nagy Pestnek,–
A mint én dúdoló, a mint hangom pereg
Ugy járja a táncot e zagyva nagy sereg.–
Körültem csevegnek a sok kan verebek,
S farkukat csóválják a hizelgő ebek.

Juhhe fidel

Társaim nintsnek, ki is illik mellém?
Egyenlő társ talán? mindjárt főbe verném!
Alattam van minden, mert férfinő vagyok,–
A művészi érdemeim fellülmulhatlanok.

Juhhe fidel

Egykor ugyan Bécsben kis szerepet jádztam,
De a vad magyar közt ugyancsak felhágtam;
Biz' magam se tudom hogy jutottam ehez?
Látszik, hogy már ő is ért a művészethez!
Meveti a dramát, opera kell neki,–
S a kórt operálni szoktam én Milédy,
Innen a jobb színészt egyenként kitőrom,–
Egyenlő hatalmam szegényen és úron.

Juhhe fidel

Ének legyőz mindent, a mi csak emberi,
Kivált az én hangom már helyét sem leli!
Miólta pórfiak itt dallok köztetek,–
Agyatok kiszáradt, s megnőtt a fületek!
Sőt az egész nép egy nagy füllé változott,–
S nem vágyik hallani csak bájoló hangomat

Juhhe fidel

Ének legyőz mindent, a mi csak emberi,–
Csupán egy szép casust kell megemliteni;
„A buzgó magyarnép legnagyobb érdeke
Hogy nyelvét honában legfőbb urrá tegye”,
Színház által is csak nyelvét vágyta nyújtani,
De a rebell célhoz nem engedtem jutni,–
Le-éneklém a sok dráma hős beszédet,
S a honfi községtől jó a nagy dicséret
Koszoruk közt járok, égbe emeltetem,–

Üdvözöllek dicső operás nemzetem!

Juhhe

Ének legyőz mindent, ének a fő elem,
Mi a emzetiség? mi a honszerelem?
Hagyma füzért vettem e hon oltárával,
S a bünt ki sem vette megtompult orrára;
Sőt jutalmul nyertem ezüstös koszorút,–
Hon szerelem romján valóban bátor út!

Juhhe

Jól megy minden, jól megy kutya láncos adta,
Kezembe az ostort maga a nép adta,–
S én mint Napoleon verem a marhákat,
Bögjetekek hát nekem a bravo-, főrákat; – fuori?)

Juhhe

Barmok vagytok mondom! nos emlékezzetek,
Kik kocsimba fogva megnyerítettetek!–
Hisz hámnélküli ló a szabadság jele,
De ti biz nem sokat gondoltatok velem!
Hajdan az állatot zene emberíté,
S most az ellenkezőt rajtunk tellyesíté;
Hasztalan! hasztalan! most már mind hiába,–
Gyermekes báb-nemzet Marsch be a Normába!
(A szinpadon)

Hah! de mit hallok, milly pizszegés támad?
Súgó - igazgató kapsold ki szoknyámat!
Meghalok mérgemben, jaj oj jaj énekem,–
Fütyölés? fityfene! hah ezt még nem értem,–
Oda szeplőtelen dicsőséges életem!!

Lábom alatt csúszó férgek halgassatok [sic]
Hangfelhőben burkolt Istenetek vagyok!
Hah! a ki engemet bántani merészel,
Hangom menykövétől szörnyü módon vész el. - - -

„Értésemre esvén”! ismét szörnyü lárma,
Királyi szózatim rémes hallatára!

Illyen a magyar nép szóllás szabadsága?
(S dühében ájudoz és ajkait rágja.)

„Tehát nem halgattok? Jó! madártok elszáll,–
„Előttem a külföld mindenkor nyitva áll”!
Igy szóll ő, és tovább dühöng mint Borgia,
S riatva hívja ki a hon gyáva fia!!

+Vörösmarty Mihál hazánk leg-genialisabb s legbecsületesebb költője 500 pftnyi fizetésen tengődik: míg a Prima Donna 8000 pengőt kap. - Dicső nemzet! milly nagy lelkü, milly arányos a te jutalmazásod!

II *A közvélemény sipja Schódelnéhez*

De már ez mégis sok! iszonyu alázat,
Hogy eddig is türtük szégyen és gyalázat!
Asszony! Vagy tán férfi? egy szóval szörnyeteg
Gonosz tetteidért az Isten verjen meg!
Az tegyen sirodba, ki téged nem szeret,–
Mért daloltad tönkre ez árva nemzetet!
De nem! a nép ébred hosszas mámorából
S a csalfénytől többé így el nem ámul;
Jól ismerünk ki vagy hős ismeretlennő
Erynniiszi dühöd minden nap új cselet szó.
A jó pénzért szájjal honleányoskodol,
Szentelen, vakmerő szívedben ég pokol!
A milly rossz vagy magad, olly jó hangod éle,
De azért még nem löl a dalhon tökélye;–
Ől az egyformaság, hol nincs jó oskola,–
Csak olasz föld marad az éneklés hona;
S mi a hang? ha arcod a lélek tűköre,
A bőszi fúriáknak táncoló rémköre.
Oh! szende Borgia, jól ismerjük mérget,
Maga a szelidség galambja szült téged!
Gyengéd nő kell nekünk, nem vad aszszonyállat,
Ha tigris a némbor átok rá s utálat!
Mióta te tigris, a hon szent helyére
Hagymafüzért löktél büzös e föld tére.
Pusztulj hát el innen s újra jó szag léssen!
Hagymád könnyet csikar, utravalód készen!!
Nyitva áll a külföld? de zárva lesz hazád,
Melly tégedet becsült hálátlan rossz család!
Túl-becsült, hogy szennyet boríts jó nevére?
De Nemesis kardja téged is elére!
Nyitva áll a külföld? de okosb a német,
Hogy sem hangod ércét nagy drágán venné meg!
Hisz a brüni tótság vivatokat ordit,
De tág erszényeden ő sem sokat fordit,
S külföldön jól tudod az a törvény sora,
Hogy vezért nem jádzik minden közkatona.
Nyitva áll a külföld? de csak felényit ád,

Mi is ismerjük a frankfurti kritikát!
A ki mindet dühből külfölddel fenyeget,
Nem méltó hogy köztünk foglaljon el helyet!
El hát innen sárkány! hisz mi kigyók vagyunk,
Te vagy a mi mérgünk, te vagy dühitalunk!
De tudod-é, hogy kigyó okosság jelképe?
Azt mondja hát e hon kigyó okos népe:
„Tiltott almát evél, ki az édenkertből”
A Cherub láng kardja illy bünösön enyhül,–
Köszönd meg hogy még akkor nem koncoltak széllyel,
Midőn egy hont értél a hagymafüzérrel,–
Köszönd hogy a percben nem zúzták szét tested,
Midőn jótévődöt kigyónak nevezted.”
Te menydörgű felleg! mig ránk nehezkedel,
Addig a színháznak ege nem derül fel!
Vonulj hát el innen, gétkú hord-el magad,
Rosz híreden kívül köztünk más nem marad.
Mekövetni kész vagy? hasztalan kérelmed,
Midőn egy nemzeten követsz-el sérelmet.–
Büneid pohara már csordultig tele
Köztünk nem maradhatsz,- ki vele, ki vele!
A-Z

3.

A nemzeti színház f. h. 6kán ritka jelenet mezeje lön. Donizzeti Borgia Lucretia című operáját adák. A mint egy részről Schodelné asszony kellemes éneke mindnyájunkra bájosan hatott, úgy megfordítva Bognár úrnak fülsértő gyakori hamis hangjaira a fájdalom sziszzenései törtek-ki soknak ajkiról. E közben s egyik földszinti páholy rég kenetlen sarkvasú ajtajának nyikorgása között az első felvonás elvégződik, s a közönség Schodelné előtapsolja. Ő azonban a helyett hogy a kihívást illetőleg méltánylaná, föllép mint ügyvéde Bognárnak, s őt a ki nem hivatottat, s ez estve tapsot nem is érdemlettet, tolakodva a közönség kegyeibe ajánlja. Az ügyvédekedésnek e szokatlan neme, s a hang, mellyel az ajánlás tétetett, piszegésre bírják a közönség egy részét; Schodelné elragadtatva szenvedélyétől, a színpad elejére lép, s öklét emelve így nyilatkozik: „kigyók között énekelni nem lehet.” Ez mind azokat illette, kikre Bognár hibás éneke s e védelem kellemetlenül hatottak, s így igen természetes, hogy a megsértettek fenhangon kívántak elégtételt, mert kívánságjok a választott csöndesebb úton ki nem hallgattatott. A megalégtelenség általános kijelentését éles füttyhangok metszék keresztül. A kárpit legördül s mintegy óranegyedig bizonytalan várakozás közt kiabáltatik a Schodelné neve, s a közönség illő megkövetése. Előjön Fánecs dramarendező úr, s a sértő énekesnő nevében annyira

mennyire engedelmet kér. A megsértettek Schodelnét kívánják, s azt hogy legalább egy szóval kérjen engedelmet. Végre megjelenik, de a helyett, hogy gyöngédtelen nyilatkozatát női szelídséggel jóvá tette volna, kicsapongását még azzal tetézte, hogy leckézni kezdi a bíráló közönséget: „értésemre esett” s más illynemű kifejezései közé a „kigyó” szót ismét illetlenül alkalmazá, s kijelenté, hogy „ha úgy kívánják, ő többé nem énekel, neki a külföld ajtaja nyitva áll,” s midőn némellyek e dacos fenyegetőzések által újra megsértettnek láták a közönséget s a dictatori hang alábbhagyására szólíták a színésznőt, ő szólásszabadságra hivatkozik, feledve, hogy színpadon a szólásszabadság csak a szerep hű előadásaig terjedhet, s e tiszteletes szabadságot gúnyjátékká lealacsonyítani nem szabad. Sértéseit újakkal szaporítva eltávozik. A közönségnek jó gondolkozású s becsület érző számos tagja eltávozik, s az opera, bár folyvásti zúgás és fütyölések közt, valahogy csak elvégeztetik. A végig bennmaradt közönségnek egy része a más véleményük által felszabadíttatva, a részvétlenek által pedig nem akadályoztatva, a tiszteletlen sértegető énekesnőt egymásután ismételve kihíja és megtapsolja. S csak így magyarázható a magyar közönségnek mai viselete, melyet a jelenvolt külföldiek bámulva csodáltak, s csodáltak különösen azt, hogy egy színésznő, legyen az bár a legtökéletesebb, a társaság törvényei felett állhat, a közönséggel a színpadról parlamentirozhat, s megtagadhatja a közönségtől azt a jogot, miszerint az előadásokat belátása szerint bírálhassa-meg.

A Társalkodó 100ik számában Stuller ur „Magyar színházi újdonság” cím alatt a Borgia Lucretiának a pesti nemzeti színházban utolsó előadása alkalmával történt botrányos közbeeső jelenetet írja le, mellyről több pesti lapok emlékeztek, s mellyről az ugyan e számú Jelenkor budapesti naplója helyesen jegyzi meg, hogy a történt rakoncátlanságokat »a nemzeti színház méltóságával semmi tekintetben nem egyeztethetni meg, s igen kívánatos, hogy illyes kicsapongásoknak jövőben egyik részről se legyen több helye.« – Minthogy történetesen magam is ez esetnél jelen voltam, szükségesnek tartom Stuller úrnak ezen lényegében igaz elbeszélése egyes adatait némelly felvilágosító észrevételeimmel kísélni. Legelsőben is, hogy azon este „Bognár úr fülsértőleg, gyakorta hamisan” énekelt volna, azt, Stuller úr engedelmeivel legyen mondva, sem én, sem mások, mint például Merk úr s egyéb jelen volt művészek [...] nem találták. Bognár úrnak hangja ugyan nem erős, de azért távulról sem állíthatni, hogy ő hamisan énekelt volna. De megjegyzésre méltó, hogy nekem már néhány napokkal azelőtt több helyről értésemre esett, hogy Bognár úr Borgia Lucretiában ki fog fütyölni, és pedig azon durva esemény következtében, melyet minden igaz színházbarát örök feledékenységgel leplével óhajtana fedezni. – Schodelné asszonynak mikénti viseletét jóváhagyni vagy gáncsolni nem az én tisztem; csak röviden ezeket jegyzem meg. Ő nem azt mondta: hogy „kigyók közt énekelni nem lehet,” - hanem: „olgy publicum előtt nem énekelhet, melly közt kigyók vannak.” S ez ítéletem szerint nagyon különböző; mert első kifejezésével az egész publicumot sértette volna meg, a másodikkal csak néhány pártoskodót. Mind e mellett is azt, hogy a magát megsértettnek vélt publicum elégtételt kívánt, egészen a maga rendén találom; de azt hiszem, hogy midőn illedelmet követelünk valakitől, minden művelt nemzetek példájára, minviseletünkkel nem hagyjuk megbánni bármely személy által azon lépését, melly minden esetre nehéz és csak akkor megnyugtató, ha olyanhoz

tesszük, ki azt méltányolni képes. Megtörtént e ez? Túlvilági lényt akarunk e nőben keresni, ki e nagy erőt kívánó lépésben újólág a leggarázdább módon akadályoztatik. Szenvédélyeinek lecsillapulása szükséges ehhez, s azon füttyentések, közbekiáltások, zaj s lárma ne zaklassa e fel a leggyöngédebb kebelét is, melly gyöngéd megbocsátó s bátorító hangokat keres, és bátran merem mondani, egyes csikósokra talál. [...] De egy hölgy beszédét füttyölésekkel s durva szavakkal félbeszakasztani, a legalábbvaló garázdság. A mit végül Stuller úr mond, hogy t. i. a közönség jó gondolkozású és becsületéző számos tagjai eltávoztával történt csak meg Schódelné asszonynak kihívatása: szükség megjegyeznem, miszerint igenis távoztak némelleyek, de a hátramaradt közönség már eléggé bizonyítá, hogy magát megsértette nem hiszi, s azon egybehangzó és a legcsekélyebb piszegéstől sem zavartatott taps, mellyel ez este Schódelné asszony elárasztatott, egyszersmind méltó jutalma végtelen szépségű énekének, melly azon estve megsértett kebléből felfakadt s szívünk legmélyébe hatott. Ezen éneklésével a világ bármelleyik színpadján nagy tetszést kelle aratnia. [...] A szerkesztő.

4.

The frequenters of the German Theatre at Pesth are fortunate in the possession of an accomplished prima donna. Mademoiselle Carl is a very fine and graceful woman, with a voice of great compass, over which she has extraordinary control. Were I inclined to be critical, I should say that her defect was an excess of art, which forces the cantatrice upon your memory at times when you should only feel the character that she personates. She has great talent, but no genius - for in nothing, perhaps, is the existence of genius more palpable than in vocal music. In short, as an artiste, Mademoiselle Carl always satisfies, but never suprises you - she is full of esprit, but soul is wanting; and meanwhile, as I have before stated, she is extremely handsome, eminently graceful, and dresses magnificently.

There is, moreover, a mystery flung over la Carl which is not without its influence on the spirits of her admireres. She is generally understood to be the natural daughter of a Prussian Prince; and it is whispered that she is shortly to make a brilliant marriage, which, while it will ensure to herself a more decided station in society, will nevertheless deprive the German opera of Pesth of its chief ornament.

The first tenor (M. Stoll) has a good deal of taste and some science, and when not forced into a role beyond his strength, executes his music very pleasingly; but his voice is weak, and he sings with effort. The choruses are admirable, and the orchestra irreprouchable. Of the other vocalists of the company, none exceed mediocrity.

But the most interesting theatre in Pesth is decidedly the Hungarian, or National Theatre; where all the performers are Hungarians, speaking their own language, and in many cases singing their own music, and wearing their own costumes. [...] But the pride of the National Theatre is its prima donna; and it will be readily believed that the rival queens of song, la Carl and la Schodel, divide the homage of the town between them. As for me, I declare unhesitatingly for la Schodel, much as I admire the German cantatrice. As a woman Carl is infinitely the most attractive; but as an actress and a singer, I

greatly prefer the Schodel. She is the very incarnation of soul - she pours out her voice as if by inspiration, and you forget the artist through her own genius.

Her Norma is magnificent, full of a fearful sentiment that thralls you; and you yield yourself the more willingly to the spell that you are conscious of her being equally thrall'd herself.

She is a Transylvanian, and was educated at the Musical Academy of Kolosvar, (Clausenberg,) where, when still extremely young, she engaged the affections of M. Schodel, the professor of the piano-forte, to whom, on the conclusion of her studies, she was united.

The whole corps d'opera were formed by Madame Schodel; and she has acquitted herself admirably of her very arduous task. The choruses are as full and as perfect as at the other house.

As a woman Madame Schodel is as irreproachable, as she is accomplished as a singer; and although far from a handsome person, there is a fine oriental cast about her which tells well upon the stage, and her action is always correct and graceful. Some of her bursts of song are electrifying; and her upper notes are peculiarly clear and sweet.

5. *Búcsú-nyilatkozat.*

Él szívünkben egy bennszülött érzemény, mely tettvilágunkban felosztja magát, s mint virágillat hatja át lelkünk termékeit; egyetlen úr, melynek érdekeért a művészet kész meghajolni s egyetemes világát szűkebb határral írni körül. Kell-e mondanom, hogy e hatalmas indulat - *a honszerelem!* - Keblemet örömmel engedém én is e nemes vonzalom birtokául, s midőn művészetünk támadó angyala tette hítt fel mindent, ki bár mi kis erőt érte magában, szívem ösztönét is mélyen ébreszté szent szózata, s nemzeti műintézetünk érdekéhez kötelezém el munkásságomat, hogy kötelességem az áldozattal, mely tőlem telék, lerójam.

És ha volna, ki hinné, hogy hiúság vagy fénykapkodás vezete a magyar színpadra, igen csalódnék. Egy bölcsőjéből kelő kezdeményen felülállani nem fény; s előtanulmányokkal küzdő személyzetnél keresni kitűnést, hiúságnak sem nyújtna élményt; pedig nem köztudat-e, hogy fellépésem korában a nemzeti dalművészet sorsa ez vala? De én fölléptem, s ezt akkor tetém, midőn a túlhaladt külföld művészvilágában nevem már némi visszhangra talált; midőn az önismertetés nehéz munkáján már-már tul valék, s ipardíjambul szép jövők csillagát mutatá a művészet nemtője. Fölléptem mondom, s az előcsarnok homályos hideg oszlopai között vevék hont, hogy kulcsot segítsek keresni az avatottság templomához, hogy célt s irányt tűzzek ki, s megkísértem egyengetni gyakorlati pályáját dalművészetünknek, mely ha a kezdet csarnokából ízlés s műértelem hajlékaiba lépendett, díszéül legyen nemzetünknek, s élményt nyújtson a ház közönségének.

Mennyire felelhetett s felelt-meg erőm és szorgalmam céloznak? ezt megítélni a műértő s elfogulatlan közönség ítéletére bízom. - Mi lőn jutalmam? az utóbbi két év története s bizonyos folyóiratok lapjai felelnek. A harcot sértett érdek s önzés kezdé meg ellenem részéről, s az első megtámadások már személyes bántalmakat hoztak; de

én eltűrémet azokat! - eltűrémet, mondom; mert egy magasabb, az ügy szerelme, melegíté keblemet; mert tapasztalám, hogy a dalszemélyzet szorgalmát haladó siker kíséri; mert meg valék győződve; hogy a mindent egyszerre szerezni kénytelen nemzetnél egy ipar-, tan-, vagy művészet-ág sem nélkülözhető, s kiki miben előviheti a kort, azt teljes erőből tenni szent kötelessége. És türelmem jutalmazva lőn; mert volt idő, mellyben ma gúny és gyanúsító cikkek jelentek meg ellenem, következő napon a tisztelt közönség, mely az ügyért, ama szíve s szívem választottaért, küzdeni soha nem szűnt, s miért kedves emlékémet síromba viszem, még nagyobb számmal s oly szívesen, mint én adám, fogadá el szívteljes működésemet; s így az est óráji kiegyenlíték a napok fájdalmait. Hittem, hogy a boszúvágy egy béketűró s vállalatának megfelelni kész nő ellenében egykor kifáradand. - Nem így lőn. A művésznővel nem tudának bírni; mert a művésznő minden szorgalmát, lelkét, erejét kötelességének áldozá; mert tanult, tanított, s bár küzdve, folyton haladást tőn. - Mit tevének hát? A nőt sérték meg bennem, s a legkeresettebb bántalmak erkölcsi kínjait érezteték velem. Ekkor sem vitatkozá: a rágalmak ellen pedig mi volt volna könnyebb, mint a rágalmazókat visszautasítani? Nem vitatkozá, mondom, s az intézet pártolásával színezett állításokat sem cáfolgatám; pedig én is elmondhattam volna, hogy szerződési kötelességemen kívül mennyit tevék; elmondhattam volna többek között, hogy kevés kivétellel minden új dalművet közbenjárásomra szerzett meg az intézet; hogy Döblert - ki tizenkét ezret gyűjte a pénztárnak, s másokat - egyedül én nyertem ide; hogy az árvíz pusztításai után, míg nekem is könnyű lehetett volna a pénztár terhére honn kényelemben lennem, megkímélve az intézetet, a hosszú utazás kellemetlenségét választám; hogy gyöngélgésem harmadfél hava alatt szerződés szerinti illetékemet (körül belül 1,500 pengő forintot) a pénztárnak engedém; hogy havi díjamat több ízben hónapig, - hogy jutalomjátékom jövedelmét majd egy egész évig benn hagyám s a t. Mind ezt s még többet felhozhattam volna. Én, mondom, nem vitatkozá; de lelkem mélyen elkeserült, s akaratom ellen egy tompa hidegség kezdte abban hont venni. Nem tagadom, hogy gyűlölet, megvetés kelt szívemen azok ellen, kik rosszul takart önérdékeiket a dalművészet megbuktatásával keresték kivívni, s kik szerénytelenül egy nem bírt többségi képviselőkül erőködtek feltolakodni. S úgy vélem, az igazság-barát nem látandja természet-ellenesnek, ha egy nő azoktól, kik házi s nyilvános életét egyiránt elfeketíteni törtek, megvetéssel fordult el.

E túlidegzett visszásság következménye bucsúvételem s elhagyása a kertnek, mellybe a dalművészet virágit átültetni segítém. De, kik virágyűlöletből a kertésznőt üldözék, győződjenek meg, hogy a virágkedvelés távozásommal nem leszen kiirtva; mert jelenkorunk jelleme nemcsak egyoldalúlag az észet, de egyszersmind az érzelmeket is művelni: pedig míg a műveltség az emberiség feladata lesz; a dalművészet csillaga nem hanyatlik le. Nyilatkozatom célja nem az, hogy ellenimet, kik velem minden emberi jog megsértésével oly kíméletlenek valának, megbántsam; nekik én már rég megbocsáték: nem az, hogy vágyat s fájdalmat idézzek üres helyemre, mely betölthető leszen; hanem kötelességül tekintém a tisztelt közönséggel megismértetni a feladást, melyet megoldani akartam, - félre magyaráztatott törekvésemet, az irányt, melyet a dolog nem miattam, de elleneim miatt vőn, s a helyzetet, melyben eleitől fogva a színháznál valék.

Magyar színpadi életem egy felhőszőnyeg volt, áthímezve a művészet szép jövője reményvirágival. Feledés egy részről a bántalmakért; más részről hála és köszönet a nagy közönségnek, mely küzdésteli pályámon csüggedni nem hagyta. Lelkem gyakran fölkeresendi a távolban kedves hazámat, s hazáméval honosim! mindig egyesítendi képeiteket tisztelő emlékezetem.

Schodel Róza.

6. A Nemzeti Színház kottavásárlásai és a bemutatók időpontja

<i>Cím</i>	<i>Árajánlat (pft)</i>	<i>Kottafajta</i>	<i>Vásárlás</i>	<i>Bemutató</i>
Négy Haymonfi	40,00	partitúra	1845.I.24.	1845.VIII.14
Lammermoori Lucia			1846.IV.12	1846.VII.4.
Attila	130,00	partitúra	Nem rendelték meg	
Nabukodonozor	140,00	partitúra	1846.VII.8.	1847.I.2.
Hugenották	156,40	part., zkari sz.	1846.IX.2.	1852.XI.6.
Az élet apró bajai	22,30	part.	1846.IX.2. előtt	1846.X.24.
Ernani	230,00	part., zkari sz.	1846.IX.15.	1847.2.3.
A királyné csatárai	120,00	partitúra	1847.I.27. előtt	1847.VI.15.
Puritánok	50,00; 66,00	libr., part., sz.	1847.IV.29 előtt	1849.III.31.
Jeruzsálem	300,00	partitúra	Nem rendelték meg	
Macbeth	12,00	zongorakivonat	1847.IX.9.	1848.II.26.
Horatiusok és Curatiusok	300,00; 71,00	part., sz.	1848.I.13.	1848.V.13-
Mártha	300,00	partitúra	1848.IV.13.	1848.VII.11.
Favorita	120,00; 15,00	part., zkv.	Nem rendelték meg?	

7. Operabemutatók a Nemzeti Színházban 1837–1840

<i>Mű</i>	<i>Bemutató</i>
Rossini: A sevillai borbély	1837. VIII. 29.
Dalayrac: Két szó	1837. IX. 11.
Hérol: Zampa	1837. IX. 30.
Bellini: Norma	1837. X. 28.
Bellini: Montecchi és Capuletti párt	1837. XI. 28.

<i>Bellini: Ismeretlen nő</i>	1838. I). 6.
<i>Bellini: Beatrice di Tenda</i>	1838. III. 13.
Ruzitska: Béla futása	1838. IV. 21.
<i>Spontini: Veszta szűz</i>	1838. VI. 26.
Weber: A bűvös vadász	1838. VII. 27.
Auber: Fra Diavolo	1838. IX. 13.
Hérolid: Marie	1838. IX. 29.
<i>Donizetti: Bájital</i>	1838. XI. 7.
<i>Mercadante: Eskü</i>	1839. I. 12.
Auber: Bál-éj	1839. II. 26.
<i>Bartay: A csel</i>	1839. IV. 29.
<i>Mozart: Don Juan</i>	1839. V. 29.
<i>Donizetti: Gemma di Vergy</i>	1839. VII. 30.
<i>Donizetti: Lucrezia Borgia</i>	1839. VIII. 31.
<i>Donizetti: A saardami polgármester</i>	1839. XI. 13.
<i>Beethoven: Fidelio</i>	1839. XII. 28.
<i>Donizetti: Marino Faliero</i>	1840. IV. 25.
Szerdahelyi. Tündérlak	1840. VII. 11.
Erkel: Bátori Mária	1840. VIII. 8.

Schodelné fellépéseinek száma 1837–1840

<i>Időszak kezdete</i>	<i>Időszak vége</i>	<i>fellépésszám</i>
1837. október 30.	1838. március 13.	21
1838. május 28.	1838. július 7.	9
1838. szeptember 27.	1838. december 1.	15
1838. december 19.	1839. március 20.	23
1839. április 3.	1839. június 14.	16
1839. július 2.	1839. szeptember 28.	23
1839. október 10.	1839. december 28.	23
1840. január 21.	1840. február 20.	9
1840. március 6.	1840. április 7.	9
1840. április 21.	1840. július 7.	25
1840. augusztus 18.	1840. augusztus 25.	4
1840. szeptember 17.	1840. szeptember 26.	3
1840. november 10.	1840. december 5.	6
Összes fellépés		186

Schodelné fellépéseinek száma szerepek szerint

Norma	24
Romeo (Montecchi és Capuletti)	11
Giulietta (Montecchi és Capuletti)	3
Camilla (Zampa)	4
Alaide (Ismeretlen nő)	12
Beatrice di Tenda	15
Júlia (Vesztaszúz)	3
Zerlina (Fra Diavolo)	4
Adina (Bájital)	22
Elaisa (Eskü)	18
Amelia (Bálój)	20
Arvedson (Bálój)	1
Ida (Csel)	2
Donna Anna (Don Juan)	3
Gemma di Vergy	10
Lucrezia Borgia	16
Marietta (Saardami polgármester)	6
Leonora (Fidelio)	7
Elena (Marino Faliero)	6
Összesen	187

II.

Dokumentumok a II. fejezethez

1.

Schodelné asszony, első dramai magyar dalnoknénk, Erdélyben Kolosváratt született. Atyja Klein János, hangművész, kit a szerencse nem legdúsabban árasztott-el áldásaival, tehetsége szerint minden szükségesre taníttatá leányát. A kis lángvérű élénk leány azonban legtöbb hajlandóságot mutatott a zenészet iránt. Atyja tehát őt a kolosvári conservatoriumba adá, hol két hónapig hangjegyek ismeretét tanulván, további kiképzéséül mostani férjét, Schodel Nep[omuk] Jánost, akkor Vesselényi [!] Farkas bárónál zongora-tanítót kérték-meg szülői. Ennek vezérlete s fáradhatlan szorgalma által csakhamar annyira ment a kis tanítvány, hogy talentumának első próbáját egy nyilvános hangversenyben adhatá; ugyan is, „Armida” daljátékból egy műkedvelővel a „carate [Caro.] te per quest[?] anima” kettős dalt énekelvén olasz nyelven, a közönség osztatlan meglegedésében részesült. Ezután több hangversenyben hallatá magát, s minden újabbi felléptével inkább

elárulá azon mennyei szikrát, mely később egész nagyságában kifeszelve, neki művész nevet szerze. Tizennégy éves korában összekelt tanítójával, s házasságuk első évében Adolf fiját szülé.

Búcsút intvén szülőföldének, férjével Pozsonba ennek szülőihez ment. Itt férje a zongorán órákat adott, ő pedig folytonosan éneklésben gyakorlá magát. Napok múltak, s művésznék keblében a tanulási vágy mindig forróbb, a szorgalom természetes következménye, a haladás, mindig szembetűnőbb lón. Több házzal ismeretséget kötvén sok társas körben énekelt, több hangversenyben bájoló-el a hallgatókat, és az Isten hajlékában lélekolvasztó kellemes hangjával sokszor és sok embert buzdított ájtatosságra.

Nagy közönség előtt s színpadon előszer a szegények számára adatott „bűvös vadász” daljátéknak Agatha szerepében jelent-meg. Leírhatlan volt a meglepetés, melyet e ritka tünemény tett a nézőkre. Az a természet kezéből sértetlenül kilebbent tiszta ezüst hang, az a lágyság, mellyel a preghierát éneklé, mind annyi varázsvessző kéjbe ringató legyintése volt a lelkesült közönség érzekeire. Ugyan e szerepet mindjárt más nap az igazgató iránti szívességből annak javára éneklé. *Stögert*, a pozsoni színháznak akkori igazgatója, még az napon szerződésre akart vele lépni: de akkor még a színészet iránt hajlandóságot nem érezvén, az ajánlatot nem fogadá-el.

Az 1830-ki országgyűlés alatt több pártfogója s barátjának ösztönzése után maga részére hangversenyt adott, mely zsúfolásig tömött teremben legfényesebb sikerrel korszorúztaték.

A dicséreték maszлага azonban nem kábítá-meg annyira, hogy azt higgye, mintha már most mindent tudna; jól érzé ő azt, valamint jeles zeneértő férje is, hogy a felsőbb művészet tanulására még nagy szüksége van. Bécsbe ment tehát, s ott esztendeig csüggedetlen szorgalommal szavalást, plasticát s dramai éneklést tanult. A császári fő városban Kreutzer Konradin hangversenyében lépett-fel előszer nyilvános helyen. Ez alkalomra a versenylő úr egy ariát irt számára, mellyel a hangversenyt kegyes jelenlétével megtisztelő fels[éges] anya-császárnénak megelegetését nagy mértékben megnyeré.

A hangverseny napjának, u. m. 1833-ki majus 1-jének délutánján már hozzá küldé a karinth-kapu melletti cs. színház igazgatója a szerződést, melyben három évre kötelezé-le a köz tetszést nyert dalnoknét. Első szerepe e színpadon Boi[e]ldieu „felfordult úti kocsi” című daljátékában *Eliza* volt. *Heinefetter* Sabina vala ez estvén vetélytársnéja; mind ketten egy-egy közbe szőtt ariát énekeltek, melyben Schodelné, a köz kedvességű művészné mellett is, szerencsés volt riadó tapsokban részesülni. Második szerepe a hasonló sőt még fényesebb sikerrel adatott *Anna* volt, Mozart „Don Juan”-jában. - Ez idő alatt tanulá ama híres *Ciccimarától* az éneklési olasz iskolát is. (*Vége következik.*)

Egy év lefolyt. - Schodelné műutazásra engedelmet nyervén, Berlinbe ment, hol a királyi dalszínházban három hét alatt 12 vendégszerepet adott. Útra volt már készülendő, midőn a királyi ház tagjainak kívánatára még egyszer, s ez alkalommal három hét alatt 8-szor kelle Bellini „Montechi e Capuletti” című daljátékában Julia szerepét játszania. Itt az igazgatóság élte végeig tartandó szerződésre akart vele lépni; de bécsi kötelevénye miatt el nem fogadhatá. Bécsben azonban 14 hónapi szabadságot eszközölvén-ki magának hatalmas pártfogói által, Berlinben 3.000 porosz tallér (egy tallér 1 f. 45 k. p. p.) s minden felléptekor 3 tallér tiszteleti díjért egy évre kötelezé-le magát. Végéhez

közelve szerződési ideje, a berlini igazgatóság a bécsinek 4.000 pengő forintot ígért fizetni, ha Schodelnét a kitelt szabadsági idő határnapjára vissza nem eresztenék: de a bécsi igazgatóság az ajánlatot nem fogadta el.

Berlinből, hol bálványozás tárgya volt, két hónapi szabadság idejét még használni akarván Hamburgba utazott, hol három hét alatt 12 szerepet játszván, minden fellépéért 20 louisdort (160 f. p. p.) kapott.

Hamburgból Berlinen keresztül utazván vissza felé, itt ismét hatszor énekelt.

Bécsben 1836-ki télutó hó utóján kitelven szerződési ideje, a jözsefvárosi színházban énekelt 12 vendégszerepet.

Azon babér, melynek lombjaival koszorúzottan, az első művésznék sorába emelkedék, mindig bujábban sarjadozván, s hírkoszorús homlokát több több repkénnyel övedzvé, e vendég szerepei sora után külföldre utazott. Megjárván német országnak minden nevezetesebb városát, minden udvari s jelesebb színházban művészetét bámulókra, dicsőítőkre talált; minden helyről sajnáltatva távozék s azon kívánatot hagyva maga után: „vajha minél előbb láthatnók, vajha örökre magunkénak mondhatnók!”

Ugyan ez évnek vége felé Kolosvárra ment gyermekeit meglátogatandó, s ott, nemes keble ösztönét követvén, az epegörcs által árvaságra jutottak, s egy ugyan azon időben dühöngött tűzvész által károsultak részére hangversenyt adott.

Gyermekei körében meglegedve leélt néhány hét után ismét külföldre utazott. Tárt karokkal, fenn dobogó szívvel várták őt mindenütt (de hol is ne várnák ?), s merre csak ment, a művészet tisztelői dicsőség sugarával fonták körül a művészné fejét.

1837-diki nyárelő hó közepe felé vissza térvén külföldről, Pesten, a városi német színházban „Romeo és Fidelio” szerepét játszá, s még többet vala játszandó, ha a pesti segéd-dalnokné el nem reked. Innen magával mindennek meglegedését vivén, azon szándékkal, hogy magát kipihenje, Kolozsvárra gyermekeihez ment. Negyed fél hónapot töltött itt szeretteinek körében, mely idő alatt Szebenben, az ott tanakodó haza nagyjai előtt, kiket egy német dalszínész-társaság mulattatott, nehányszor fellépett: s honfijainak osztatlan érdem-méltánylásában részesült.

Ez idő alatt megnyílván pesti magyar színházunk, a választmányi igazgatóság vele alkudozni kezdett, s megnyervén őt vendégszerepekre, előszer „Norma” szerepében lépett-fel. Mily hatást tón a közönségre, mily sikerrel folytatta vendégszerepeit, lapjaink olvasói Honművésznünkől tudhatják.

A választmányi igazgatóság azonban hosszabb időre kívánván e hazai csalogányt lekötöztetni, komolyabb alkudozásokra lépett vele 1838 elején; mely szándékot csak ugyan óhajtott siker koszorúzván, a művésznét 10 hónapra megnyerték. Vajha ugyan annyi évre nyerhettük volna!

Azon méltánylásnak, melyben külföldön, nevezetesen a művelt Berlinben részesült., egyik csalhatlan tanúja azon mellszobor, melyet *Rauch* készített; - és ismét *Rademacher* által rajzolt, *Mery*-től pedig köbe edzett arcaja.

Mióta körünkben mulat, hasonlóan kétszer festetett; előszer *Kiss Bálint* academicus képiró által olajban, később ismét crayon-modorban, mely utóbbit rézbe edzve múlt lapunk mellett bocsátánk közre; másodsor *Barabás* úr élet nagyságban mint Normát festé a művésznét; mellszobra pedig *Ferenczy* úr műteremében van jelenleg munka alatt.

Illő, hogy ezek után dicsérettel emlékezzünk derék férjéről is (jeles énektanító), ki valamint eddig, úgy most is, művész-nejének minden új szerep tanulásánál nagy segédelmére van.

Jegyzet. - Arcképét, mely alá mult számunk mellett hibásan volt metszve e szó „Regelő” - „Honművész” helyett, igen csinos francia papiroson nagy negyed rétű alakban e lapok hivatalánál lehet 1 v[ál]tó f[orin]ton megvenni.

2.

Dr. Joh. v. Horn: „Mad. Schodel, bei der deutschen Oper in London”*

Diese treffliche Sängerin, welche in England eine so schmeichelhafte Aufnahme gefunden, ist zu Klausenburg, in Siebenbürgen, geboren. Schon in ihren frühesten Lebensjahren zeigte sie viel Neigung zur Singkunst, welcher sie sich noch als Kind mit unermüdetem Eifer hingab. Dann hatte sie in Wien den Vorteil eines vorzüglichen theatralischen und musikalischen Unterrichtes von deutschen und italienischen Meistern der neuern Schule. Der berühmte Cicimara, Lehrer der Singkunst beim kaiserl. Hofoperntheater zu Wien, erteilte ihr die letzte Ausbildung im Singen. Ihre Stimme ist ein effectvoller Sopran von großem Umfang; ihr Vortrag ist ausdrucksvoll, und die Modulation ihrer Stimme, selbst in den stärksten, leidenschaftlichen Passagen von unvergleichlicher Anmuth. Ihr Gesicht ist offen, einer großen Veränderung des Ausdrucks fähig, und sie benutzt diesen Vorzug geschickt zur Begleitung ihrer Stimme. Ihre Gestalt ist gefällig und ihre frühern Studien als Tänzerin, dann als Schauspielerin in den höheren Gebieten des Drama, haben vereint ihre körperliche Haltung auf der Bühne überaus angenehm gemacht, so daß sie von großer Bedeutung ist. Im fünfzehnten Jahre wurde sie mit ihrem jetzigen Gemal, einem Pianisten von Verdienst, verbunden. Mit ihm machte sie eine Reise nach Italien, sang mit vielen Beifall in verschiedenen Conservatorien, und spielte auf einigen der vorzüglichsten Bühnen. Um diese Zeit hatte sich ihr Ruf in Deutschland verbreitet, und sie erhielt von mehreren Theatern in Hauptstädten Einladungen auf ihnen zu spielen. Berlin, Dresden, Kassel und Frankfurt gehören zu den Städten, deren Bühnen mit ihrem Besuch erfreute. - Die Rollen, welche ihr auf dem Continent besondern Spielraum für ihre Talente darboten, sind: Donna Anna in Don Juan, Norma, La Straniera, Gemma di Vergy von Donizetti, Romeo von Bellini, Lucretia Borgia, Marino Falieri und Il Giuramento von Mercadante. Hinsichtlich deutscher Opern hat sie in Wien dieselben Rollen, welche Mad. Heinefetter, auch eine Schülerin von Cicimara, auf andern Bühnen spielt. Man sieht dies aus der weit verbreiteten allgemeinen Wiener Theaterzeitung des Herrn Bäuerle. Zu Anfang der bisherigen deutschen Opernsaison in London, war die ganze Stärke der Gesellschaft nicht beisammen; allein seitdem hat der kundige Director, Hr. Schumann, mit unermüdetem Eifer neue Sänger und Sängerinnen zu gewinnen gewußt, welches ihn in den Stand setzt, die Meisterstücke deutscher Tonkunst in unvergleichlicher Vollendung zu geben. Es gelang ihm auch, Mad. Schodel zu engagiren, welche zuerst im London am 8. Mai in der Oper Fidelio auftrat, und sich damit einen dauernden Ruf in der britischen Hauptstadt gründete. Allein am folgenden Tage fand sie, daß sie sich erkältet habe und heiser sei, sie ließ daher einen Arzt rufen und die Vorstellung von Fi-

garos Hochzeit mußte wiederholt ausgesetzt werden. Solche rheumatische Beschwerden dauern hier bei Femden oft länger, als englische Aerzte erwarten, und der Grund liegt in der Zugluft in Englischen Häusern, welchen die deutsche Bauart nicht stattfinden läßt. Mittwoch, den 19. Mai war sie aber hinlänglich hergestellt, um die Rolle der Gräfin in der bemerkten Oper spielen zu können, und sang mit vielem Geschmack. Das Brief-Duett »Sull-aria« wurde von ihr und Mad. Heinefetter so zum Bewundern gesungen, daß ein enthusiastisches Dacapo sie lohnte. Da man eine baldige Wiederholung dieser Oper wünschte, so wurde sie Freitag, den 21. Mai, abermals gegeben, und vielleicht zeigte sich Mad. Schodel nie vorteilhafter als dieses Mal. Sie ist noch in der Blüte des Lebens, und spielt mit Feuer und Begeisterung. Ihr Gesang ist mit einer zartem Anmut verbunden, welche ihr viel Beifall gewinnt. Die Verdienste der Mad. Heinefetter sind anerkannt und entschieden; würde man aber fragen, welche Stimme angenehmer sei, ihre oder die der Mad. Schodel, so dürfte der Letztern der Vorzug gegeben, und man würde dies daraus erklären, daß sie jünger ist. Wie sich alles im Laufe der Zeit abnutzt, verliert auch die menschliche Stimme an Metall. Da am 21. Mai der Geburtstag der Königin gefeiert wird; so schloss die deutsche Operngesellschaft die Vorstellung dieses Abends mit dem Nationallied: „God save the Queen“ (Gott erhalte die Königin), wobei auch der Chor mitsang. Diese aufregende Szene wird lange im Andenken bleiben, und die klangreichen Töne der Mad. Schodel, welche auch in dieser Menge von Stimmen zu unterscheiden waren, wol nie vergessen werden. Die späteren Vorstellungen und Triumphe dieser Sängerin sind im frischen Andenken des Publikums, daher wollen wir hier nicht umständlicher von ihnen reden. Im gewöhnlichen Leben ist das Wesen der Mad. Schodel anspruchslos, und ihre Manieren sind die einer Frau von Ton. Miß Pardoe in London, Verfasserin des englischen Werkes über die Pracht des Bosphorus und Constantinopels, sah Mad. Schodel in Wien, und urteilt über ihre Verdienste als Sängerin, so wie über ihr Privatleben sehr vorteilhaft in dem neuerlich erschienenen Werke über die österreichische Monarchie, besonders Ungarn.

*Nachstehendes ist die Übersetzung des vom Unterzeichneten ursprünglich englisch geschriebenen Aufsatzes, welcher in dem Londoner „Theatrical Journal“ Nr. 135, 136 abgedruckt ist.

3. Schodelné a német színpadon – operacímek konkordanciája

<i>Szerző</i>	<i>Német cím</i>	<i>Eredeti cím</i>
Auber	Der Liebestrank	Le philtre
Auber	Der Maskenball	Bal-masqué
Auber	Die Braut	La fiancée
Auber	Die Stumme von Portici	La muette de Portici
Auber	Emma oder Die Übereilung	Emma, ou La promesse imprudente

Auber	Die Ballnacht	Bal-masqué
Bellini	Das Castell von Ursino	Beatrice di Tenda
Bellini	Die Montecchi und Capuleti	I Capuleti e i Montecchi
Bellini	Die Unbekannte	La straniera
Boieldieu	Die umgeworfenen Kutschen	Les voitures versées
Caté	Die vornehmen Wirthe	Les aubergistes de qualité
Donizetti	Acht Monate in zwey Stunden	Otto mesi in due ore
Donizetti	Anna Boleyn	Anna Bolena
Donizetti	Der Liebestrank	L'elisir d'amore
Gluck	Iphigenia auf Tauris	Iphigénie en Tauride
Gretry	Raul der Blaubart	Raoul Barbe-bleu
Halévy	Die Jüdin	La juive
Halévy	Guido und Ginevra	Guido et Ginevra
Hérol	Die Schreiber-Wiese bey Paris	Le prés-aux-clercs
Isouard	Joconde, oder Die Abenteurer	Joconde ou Les coureurs d'aventures
Mercadante	Das Gelübde	Il giuramento
Meyerbeer	Die Guelfen und Ghibellinen	Les Huguenots
Meyerbeer	Die Hugenotten	Les Huguenots
Meyerbeer	Robert der Teufel	Robert le diable
Mozart	Don Juan	Don Giovanni
Mozart	Figaro's Hochzeit	Le nozze di Figaro
Spontini	Die Vestalin	La vestale

4.

Eine deutsche Sängerin, sie mag auf deutschen Bühnen noch so viel Glück machen, mit den schönsten Blumen, mit den köstlichsten Lorbeerkränzen beworfen, von jungen und alten deutschen Enthusiasten angejubelt, und von Journalen gelobt werden, auf die sie abonniert, oder nicht abonniert ist, darf sich niemals beikommen lassen, auf einem italienischen Theater zu singen, außer unter der einzigen Bedingung, daß sie durch volle zwei Jahre in Italien lebt, gute Opern und Sängerinnen hört, mit einem vorzüglichen Meister, mit allem Fleiße studirt und Alles vollkommen zu vergessen sucht, was sie gelernt hat, ehe sie die italienische Grenze überschritten. Nur dann kann sie, hat sie die notwendigen natürlichen Anlagen und Mittel zum Singen, eine Sängerin werden, die in Italien gefällt, und hat sie hier gefallen, so gefällt sie auch unbedingt in der ganzen Welt. – Dieser vielleicht hart, viele Interessen und Meinungen verletzende Satz, ist aber dennoch sehr wahr, und leider haben viele Fälle dessen Richtigkeit bewiesen. Eine deutsche Sängerin befolge entweder [...] unsern obigen Rat – oder sie bleibe im Lande und nähre sich reichlich. Hier [in Italien] ist das Land, wo hoch der Lorbeer steht, und die

deutsche Singmethode reicht nicht so weit hinauf, um ihn zu pflücken und zu Kränzen zu verarbeiten. Wie mancher Triumphwagen, der stolz durch ganz Deutschland rollte, ist hier zertrümmert worden, wie manche Lorbeerkrone haben sich hier in traurige Cypressen verwandelt. [...] Wer hörte nicht den Namen Agnese S.? Wer las nicht Jahre lang in allen deutschen Blättern etwas von Agnese S.? Und Deutschland war von oben bis unten, u. durch u. durch entzückt [...]. Und von P[est?] bis Straßburg fuhr sie stets auf staublosen Landstraßen, denn diese wurden alle von den Thränen des Entzückens und der Freude benetzt. [...] Seit einiger Zeit aber lebte sie hier [in Mailand]. D. S. kann nicht singen. Unter Singen versteht man nämlich einen deutlichen, deklamatorischen Vortrag, geschmackvolle Verzierungen, Geist, Seele, Leben – und das Alles hat Dem. S. nicht. Sie war doch lange genug hier, sie wollte einmal auftreten – sie mußte doch fühlen, daß man hier ganz anders singt, als sie es gewohnt ist, warum suchte sie denn in diese Manier nicht einzugehen? Oder war sie auch von dem Traume befangen, den leider Viele träumen, daß sie den Italienern erst zeigen wird, in welchem Irrtume sie befangen sind, und daß die Deutschen eigentlich dazu berufen sind, ihnen die Augen, oder besser die Ohren zu öffnen, und ihnen zu lehren, wie man in Opern singen soll. [...] Genug – mit dieser Manier reicht man hier nicht aus, sie ist geschmacklos, veraltet. [...] ein Beispiel ist ja Dem. Sabine Heinefetter, die wieder in der kühleren Zone auf wächsernen Flügeln siegreich herumflattert – indeß sie in der Scala als Ikarus fiel! – Darum ihr lieben singenden Lansmänninen – bleibt mit dem gutmütigen deutschen Beifalle, und bedenkt, selbst die Sontag ging in der Epoche ihres höchsten Glanzes doch nie nach Italien.

III.

Dokumentumok a III. fejezethez

1. A Hofoper bemutatói 1831–1833

Bemutató	Szerző	Német cím	Eredeti cím
1831. VI. 1.	Rossini:	Moses	Moïse
1831. VII. 4.	Rossini	Die Bestürmung von Corinth	Le siège de Corinthe
1831.VIII. 10.	Gyrowetz	Felix und Adele	
1831. XI. 24.	Bellini	<i>Die Unbekannte</i>	La straniera
1832. II. 3.	Auber	Brahma und Bayadere	Le dieu et la bayadère
1832. IV. 5.	Auber	<i>Der Liebestrank</i>	Le philtre
1832. V. 3.	Hérold	<i>Zampa</i>	
1832. VIII. 3.	Donizetti	Acht Monate in zwey Stunden	<i>Otto mesi in due ore</i>
1832. VIII. 14.	Guglielmi	Liebesproben	
1832. XI. 23.	Bellini	Die Capulets und Montagues	I Capuleti e i Montecchi
1833. II. 26.	Donizetti	<i>Anna Boleyn</i>	Anna Bolena

2. A Hofoper opera-repertoárja 1831-ben (bemutatók nélkül)

Auber: Maurer und Schlosser	Le maçon
Auber: Die Braut	La fiancée
Auber: Fiorella	
Auber: Stumme von Portici	La muette de Portici
Beethoven: Fidelio	
Berton: Wahnsinn	Le délire
Boieldieu :Die umgeworfenen Kutschen	Les voitures renversées
Boieldieu: Weisse Frau	La dame blanche
Boieldieu: Der neue Gutsherr	Le nouveau Seigneur de Village
Caté: Die vornehmen Wirthe	Les aubergistes de qualité
Cherubini: Tage der Gefahr	Les deux journées, ou Le porteur d'eau
Fischer: Das Hausgesinde	
Auber: Fra Diavolo	
Gluck: Iphigenia auf Tauris	Iphigénie en Tauride
Gyrowetz: Der blinde Harfner	
Isouard: Joconde	
Isouard: Das Lotterielos	Le billet de loterie
Méhul: Der Schatzgräber	Le Trésor supposé
Méhul: Die beiden Füchse	Les Deux aveugles de Tolède
Méhul: Josef und seine Brüder	Joseph
Meyerbeer: Kreuzritter	Il crociato in Egitto
Mozart: Don Juan	Don Giovanni
Mozart: Figaro's Hochzeit	Le nozze di Figaro
Mozart: Die Zauberflöte	
Rossini: Barbier von Sevilla	Il barbiere di Siviglia
Rossini: Diebische Elster	La gazza ladra
Rossini: Othello	Otello
Rossini: Semiramide	
Rossini: Wilhelm Tell	Guillaume Tell
Schenk: Der Dorfbarbier	
Weber: Freischütz	
Weigl: Schweizerfamilie	

3. Schodelné szerepei a Hofoperben 1831–1833

<i>Első fellépés</i>	<i>Szerző, mű, szerep, fellépésszám</i>	<i>Bemutató</i>
1831. VI. 9.	Boieldieu: Die umgeworfenen Kutschen (Elise) (5)	1826. IX. 26.
1831. VI. 29.	Isouard: Joconde, oder Die Abenteurer (Matilde) (8)	1815. IV. 1.
1831. VIII. 24.	Gluck: Iphigenia auf Tauris (Diana) (6)	1783. XII. 14.
1831. IX. 18.	Mozart: Don Juan (Donna Anna) (22)	1798. XII. 11.
1831. XI. 24.	Bellini: <i>Die Unbekannte (Isoletta)</i> (27)	1831. XI. 24.
1831. XII. 8.	Mozart: Die Zauberflöte (Pamina) (7)	1801. II. 24.
1831. XII. 21.	Catél: Die vornehmen Wirthe (Pauline) (3)	1817. V. 20.
1831. XII. 26.	Auber Die Stumme von Portici (Elvira) (20)	1830.II. 12.
1832. II. 1.	Auber: Die Braut (Henriette) (8)	1831. IV. 21.
1832. IV. 5.	Auber: <i>Der Liebestrank (Theresine)</i> (4, csak 1. felvonás 2)	1832. IV. 5.
1832. V. 3.	Hérol: <i>Zampa (Ritta)</i> (13)	1832. V. 3.
1832. VIII. 3.	Donizetti: <i>Acht Monate in zwey Stunden (Feodore)</i> (11)	1832. VIII. 3.
1832. IX. 14.	Hérol: Zampa (Camilla) (31)	1832. V. 3.
1833. II. 26.	Donizetti: Anna Boleyn (Seymour) (4, csak 1. felvonás 2)	1833. II. 26.

4. Schodelné beállásainak és bemutatóinak szereposztása a Hofoperben

Die umgeworfenen Kutschen. Komische Oper in zwey Aufzügen, nach dem Französischen des Em. Dupaty. Musik von Boieldieu.

Dormeuil, Besitzer eines Landgutes	Hr. Forti
Elise	Mad. Schodel
Agathe seine Nichten	Dlle Clara Heinefetter
Eugenie	Mad. Frontini
Armand	Hr. Henkel
Florville	Hr. Cramolini
Madame Melval	Dlle. Sabine Heinefetter (48ste Gastvorstellung)

Mdme. Schodel wird in bemerkter Rolle zum ersten Mahle [4] die Ehre haben, aufzutreten.

Joconde, oder: Die Abenteurer. Komische Oper in drey Acten, nach Etienne, von Joseph Ritter von Seyfried. Musik von Nicolo Isouard.

Graf Robert	Hr. Forti
Joconde	Hr. Wild
Mathilde, Roberts Geliebte	Mad. Schodel
Edile, Jocondes Geliebte	Mad. Ernst
Hannchen	Mad. Fischer geb. Achten

Don Juan. Heroisch-komische Oper in zwey Acten, aus dem Italienischen, von Großmann. Musik von W. A. Mozart

Don Juan	Hr. Wild
Der Commandant von Salamank	Hr. Seipelt
Donna Anna, seine Tochter	Mad. Schodel
Don Ottavio, eine spanischer Grande	Hr. Binder
Donna Elvira	Mad. Ernst
Leporello, Diener des Don Juan	Hr. Staudigel
Masetto, ein Bauer	Hr. Fischer
Zerline, dessen Verlobte	Dlle Henkel
Ein Gerichtsdienr	Hr. Gottdank

Die Unbekannte. (La straniera) Romantische Oper in zwey Acten, nach Romani, übersetzt von Ott. Musik von Vincenzo Bellini

Alaide, die Unbekannte	Mad. Ernst
Hugo, Graf von Montolino	Hr. Borschitzky
Isoletta, dessen Tochter, verlobt mit	Mad. Schodel
Arthur, Grafen von Ravensteel	Hr. Wild
Baron von Waldeburg	Hr. Forti
Der comthur der Hospitaliter	Hr. Staudigel
Osburg, Castellan auf Montolino	Hr. Hölzel

Die Zauberflöte. Große Oper in zwey Aufzügen, von Emanuel Schikaneder. Musik von W.A. Mozart

Tamino	Hr. Binder
Die Königin der Nacht	Dlle Schnitt
Pamina, ihre Tochter	Mad. Schodel
Papageno	Hr. Weiß
Sarastro	Hr. Staudigel
Erster Priester	Hr. Tichatscheck

Die vornehmen Wirthe. Komische Oper in drey Aufzügen. Nach dem Franzüsischen des Herrn de Jouy, von Joseph Ritter v. Seyfried. Die Musik ist von Catél

Chevalier Villeroi	Hr. Binder
Marquis von Ravannes	Hr. Cramolini
Graf Favancourt, Gouverneur	Hr. Staudigel
Pauline, seine Tochter	Mad. Schodel
Bernard, Wirth zur Vorsehunn	Hr. Walther
Frau Bernard	Dlle. Bondra
Annette, ihre Tochter	Dlle. Henkel

Die Stumme von Portici. Große Oper mit Tänzen, in fünf Acten. Von Scribe und Delavigne. Für die deutsche Bühne bearbeitet von F. A. Ritter. Musik von Auber

Alphonso, Neffe des Statthalters von Neapel	Hr. Cramolini
Elvira, seine Braut	Mad. Schodel
Masaniello, neapolitanischer Fischer	Hr. Binder
Fenella, seine Schwester	Dlle. Baseg
Pietro	Hr. Staudigel
Borella	Hr. Fischer

Die Braut. Oper in drey Aufzügen, nach dem Französischen des Scribe, von F. A. Ritter. Musik von Auber

Kommerzienrath von Saldorf:	Hr. Forti
Adalbert von Löwenhaupt	Hr. Cramolini
Madame Charlotte, Modehändlerinn	Dlle Bondra
Henriette, Putzmacherinn	Mad. Schodel
Fritz, Tapezierer, Henriettens Bräutigam	Hr. Wild
Minna, Arbeiterinn bey Madame Charlotte	Dlle Berg

Der Liebestrank. Komische Oper in zwey Acten, aus dem Französischen des Scribe. Musik von Auber

Wilhelm, im Dienste eines Pächters	Hr. Binder
Jolicoeur, Sergeant auf Werbung	Hr. Forti
Fontanarose, ein Charlatan	Hr. Staudigel
Theresine, eine junge Pächterin	Mad. Schodel
Jeanette, eine Wäscherin	Dlle Stetter

Zampa, oder: Die Marmorbraut. Große romantische Oper in Drey Acten, aus dem Französischen des Mellesville, von J. R. v. Seyfried. Musik von Herold

Zampa, Corsaren-Capitain	Hr. Wild
Leonardo de Molza, Offizier in sicilianischen Diensten	Hr cramolini
Camilla, Tochter des Wechselherrn Lugano	Mad. Fischer geb Achten
Ritta, Beschließerinn im Schlosse	Mad. Schodel
Daniel Capuzzi, Steuermann auf Zampa's Raubschiffe	Hr Forti
Brandolo	Hr Discant

Anna Boleyn. Historisch-tragische Oper in zwey Acten. Aus dem Italienischen ins Deutsche übertragen von Freyherrn v. Braun. Musik von Cajet. Donizeetti.

Heinrich der VIII.	Hr. Staudigl
Anna Boleyn	Mad. Ernst
Johanna Seymour	Mad. Schodel
Lord Percy	Hr. Breiting
Smeton	Dem. C. Heinefetter

5. Schodelné első berlini fellépéssorozatának műsora

<i>Dátum</i>	<i>Opera</i>	<i>Szerep (alkalom)</i>
1833. IV. 11.	Bellini: Die Familien Capuleti und Montecchi	Giulietta (7)
1833. IV. 15.	Auber: Fra Diavolo	Zerlina (2)
1833. IV. 18.	Bellini: Die Unbekannte	Isoletta (2)
1833. IV. 30.	Auber: Die Braut	Henriette (2)

6. Schodelné fellépései Berlinben az 1833–1834. évadban

<i>Első fellépés</i>	<i>Opera</i>	<i>Szerep (alkalom)</i>
1833. VII. 26.	Bellini: Die Familien Capuleti und Montecchi	Giulietta (15)
1833. VIII. 3.	Rastrelli: Salvator Rosa	? (2)
1833. VIII. 10.	Bellini: Die Unbekannte	Isoletta (5)
1833. VIII. 26.	Donizetti: Anna Boulén	Seymour (11)
1833. VIII. 31.	Die Braut	Henriette (3)
1833. X. 31.	Gläser: Des Adlers Horst	Rose (6)
1833. XI. 14.	Grétry: Raoul, der Blaubart	Marie (5)
1833. XII. 11.	Hérold-Halévy: Ludovic, der Corsicaner	Franziska (10)
1834. III. 1.	Gyrowetz: Agnes Sorel	Agnes (4)
1834. III. 26.	Bellini: Norma	Adalgisa (11)
1834. VI. 26.	Donizetti: Der Liebestrank	Adina (4)
1834. VII. 24.	Hérold: Fra Diavolo	Zerlina (1)

7.

Am. 14^{ten} November zum ersten Mal: Raoul der Blaubart, Oper in 3 Akten, nach dem Französischen. Musik von Gretry. - Das ist ein Sprung! von Rossini's Semiramis, in Italienischer Sprache, zu einer Oper von Gretry!! Ob ein Sprung vor- oder rückwärts? - darüber würde sich unter den verschiedenen Musik-Partheien ein gewaltiger Kampf, vielleicht ohne Ende, entwickeln, sollte die Frage eben durch Antworten entwickelt werden. Die Königstädtische Direktion hat aber vollkommen recht, ihr Repertoire zu erweitern wie sie irgend kann, und Hr Cerf verdient einen Dank dafür, daß er auf die Gefahr: eine Oper von Gretry werde dem heutigen Geschmack, mithin auch dem finanziellen Interesse des Theaters nicht zusagen, es dennoch wagt, benanntes Werk auf eine sehr würdige Weise in Scene zu setzen. Für diesmal fand man freilich das Haus, obwohl es nicht leer

zu nennen, nicht so gefüllt, als ob ein Seitenstück zum „Nante“ angekündigt gewesen; indes hatten die Sänger und Sängerinnen mit den Kunstfreunden das Vergnügen, die Oper sehr günstig, ja in den letzten Szenen mit tiefer Erschütterung aufgenommen zu sehen. [...] Die Darstellung ging in voller Präcision; gleiche Sorgfalt wie für die neueren Opern sprach sich überall aus und das schon fordert eine ungewöhnliche Anerkennung, da hier jede individuelle Ansicht, jeder Trieb zu glänzenden Partien schweigen lernte, um sich einem einfachen Ganzen mit allem Eifer und Talent zu widmen. Um bedeutsamsten tritt Mad. Schodel hervor als Marie, indem sie mit guter Durchführung des deklamatorischen Gesanges ein vortreffliches Spiel verbindet, an dem wir nur in den Momenten der höchsten Angst etwas Übermaß, in dem Bewegen auf den Knien, bemerkten. Das Publikum erteilte der Künstlerin mit Recht mehrmals enthusiastische Zustimmung. [...] Alles Äussere ist prächtig, ohne Überladung, und die Arrangements bezeugen diesmal mehr als sonst eine talentvolle Sicherheit [...] Hauptpersonen wurden am Schluß gerufen, und die nächsten Aufführungen werden gewiß noch mehr ansprechen, indem es uns wahrscheinlich ist, daß Alle, die intensiven Anteil an der Musik nehmen, diese Composition hören; ja wir folgern dies schon aus dem Umstande, daß die Wieder-Erscheinung einer solchen Oper für die Conversation ein reiches Thema bietet.

8.

[Don Juan, Königliche Oper Berlin, 1834. szeptember 9.] Zum drittenmale im ganz kurzem Zeitraum haben wir jetzt Mozarts Don Juan gehört und Mad. Schodel ist die dritte Künstlerin welche in der Rolle der Donna Anna aufgetreten ist. Was wir über diese Darstellerin neulich im allgemeinen gesagt haben, müssen wir für diese Rolle wiederholen. Sie trägt zu viel vor und bisweilen, wiewohl seltener, findet sich auch in der Art und Weise des Einzelnen ein Zuviel. Wenn man das was Dlle Lutzer dem Charakter an Wärme, oder besser Glut, zu wenig gegeben, durch das wodurch Mad. Schodel die Grenzen überschreitet, ergänzen könnte, so würden beide Künstlerinnen unstreitig dabei gewinnen. Die Auffassung der Rolle durch Mad. Schodel ist im Ganzen würdig und tief zu nennen; sie geht von dem Standpunkte aus, den E. T. A. Hoffman zur Verstärkung des tragischen Elements in dem Charakter der Anna angenommen hat, daß sie sich nämlich in Beziehung auf Don Juan von geheimer Schuld belastet fühlt. In diese Weise trug sie nicht nur das Recitativ vor der ersten Arie vor, sondern gab, wie es schien, auch schon in der Introduction Andeutungen dazu. In dieser waren viele Momente großartig, doch können wir in so langsames Recitiren, obgleich Mad. Schröder-Devrient der Künstlerin darin als Beispiel gedient haben mag, nicht billigen, weil dadurch der Fluß der Musik sehr gestört wird. In vielen Stellen hätten wir die Leidenschaftlichkeit der Darstellerin zu mildern gewünscht, an einer jedoch vermißten wir Feuer, nämlich bei dem Aufruf an Octavio den Vater zu rächen. Hier war der Ausdruck mehr feierlich als feurig. Das große Recitativ vor der ersten Arie, wurde dem angenommenen Standpunkte gemäß mit ergreifendem, wengleich mitunter zu stark gefärbtem Ausdruck vorgetragen; eben so war die Arie würdig aufgefaßt; beides erhielt lauten Beifall. Im Masken-Terzett war die Sängerin sehr

lobenswert, sie hatte völlig recht den Lauf in B dur nicht als rasche Colloratur, sondern sanft getragen, in den letzten Noten langsamer und doch nicht ritardando gegen das Ganze vorzutragen. Im Sextett kam die Passage sehr wirksam heraus, die letzte große Arie aber wollte uns trotz manches Einzelnen sehr Schönen, weder im Vortrag des Adagio, noch in der Ausführung des Allegro ganz zusagen. Hier müssen wir Dlle Lutzer bei Weitem den Sieg sowohl über Mad. Schröder-D. als Mad. Schodel zuerkennen. [...] L. Rellstab.

9.

[Zampa, Königliches Theater Berlin, 1834. szeptember 2.] Mad. Schodel, welche die Camilla darstellte, ist uns längst als eine vortreffliche Sängerin und gebildete Schauspielerin bekannt. Sie übt bei zwar angenehmen, aber doch nicht glänzenden Mitteln eine vollkommene Herrschaft über dieselben aus, und versteht es besser als jetzt irgend eine Künstlerin in Berlin, alle Gattungen des Gesanges, Recitativ, Melodie und Passagen durch die leisesten Färbungen den Ausdrucks zu schattiren. Allein wir glauben daß sie eine zu weit ausgedehnte Anwendung von dieser Geschicklichkeit macht, uns zu selten den unmodificirten reinen Klang des Organs vernehmen läßt, mit einem Wort, daß sie zu viel vorträgt. Noch einen Fehler müssen wir an der sonst so hoch zu schätzenden Künstlerin bemerken. Sie spricht nicht deutlich genug aus; indessen vermindert sich die Wirkung dieses Mangels allerdings bei ihr oft bis zu einem Grade, daß man ihn nur mit Aufmerksamkeit wahrnimmt, indem sie nämlich durch Spiel und Vortrag des Gesanges den erforderlichen Ausdruck stets so sicher bezeichnet, daß der allgemeine Sinn der Worte immer verständlich bleibt. Worin es aber die Künstlerin zu einer hohen Meisterschaft gebracht hat, das ist das Anschmiegen an die Mitsingenden in den Ensemble-Stücken. Namentlich gelang in dieser Beziehung alles, was sie mit Herrn Mantius vorzugtagen hat, in ausgezeichnetem Grade, wobei freilich allerdings die Hälfte dieses Verdienstes auf diesen vortrefflichen Sänger kommt. Ein lebhafter Beifall des Publikums belohne diese Kunstleistungen. Der Eifer mit welchem Mad. Schodel in den Finales mitwirkt, die sichere Leichtigkeit mit der sie bei den Schluß-Cadenzen die hohen Töne bis zu C und Cis hinauf einsetzt, ihr feuriges und angemessenes Spiel, alles dies ist eben so lobens- als nachahmungswert, nur warnen wir die Sängerin um ihrer selbst Willen vor zu heftiger Anstrengung dabei. – Am Freitag werden wir dieselbe mit Dlle Lutzer in den Capuleti und Montecchi wetteifern sehen; ein Kunstgenuß zu dem wir uns freuen und das Publikum besonders einladen würden, wenn das Werk uns nicht so völlig als ein verkehrtes erschiene, das wir noch dazu bis zum Überdruß oft gehört haben. Es ist zu bedauern Mad. Schodel in der Wahl ihres Repertoirs durch die unvorbereiteten Verhältnisse an unserer Bühne so beschränkt zu sehen, daß sie nicht Gelegenheit findet sich wie in Hamburg in einer andern edleren Gattung von Kunstwerken zu bewähren, als die in der wir bisher jenseits der Spree gelernt. Eine Sängerin ist aber freilich übel daran, wenn man ihr zu einer ersten Rolle keine andere Wahl, als die Pamina oder die Agathe im Freischütz lassen kann, freilich noch übler eine Bühne, die sich so wenig für Fälle, die sie doch voraus weiß, einzurichten versteht, am übelsten von allen aber das

Publikum, welches, wie es scheint, nicht nur der zuletzt, sondern fast schon gar nicht mehr berücksichtigte Teil ist. L. Rellstab.

10. Schodelné szerepei a Hofoperben 1834–1836

<i>Első fellépés</i>	<i>Szerző, mű, szerep, fellépésszám</i>	<i>Bemutató</i>
1834. X. 27.	Bellini: Die Montecchi und Capuleti, Giulietta (2)	1832. XII. 1.
1834. XII. 2.	Auber: Fra Diavolo, Zerlina (1)	1830. IX. 18.
1835. VII. 16.	Spontini: Die Vestalinn, Julia (2)	1811
1835. VII. 30.	Hérold: Die Schreiber-Wiese, Margarethe (2)	1834.
1835. VIII. 4.	Meyerbeer: Robert der Teufel, Alice (2)	1833. VIII. 31.
1835. X. 20.	Auber: Emma, Frau Palmer (1)	

11. Schodelné vendégszerepei 1836–1837

1836. IV. ? Braunschweig

Bellini: Die Familien Capuleti und Montecchi	Giulietta
--	-----------

1836 V. 15-VI. ? Frankfurt

Mozart: Don Juan	Donna Anna (2)
Bellini: Die Unbekannte	Alaide (2)
Spontini: Die Vestalin	Julia (2)

1836. VI. Mainz, Wiesbaden, Braunschweig ?

1836. VII. Frankfurt

Auber: Die Ballnacht	Amelia
Beethoven: Fidelio	Leonore
Mozart: Don Juan	Donna Anna
Gläser: Des Adlers Horst	Rose

1836. VIII. Leipzig?

1836. VIII. 8-29. Breslau

Spontini: Die Vestalin	Julia
Bellini: Die Unbekannte	Alaide (3)
Mozart: Don Juan	Donna Anna
Bellini: Die Familien Capuleti und Montecchi	Giulietta
Hérold: Zampa	Camilla
Beethoven: Fidelio	Leonore

1836. X. Breslau

Bellini: Die Unbekannte	Alaide
Bellini: Die Familien Capuleti und Montecchi	Romeo (2)
Spontini: Die Vestalin	Julia
Mozart: Die Zauberflöte	Pamina

1836. XI-1837. III. Breslau

1836. XI. 1.	Halévy: Die Jüdin	Recha (13)
1836. XI. 18.	Bellini: Capuleti und Montecchi	Romeo (2)
1837. I. 9.	Donizetti: Anna Boleyn	Anna (3)
1837. I. 20.	Auber: Maskenball	Amelia (2)
1837. I. 22.	Marschner: Die Templer und die Jüdin	Rebecca (2)
1837. I. 29.	Weber: Der Freischütz	Agathe
1837. II. 9.	Hérold: Zampa	Camilla
1837. II. 14.	Spohr: Jessonda	Jessonda
1837. II. 18.	Mozart: Don Juan	Donna Anna

1837. V.-VI.

1837. V. 7. Hannover	Bellini: Die Familien Capuleti und Montecchi	Romeo
1837. V. 9. Hannover	Bellini: Die Unbekannte	Alaide
1837. VI. 3. Brünn	Bellini: Die Familien Capuleti und Montecchi	Giulietta
1837. VI. 20. Pest	Bellini: Die Familien Capuleti und Montecchi	Romeo
1837. VI. 27. Pest	Beethoven: Fidelio	Leonore
1837. VII. 12. Nagyszeben	Bellini: Die Unbekannte	Alaide
1837. VII. 14. Nagyszeben	Bellini: Die Familien Capuleti und Montecchi	Romeo
1837. VII. ? Nagyszeben	Bellini: Die Familien Capuleti und Montecchi	Giulietta
1837. VII. ? Nagyszeben	Hérold: Zampa	Camilla
1837. VII. ? Nagyszeben	Spontini: Die Vestalin	Julia

12.

Frankfurt. Unser Konversationsbl. schreibt: „Dem. Löwe ist nach ihrem Gastspiel abgereist, Mad. Ernst ist vor ihrem Kontrakt abgelaufen, und Mad. Schodel reist ohne Kontrakt ab; wie geht das zu? Gollmick nennt in seinen Silhouetten Mad. Schodel eine Berufene im Fache hochtragischer Charaktere: sie ist sogar eine Gerufene in allen ihren Vorstellungen, und doch reist sie ab? Weiß unsere Theaterdirektion nicht mehr, daß es

besser ist, zuzulegen als zuzusehen, oder gar zuzuschließen? War soll uns denn nun die ersten Parthien singen?“

Frankfurt. Sicherem Vernehmen nach hat sich das zwischen dem Herrn Kapelmeister Guhr, den Sängern Dem. Kratky und Dem. Capitän einer- und dem Redakteur der Didaskalia, Herrn Wagner, andererseits, durch einen das Engagement der Mad. Schodel betreffenden Artikel in der Didaskalia eingetretene, und bereits bis zu Verhandlungen vor dem Polizeigericht gediehen gewesene Mißverständnis wieder plötzlich aufgelöst. Dem. Kratky wird sich also nicht weigern wollen, aufzutreten, und Dem. Capitän die angebliche Kündigung ihres Kontrakts zurücknehmen. Mad. Schodel gelangt übrigens hier schwerlich zu einem Engagement, da sie sich mit der Direktion des Theaters über die Gage nicht verständigen kann. Unsere Oper muß sich also einstweilen noch ohne eine Primadonna behelfen und guter Hoffnung bleiben. Seitdem der ausgezeichnete Tenorist Schmetzer, die unvergleichliche Fischer-Achten unsere Oper verlassen haben, erleichte der Stern derselben, und alle bis jetzt versuchten und nicht wenig kostspielig gewesenen Aushilfsmittel waren nicht im Stande, ihm nur einigermaßen wieder Glanz zu verschaffen. Damit sei aber durchaus nicht gesagt, daß wir das Verdienst mehrerer Opernmitglieder, der Damen Kratky u. Capitän, des Bassisten Dettmar, des Baritonistenkleblatts Jaskerwitz, Wiegand und Biederhofer, und vor Allem unsers immer noch in ungeschwächter Virtuosenkraft dastehenden Orchesters, mit seinem genialen Dirigenten Guhr an der Spitze, nur im Geringsten schmälern wollten. N. K.

13. Schodelné olasz repertoárjának bemutatói a Hofoperben

Cím	olasz bemutató	német bemutató
Il giuramento	1838. IV. 3.	1841. II. 1.
Gemma di Vergy	1838. V. 28.	--
Marino Faliero	1839. IV. 20.	1841. III. 6.
Lucrezia Borgia	1839. V. 9.	1843. XI. 24.

14. Schodelné fellépései a Hofoperben 1841.

Előadás napja	Szerző és mű	Szerep
1841. II. 28, III. 7., 11., 21., 24.	Mercadante: Das Gelübde (Il giuramento)	Elaisa
1841. III. 3., 14.	Auber: Die Ballnacht (Bal masqué)	Amalia
1841. III. 17., 26.	Meyerbeer: Die Welfen und Ghibellinen	Beatrice (Valentine)
1841. III. 19.	Bellini: Die Unbekannte (La straniera)	Alaide
1841. III. 30.	Halévy: Die Jüdin (La juive)	Sara (Rachel)

15.

Bericht über die deutsche Oper in London, aus den Mittheilungen eines unparteiischen und kompetenten Augenzeugen überliefert von C.G. – Die Operngesellschaft unter der Direktion des Herrn Schneidermeister Lebrecht und des Regisseurs Herrn Götz von Mainz kam nach einer glücklichen und heiteren Reise in vier Tagen von Mainz in London an. Die ersten vier Tage wurden zur Vorbereitung der ersten Vorstellung (Freischütz) benutzt, und da zeigte es sich denn gleich, wo die Gesellschaft der Schuh drückte. Wenn die Besetzung der ersten Partien Manches zu wünschen übrig liess, so war dies noch weit mehr der Fall mit Chor und Orchester. Letzteres, aus ungefähr 40 Mann (Künstler kann man nur von sehr wenigen sagen) bestehend und zusammengeschnitten aus Mainz, Wiesbaden, Darmstadt, Würzburg u.s.w. war nichts weniger als ein kompakter, präziser Körper und für das große Haus des Covent Garden nicht ausreichend. Der Chor, ungefähr 45 Kehlen stark, wovon aber ein Drittheil unbrauchbar, ging mit Ausnahme des ersten Tenor noch an. Ausser Staudigl, Mad. Stöckl-Heinefetter und allenfalls Mad. Schodel waren in der ersten Zeit keine Sänger von Bedeutung da. Der Bariton Mellinger, Fräul. Gned, eine Soubrette ohne Jugend, und die Tenoristen Eichberger und Abresch, später Breiting, können nicht wohl zu den Koriphäen gezählt werden. Dies also waren die Elemente, womit deutsche Musik und Gesangkunst in der ersten Stadt der Welt repräsentirt werden sollte. Wider Erwarten und trotz des Unfalls, daß die Stöckl krank werden mußte, gefiel die erste Vorstellung des Freischütz sehr und die Blätter sprachen sich den Tag darauf sehr günstig über die Aufführung aus. [...] Das Haus war indessen schlecht besetzt und blieb es die ganze Saison hindurch mit wenigen Ausnahmen. [...] Am häufigsten wurden Don Juan und Robert gegeben; die Vestalin gefiel nicht. Unter den Sängern machte Staudigl, der König der deutschen Sänger, das meiste Glück. Sein Erscheinen war immer das Signal zu einem Beifallssturme. Sein Pizzarro wird Allen unvergesslich bleiben. – Die Lutzer, welche drei Wochen vor Lachner's Abreise hier ankam, gefiel namentlich in den Hugenotten außerordentlich. Desgleichen die Stöckl, aber nur in ihren schwerfälligen Rollen. Die Damen Schodel und Gned machten mehr Glück als sie eigentlich verdienten und sogar die Tenoristen Eichberger und Abresch gingen nicht lehr aus. [...] Nun ein Wort über die Direktionen. Die erste hatte den Fehler, daß sie kein Geld besaß, – den größten, den man in London haben kann – und so war es ganz natürlich, dass die Sache in vierzehn Tagen in's Stocken gerieth. Der Oberdirektor Lebrecht machte sich, um seinen Gläubigern zu entgehen, bei Nacht und Nebel as dem Staub. [Ignaz] Lachner allein hat an ihn 220 Fl. zu fordern. Die Gesellschaft steckte nun im Schlamm bis über die Ohren. Aufhören war eine Schande, fortfahren eine große Kunst, weil die bishrigen Einnahmen Niemand dazu verlockten. Die ersten Mitglieder hatten sich indessen zur Abreise bereit gemacht; wie aber sollte man Chor und Orchester über die See und nach Hause schaffen? was eine Summe von 1300 Fl. nur für das Schiff gekostet hatte. [...] Diese mißlichen Umstände benutzte ein deutscher Engläder namens Goldsched und bemächtigte sich quasi des Unternehmens. Er fing damit an, daß er sämtliche [...] Benefice strich und den ersten Sängern ein Drittel von ihren Honoraren abzog. [...] so schleppte sich die deutsche Oper in der Erwartung, daß sich

die Geschäfte bessern würden, zwar unter beständigem Beifall, aber auch bei beständig magerm Besuche durch 34 Vorstellungen fort. [...] Die wahrscheinlichen Gründe, warum die deutsche Oper in dieser Saison so wenig en vogue kam [...] sind folgende: Schumann nahm im vorigen Jahre den Hof in Anspruch und dies hat den Kredit einer deutschen Oper in London bei der Königin und dem hohen Adel auf viele Jahr hinaus ruiniert. Daher kam es auch, daß diese letzte Gesellschaft nie ein ganz fashionable Publikum hatte. [...] Diesem Unternehmen besonders war das Attentat auf die Königin nachtheilig [...]. Dies zusammen und wirkliche Mängel in der Zusammensetzung der Oper lassen den schlechten Fortgang derselben in pekuniärer Hinsicht voraus sehen. Was den Geist unter den Mitgliedern betrifft, es war nirgends böser Wille oder Entetement vorherrschend, sondern alle lebten in Eintracht und waren von dem Wunsche beseelt, die ökonomischen Nachteile durch ehrenwerthe Produktionen zu mildern.

16. A londoni német opera műsora 1841.

<i>Mű</i>	<i>Előadásszám</i>
Der Freischütz	14
Jessonda	2
Fidelio	8
Die Stumme von Portici	2
Titus	1
Joseph (als Oratorium)	1
Oberon	4
Die Zauberflöte	14
Das Nachtlager zu Granada	3
Figaro's Hochzeit	6
Der Templer und die Jüdin	1
Euryanthe	4
Robert der Teufel	6
Die Entführung aus dem Serail	1

17. A londoni német opera mősora 1842.

<i>Mű</i>	<i>Előadásszám</i>
Der Freischütz	6
Don Juan	5
Die Zauberflöte	4
Figaro's Hochzeit	3
Die Vestalin	2
Fidelio	4
Iphigenia	1
Norma	2
Robert der Teufel	7
Die Hugenotten	7

18.

Zu den Sternen der deutschen Oper am Londoner Gesangshimmel gehört schon zwei Saisons hindurch die Sängerin Schodel. Nachdem dieses eminente Gesängskünstlerin mit Staudigl, der Lutzer, der Klara Heinefetter Triumphe in London gefeiert, hat sie bisher auf ihrer Rückreise nach Deutschland in Köln mit außergewöhnlichem Beifalle gastirt, und als Lucrezia Borgia, als Valentine in den Hugenotten (drei Male, das letzte Mal auf verlangen sr. königlichen Hoheit des Prinzen August von Preußen) Enthusiasmus erregt. Mad. Schodel is jetzt in Wiesbaden eingetroffen, und die musikalische Welt der Curzeit sieht dem Gastspiel der Berühmten Sängerin mit Spannung entgegen. Die Künstlerin begibt sich dann zur Fortsetzung ihres Gastspiels wieder nach Köln zurück, wo sie als Primadonna in den Fest-Opernvorstellungen während der großen Manöver-Feierlichkeiten glänzen wird. Mit Anfang September tritt die gefeierte Primadonna ihr Engagement an der königlichen Hofbühne zu Hannover an, wo sie mit einem Jahresgehalt von 6000 Thalern eine dauernde Stellung gefunden. Mad. Schodel ist aus der Wiener Gesangsschule hervorgegangen, und gehört in die Reihe der deutschen singenden Celebritäten. Im dramatisch-heroischen Gesangsstyle hat sie nur die Schröder-Devrient zur Nebenbuhlerin, in der florirten italienischen Gesangsweise nur die Löwe und Lutzer. (Rheinland.)

19.

Die Intendanz und die Direktion des Königl Hoftheaters zu Hanover schließt folgenden definitiven Contract mit Madame Rosalie Schodel.

§. 1. Madame Rosalie Schodel engagiert sich bei dem Königl. Hoftheater zu Hanover als erste Hofopernsängerin für die Zeit vom September 1842 bis Juni 1843.

- §. 2. Madame Schodel wird zwar auf dem Theaterzettel nach Übereinkunft fortwährend als Gast angeführt, tritt jedoch in die sämtlichen Rechten und Pflichten einer engagierten ersten Hofopernsängerin des Königl. Theaters, erkennt die jetzt bestehenden Theatergesetze als für sie rechtskräftig und verbindlich an, die künftighin erscheinenden insofern sie ihrem Kontrakte nicht zu-wider sind und unterzieht sich den für einen Übertretungsfall von dem Königl. Oberhofmarschallamte zu vollziehenden Disziplinar- oder Konventionalstrafen.
- §. 3. Madame Schodel verpflichtet sich zu Übernahme und Leistung vorzugsweise aller ihr anschließend ertheilenden hochtragischen und heroischen ersten Sopran-Gesangs-Parthien, ferner der ersten Sopran-Gesangs-Parthien der grazieusen und mezzoseria-Opern, insofern letztere nach der Norm ihres Repertoires und nicht unter ihrer Künstlerstellung sind, – so wie zur Mitwirkung in den Konzerten, welche die Kgl. Intendanz im Theater, im Palais Sr. Majestät des Königs oder Sr. Königl. Hoheit des Kronprinzen anordnet.
- §. 4. Madame Schodel verpflichtet sich in jedem Monate an acht Abenden, d.h. in jeder Woche zweimal und zwar vom Montag bis Donnerstag [einmal] und von Donnerstag bis Montag das andere Mal zu singen oder resp. darzustellen, wobei ihr jedoch von einer Abendleistung zu andern wenigstens ein bis zwei Tage der Ruhe vergönnt werden sollen, nur dringend notwendige Probe ausgenommen; an zwei Abenden nacheinander zu singen bleibt dem guten Willen der Madame Schodel anheimgestellt. Die Operntage nach dieser Rücksicht zu bestimmen ist Sache der Königl. Intendanz. Mad. Schodel verpflichtet sich zu diesem monatlich acht Gesangsleistungen, sie mögen nun aus ganzen Opern bestehen, oder aus einzelnen Acten, Scenen u Konzertstücken, vorausgesetzt, daß letztere drei Gattungen nicht physisch erschöpfend gehäuft oder durch vielfältigen Costumenwechsel allzu fatigant sind, u[nd] mögen dieselben auf der Königl. Hofbühne oder wo sonst sie die Königl. Hoftheaterintendanz, mit der Würde des Königl. Hofes verträglich, anordnet. Die Sängerin verpflichtet sich ferner die dazu von der Direktion oder dem Kapellmeister zu bestimmenden Proben zu besuchen, doch soll die Probe einer neuen oder lange nicht gegebenen Oper niemals an dem Tage der Vorstellung statt finden und der [?] auch bei den bereits gegebenen Opern möglichst vermieden werden. Endlich verpflichtet sich Mad. Schodel eine neue von der Direktion ihr zugesandte ganze Opernparthie im Sinne §. 3. im Zeitraum von einem Monat von dem Tage der ersten Clavierprobe an gerechnet zu studieren u. zu meistern, jedoch mit dem Bemerkten, daß die dazu nöthigen Proben ohne Unterbrechung gehalten werden und während dieses Zeitraumes ihr Mad. Schodel keine andere neue Parthie zugesandt werden darf. Auch wird ihr Mad. Schodel zugesichert, daß wann eine neue mit ihr besetzte und in den Proben bereits stark vorgeschrittene Oper aus was immer für Gründen von Intendanz oder Direction bei Seite gelegt und gänzlich ausgesetzt würde, bei neulicher Wiederaufnahme derselben Mad. Schodel einen Monat Zeit für ihre Studien neuerdings anzusprechen hat.
- §. 5. Madame Schodel erhält für die Zeit vom September 1842 bis ... Juni den Gehalt von w/[?] 6000. Preuß Th[alern] in halbmonatlichen Raten von w/[?] 300 postnumero ausbezahlt. Sollte die Königl. Direction ihrerseits aus was immer für Gründen

verhindert sein Mad. Schodel in einem Monate achtmal singen zu lassen, so erhält Mad. Schodel dennoch ihre obenbestimmte Gage ohne Abzug; sollte diese eine oder mehre in §. 4. bezeichnete Vorstellungen über die bestimmte Zahl von acht leisten, so bekommt sie extra für jede solche fünfundsiebenzig Thaler Pr. Cw. Sollte Mad. Schodel ihrerseits durch Krankheit an der kontraktlichen Anzahl der monatlichen acht Vorstellungen mit einer oder mehreren in Rückstand bleiben, so soll es von Seiten der Direktion berücksichtigt werden, daß Madame Schodel die so verlorenen Rollen in den nächsten zwei Monaten nachsinge und einbringe; wenn jedoch ein solches Nachsingen durch abermaligen Krankheit oder Hinderung von Seiten der Sängerin unmöglich würde, soll ihr für jede bis zum Schluß dieser beiden nächsten Monate an der kontraktlichen Zahl fehlende Rolle mit einem Gagen Betrag von fünfundsiebenzig Thlrn. Pr. Cw. in Abzug gebracht werden.

- §. 6. Mad. Schodel hat das Recht, in jedem Monate ein Mal für drei auf einander folgende Tage Dispensation von jeder Probe u. Vorstellung zu verlangen.
- §. 7. Sollte während der Dauer dieses Kontraktes das Königl. Hoftheater wegen Landtrauer, Krieg, Epidemie, Theaterbrand oder -Bau geschlossen werden müssen, so steht es der Direction frei, Mad. Schodel für die Zeit des Theaterschlusses oder einen Theil dieser Zeit, unter Herabsetzung der ihr bewilligten Gage auf die Hälfte, zu beurlauben.
- §. 8. Mad. Schodel ist verpflichtet, ihre sämtliche Garderobe u[nd] die dazu nöthigen Beigaben als Federn, Schmuck, Schminke etc. zu stellen; und empfängt von der Direction nur die nöthigen Männerkleidung u[nd] die in der Oper vorgeschriebenen Theaterrequisiten.
- §. 9. Mad. Schodel verpflichtet sich zur Zahlung einer Conventionalstrafe von Rth. 5400 qu. kt. [?] wenn sie diesen Contract nicht antreten oder brechen sollte und begibt sich gegen den gemeinschaftlich entworfenen Inhalt desselben jeder Einrede u[nd] anderen Auslegung; u[nd] soll Mad. Schodel durch Erlegung der Conventionalstrafe nicht von der ferneren Erfüllung des Kontraktes befreit sein.
- §. 10. Dieser Contract tritt vom ... September 1842 an in unverletzbarer Wirksamkeit; ist zu gegenseitiger Sicherheit doppelt ausgefertigt, von beiden Seiten vollzogen, auch mit der Unterschrift u[nd] Genehmigung des Ehegatten der Mad. Schodel versehen u[nd] jedem Kontrahenten ein Exemplar davon ausgehändigt worden.
Geschehen in Wösbacher [?] und in Hannover.”

20. Schodelné fellépési a Hannover Hofoperben, 1841–1842.

<i>Első fellépés</i>	<i>Szerző</i>	<i>Mű</i>	<i>Szerep (fellépésszám)</i>
1841. VIII. 29.	Bellini	Capuleti	Romeo (2)
1841. IX. 5.	Spontini	Vestale	Julia (4)
1841. IX. 13.	Bellini	Norma	Norma (5)
1841. IX. 17.	Mozart	Don Juan	Anna (8)
1841. IX. 24.	Beethoven	Fidelio	Leonore (5)

1841. X. 4.	Weber	Freischütz	Agathe (3)
1841. X. 12.	Marschner	Templer	Rebecca (7)
1841. X. 22.	Bellini	Capuleti	Giulietta (3)
1841. X. 28.	Meyerbeer	Robert	Alice (4)
1841. XI. 3.	Donizetti	Lucrezia Borgia	Lucrezia (7)
1841. XI. 9.	Mozart	Zauberflöte	Pamina (1)
1841. XI. 21.	Grétry	Raoul	Marie (1)
1841. XII. 14.	Mozart	Figaro	Gräfin (3)
1842. I. 1.	Anthologie		
1842. I. 19.	Mozart	Zauberflöte	Königin der Nacht (1)
1842. I. 23.	Donizetti	Elisir d'amore	Adina (5)
1842. II. 28.	Hérold	Zampa	Camilla (2)
1842. III. 4.	Bellini	Straniera	Alaide (1)
1842. III. 20.	Marschner	Vampyr	Malwine (2)
1842. IX. 22.	Meyerbeer	Huguenots	Valentine (2)

21.

Fräulein Sabine Heinefetter hat mit dem Romeo ihr Gastspiel fortgesetzt, Mad. Schodel war ihre Giulietta. Nicht umsonst waren wir auf den Wettkampf unsere beiden trefflichen Kunstgäste gespannt – allein es war kein Kampf, wenigstens kein sichtlicher, den sie gegen inander führte, sondern vielmehr ein Verschmelzen der Kräfte, den gemeinsamen Vorwurf harmonisch zu vollenden, und beide Sängerinnen siegten. Wir konnten schon im Voraus nicht zweifeln, das Fräul. Heinefetter in dieser Rolle auf dem ihr recht eigentlich angewiesenen Platze stehen würde. [...] Wir erlebten das hier seltene Ereignis, daß Fräul. H. fast nach jeder Scene gerufen ward. [...] Den Erfolg der Oper theilte, wie gesagt, Mad. Schodel auf das Vollständigste und es kann dies Factum dadurch, daß einige Stimmen gegen diese Sängerinnen [sic] laut wurden, nicht im Geringsten in Zweifel gebracht werden. Wenn Jemand entschiedener Freund freier Meinungsäußerung sein kann, so sind wir es, wo aber eine Kunstleistung jeden Tadel so bestimmt zurückweist, wie es die heutige der Mad. Schodel that, können wir Widerspruch gegen die beifällige Stimme der überwiegenden Mehrheit nur als offenbare Mißgunst ansehen und müssen die Kundgebung derselben streng tadeln.

Fräulein Heinefetter erfreut uns durch zwei Supplementrollen, von denen die erste eine Wiederholung der Susanne war, die zweite wohl die Norma (Fräul H's berühmteste Leistung) sein wird. Wie wir hören, wird diese vortreffliche Künstlerin, nach Ablauf des Contract der Mad. Schodel, im Frühjahr zu einem grössern Gastrollencyclus wieder zu uns kommen [...] Dazu können wir denn auch die nicht minder erfreuliche Nachricht geben, daß mit Mad. Schodel Unterhandlungen wegen Erneuerung ihres Engagements

für die nächste Wintersaison angeknüpft sind. Wir harren mit Spannung, die Auswechselung der Ratificationen zur Kunde des Publ. bringen zu können. Bei dieser Gelegenheit wollen wir uns noch eine Last vom Herzen wälzen. Nämlich, Personen, die wir schätzen, und die von der Stimmung des Publ. genau unterrichtet seyn wollen, versichern uns, das Publ. habe es sehr übel vermerkt, daß einer unserer musikalischen Referenten die Mad. Schodel gegen eine Aeüßerung des Mißfallens in Schutz genommen habe, die von einer so unbedeutenden Minorität des Publ. ausgegangen sei, daß man sie als gar nicht vorgekommen betrachten könne. Wahrhaftig, wir könnten es gegen das Publ., das uns selbst zuweilen Beweise seiner Geneigtheit giebt, nimmermehr verantworten, wenn wir unsererseits nichts Alles abwendeten, das der Mad. Schodel ihr Hierseyn verkümmern könnte, nicht blos, weil wir das Glück, das unsere Bühne durch ihren Besitz genießt, in seiner ganzen Größe erkennen, sondern mehr und hauptsächlich noch, weil sie jetzt das Entzücken dieses Publ. ausmacht. Wenn wir bekennen und beteuern, daß wir von solchen Gesinnungen durchdrungen sind, wird man uns dann noch länger den Vorwurf machen, daß wir absichtlich Werth gelegt hätten auf die nichts bedeutende Opposition der Minorität des Publ.? Gewiß nicht. Aber wir wollen das Ding nun einmal umkehren und uns drei Fragen erlauben: 1. Wenn diese Opposition so gar unbedeutend war, warum legte ihr dann die Künstlerin selber so viel Gewicht bei, daß sie, wie eben jene genau Unterrichteten, jenes Organ des Publ., versichern, die Wiederholung dieser mißfälligen Aeusserungen (im Figaro) zum Anlaß nahm, um auf das Bestimmteste zu erklären, daß sie nicht wieder zusammen mit Fräul. H. auftreten würde? 2. Weil die mißfälligen Aeusserungen von einer Minorität ausgingen, sollte es uns nicht gestattet sein, zu behaupten, daß Mad. Schodels Kunstleistungen, wegen ihrer ausgemachten und anerkannten Vortrefflichkeit, auch nicht den allergringsten Widerspruch dulden? Endlich drittens – [...] – sagen wir, ist es uns wohl gelehrt worden, Gewicht auf die Stimme einer Minorität zu legen, oder wissen jene genau Unterrichteten, jener Ausschuß des Publ., gar kein Beispiel, daß solches geschehen ist? Wir wissen eines.

Dann ist Mad. Schodel leider schon wieder gen Albion gezogen, aber wie jedes widrige Schicksal in der Regel ein günstiger Umstand zu begleiten pflegt, so haben wir im Frühjahr dann nicht mehr die Traurigkeit zu betrachten, daß sich zwei Musentöchter um ganz kleiner irdischer Häkeleien willen das Leben verbittern. Es war eine beschämende Thorheit, daß da Partien aufstanden wegen eines Nichts, und es ist seltsam anzusehen, wie sich die Menschen, wenn sie in einem Meere von Glück und Gunst schwimmen, absichtlich ein Riff suchen, um sich das Herz daran abzustossen. Lassen wir das nun aber. Dem gebildeten Publ. gereicht es zur Ehre, daß es Fräul Heinefetter bis zu ihrer letzten Note mit ausdauernder Anerkennung begleitete, ohne das Verdienst, das sich neben ihr geltend machte, im Geringsten zu übersehen; aber um dieses Verdienstes willen, wie es wohl verlang wurde, den Gast mit Kälte zu behandeln, wäre ein schlechtes Zeugnis für unsern Kunstgeschmack, für unsere Gastfreundlichkeit gewesen und zugleich eine Verletzung der Achtung, die schon dem berühmten Namen allein gebührt.

IV.
Dokumentumok a IV. fejezethez

1.

[...] lelkem előtérén, a költészet dicsőülésében ragyogva állott Schodelné, a nemes, lelkesült, mély érzetű, önfeláldozású, nagylelkű-férfierős, s mégis oly hölgyiszép Fidelio! Hat év óta nem hallám Schodelnét. Hat év! Mily emésztő örökkévalóság az ének hangéleteré nézve; mily időköz! Elég egy hang Peru elpazarlásához. Én azt gondolám, Schodelné drámailag remekül fogja azt előadni, s a hanggal kellőleg accompagnirozni; – gondolám, hogy ezen valaha oly nemes hangtest – szellem, lélek és érzet-kifejezéssé olvadand fel! S mily szép ámulatoszlást kelle sejtelmeimnek átélni? Mit tőn Schodelné, hogy gyönyörű hangját, nem mondom, conserválja, nem, hanem hogy hat áténekelt év lefolyta alatt eszményi szépségre kifejtse, ez előttem talány. [...] itt még a hang-alap a legvidámabb ifjanti szépség csábító ingerivel díszlik [...] E mellett mily művészi harmonia egybekötése e hang mélységének a magassággal! minél magasabbra örvényez fölfelé Schodelné, annál fénylőbb, derültebb, aethertisztább leszen hangja, minél tovább énekel, minél tovább küzd hősileg a hangjegyek forró tusájában, annál több szellemi fesz-erőt, annál több intenzív tömötséget, annál több tűz-edzette kitartósságot fejt ki hangja. Miképp vágta ki – a vég Fidelio percekben – ezen hatalmas „én nője vagyok” azon magas B-t. Ez márvány törzs volt hangból, melyet oly csuda könnyűséggel lökött ki; az egész ház megrendült e hang által alapjaiban; Schodelné nem ingadozott, ő állott, a művészi nyugalom tökéletes képe! E hang művészi kiképzéséről nem is szólok. Schodelné azon dicső hangot, mellyel most bír, magának megénekelte. Mi itt nem csudáljuk a bájoló természethangok buja bőségét, hanem e hangnak művészetképezte egészét. Mennyire előmozdítják őt a művészi képzettség segéd eszközei? Mily pompás, mily elragadó az ő mezza voce-ja! Ezen elhalni engedése a hangsóhajoknak! Soha sem akad el hangja ezen alkalmazott mezza-voce-ban. Ő nagy olasz művészekről elsajátítá a hangnem legröppülékenyebb atomokban szertezúzása titkát, de úgy, hogy e mellett még mindig tökéletes kerekded egész marad. Ő a hangot a forradozó szenvedélyek percében majd-majd szerte pattanásig tolja s feszíti ki, úgyhogy a szépnék legszélsőbb határáig felduzzadoz; hanem ő a hangot művészi megfontolással örömet enged a helyes intonatio mennye s pokla között lebegni, mivel tudja, miképp jellemeznek éppen ezen reszketeg hangvibratiók – szenvedélyben küzdő lélekállapotot. Nézzétek, miképp lehetni német drámai, s hanggal bíró s kiképzett hangú énekesnővé. Mik a mi úgynevezett első német drámai énekes-nőink? Nagynemű jétéktorsok [torzó] kikhél azonban a főkellék – a hang – hiányzik. Schodelnéban minden egyesítve van. Itt nem szükség az énekesnőt a játzó fölött s így megfordítva elfeledni; itt a ragyogó gócban a művészettökély minden sugárit központosulva található. A ki Schodelné Fidelioját látta s hallotta, merné-e tagadni, hogy minden íze költészenészi természetű? Valamennyi nevezetesb mostani német Fidelio-énekesnök – a drámai és muzsikai jellem felfogását Schröder-Devrient előképe szerint mímették; nem úgy Schodelné; ez éppen nem követte a schröder-devrienti modort, hanem csak ezen zene örök igazsága, csak az egy Bethoven [sic] után költé s saját érzet és szellem dús egyediségéből egy új sajátlagos

Fideliót engedett feltűnni. Az érzetméltség, lélekemelkedés és kifejezés igazságának, a látatüzes szenvedély és hatalmas képzet-szárnyalás ezen nemeiben, melyekkel Bethoven minden jegyeit énekelte, ezen megsemmisítő utánkiáltásban: „utálatos!” ezen egész recitativ pateticus magas kezelésében, a nagy ária szívreható előadása hatalmában, a tömlöcboltbani [boltív, Gewölbe] lélekkrázó s pszichológiai igazságú bonyolításában, a lélek dramájának, amaz örömhymnusz „o névtelen öröm” viharzó lelkesülésében, ezen költészi ihletésben, mellyel e Fidelio zene minden jegyét énekelte – ebben lelém a leg-hatalmasb nyilatkozványt, hogy Schodelné – Bethovenjét valóban művészileg értette, s hogy őt – mint minden ízében, költészenészi természet fejtegette, hogy Schodelné a legméltóbb ezen legnemesb női szerelem s női szív nagyság eposzára! Ezen könnyteljes fájdalom-átjárta, csendesen szenvedő s mégis istenben bízó és szerelem áthatotta zenészi helyzetben: „A szerelem elérendi” – ebből zeng ki az egész Fidelio Schodelné általi felfogásának szellemi alaphangja, ez a szende, dicső, érzelemtisztította, valódi nőiség, a szellemi szerelem szent nemessége, mely mindig győzőleg emelkedik föl az élet harcai fölött. Igenis Schodelné – mint Bethovennek Fidelioja – tökéletes dramai művésznő. Ő nem énekel úgy mint mások, – hangja hús tömegével, itt a hang Psycheje az, mely láthatatlan áradásban hat ránk. Ott, hol ezen hang bősége békében elterjedhet, hol a drámai előadás – szeretném mondani, miképp egy büszke naszád, hangjai zavartalan hullámi fölött elsimulhat, ott ezen énekesnőnek bennünk a vidám elragadtatás érzelmét kell fölbresztenie; az indulatos énekben azonban, hol a szenvedély adja a tactust, hol az izgalom belőlről tör ki, ott az előadást a hang hatalma ápolja, ott megrázó lesz, ott éneke a nyomos szekernye (coturnus) lépdelése – a leghatékonyabb külmunkálattal. Schodelné az énekországban nagy művésznő! Ő nekünk Beethoven Fidelioját nem egyes nagynemű morzsában hozá; hanem egy egészen mindenben elkészített mesterséggel, a plasticává alakult ének s előadási művészet tökélyében! Itt minden egyetlen (Eine) művészi nagyság! Egy új meghajlításától kezdve – valamely énekrész utolsó hangjegyének kileheléseig, minden jellemző egész, semmi nem vad rapsodiai! Minden szem mozdulatban, minden sóhaj- vagy környárnyékolásban (Nüancirung), minden hangrezgésben, ének, szellem, érzetben az ének és előadás harmoniai egységének bája libeg. Az egész személyesség kerkedtsége a deszkákon, ezen finomság, méltóság, sőt művészi önuraság – a mozdulatok fölött – a szenvedély viharában, külső-előadói lényének ezen elvonultságát – Schodelné, egyedül csak a nagy művészvilágélet szemléletének köszönheti. – A fogékony, tanulni vágyó művész lélek minden szépét, mit ama mozgékony művészkör évek óta nyújtott, fölfogadott, innét van az izlet-finomság előadásában, a költészi összhangzású alakulás a művésznő egész szellemi lényében. Ki a minap Schodelnét mint Fideliót nem hallotta, az a legtisztább műélményi estét veszítette el. Hogy tetszett? A legmagasb mértékben tetszett! A helyeslés kitörése roppant, s közönséges volt; a számosan egybegyült társaság villanyozva volt. Már az előadás alatt enthusiasmmal és a függöny legördülte után szintúgy kihívatott. Nyújtsuk azért a nagy német művésznőnek – a tökéletes művészet díszjutalmát. Ez nem a mai bíráló világ ezredes trombitásainak vak enthusiasmus, mely e sorokbul szól; ezen sorok csak a tisztetnek hangosan kifejezett szellemi megismeréseül szolgáljanak a művészet ügyében s Bethoven derék – dicső – énekesnőjének, kinek Schodelné új apotheosist készíté.

Schodel Rosalia énekesnő Kölnben. E cím alatt az augsburgi Allgemeine Zeitung közlelbi 264. melléklapjában következő megkülönböztetett közlemény áll. „Köln, september közepén 1842. Alig nyérénk vissza néhány óra óta mindennapi béke-élvünket, alig jövének magunkhoz annyi sok fényteli látományok, örömdús dísznapok és ünnepies jelenetek egybetolt benyomása után [...] az öröm, vigalom, zaj- és érzelem-gyönyörök terhének megszűntével – csillapult utóérzetünk első pillanatait azonnal egy német (?) művésznő, Schodel Rosalia genialis énekesnő emlékének szenteljük, ki, mint a német dalmű dicső ékének méltán nevezhető, a közelebbi ünnepek alatt színpadunkat is dicsíté a dramai ének magas, tökélyes művészetével és ily költőileg átható ábránd-dús zenészi rajzolat által – a szó teljes értelmében a művészet templomává avatá azt. Fájdalom, csak három este hallánk a derék Schodelné, de azok szépek, nekünk elfelejthetetlen ünnepestek voltak! Ha ő, mint Donizetti Lucrezia Borgia-ja, mint Meyerbeer Valentine-je a Hugenották-ban, mint Beethoven Fidelioja a legmagasb, általános és leglelkesebb méltánylat tiszteletdíját aratá-é, az e fölötti határzatot azokra bizzuk, kik őt Kölnben hallák és csodálák. Nem tudunk a német dalművésznők közt egyet sem, ki a dramai érzetkifejezésben oly szellemi erővel, a művészileg kiképzett hang oly teljességével és a zene tárgyát Canova mester-ségével plasticailag idomítani képes lett volna, mint Schodelné. Kell-é az ilyennek csak az örök, igaz és szépért lelkesülő költői természet, mint Schodelné, rendjel-kitüntetés a mi éneklő báb primadonnáink serege előtt? nem viseli-é a legjelesebb rend-csillagot különben is mint öntudatot csak a valódiért buzogva érzékdús keblében? valóban meg-érdemlené a hanga Ordre de mérite decoratióját azon nagyszerű szellem-méltóságért, mellyel a nagy német Beethoven Fidelio-ját mint egy sajátlagos költői zene-teremtést előállítá. – Mint különböztetett meg e jeles művésznő a főbbek társalgási körében, azért becsteljes fogadtatása kezeskedik, melyben őt a brühli udvari hangversenynél együtt működőt az itteni ideiglenes Creme-társaság nagyérdemesei részeltették. Neki egyedül, a tündöklő művészeti dísz a legfinomabb társalgású hölgynek az udvari hangverseny napján Brühlben a legkitűnőbb hely készíttetett mint a legfénylőbb művészi csillagnak a tündöklők között. Schodelné s egyedül Schodelné csalt híre s talentuma által a kölni színházba oly hallgatói kört, mely egy falak közt nem egy hamar találtaik. Spielberger úr, az igazgató, e kitűnő énekesnő nagyszerű előadásainak köszönheti, hogy a kölni színházat e napokban a fő és legfőbb uraságok látogaták, mit a nevezett színpad igazgatója megismerend. Schodelné a kölni napok művészeti dísze, a valódi művészeti szerénység és értelmes gyöngéd nőiség becses kincse. Az itt közlött journaisticai méltánylása egy nagy német művészeti természetnek (!) Köln minden zenekedvelő és zeneértői véleménynek kifejezése. Bár e nemes erejű és bensejű (!) tökéletesen kiművelt énekesnő ismét nem sokára Rajna partjainak tartana s ezen ősz tiszteletű várost műelőadásaival hosszabb ideig szerencséltetné. A német zenemű baráti és tisztelőinek társasága Kölnben.” Ím ez nyilatkozata a német közönségnek azon magyar művészhölgyről, kit körünkből a pártoskodás üzött ki. [...] Kiűztük őt, – de hogyan nyérjük vissza azt, kinek a külföldön már föltűnt fénycsillaga, melyet a magyar ég alatti köd tán ismét elhomályosítna.

Tekintetes asszony!

Bár mennyire megindult szívvel távoztam tegnap előtt tekintetes Asszonyságodnak közösen kötendő szerződésünk ügyében előterjesztett föltételei miatt: bizva még is tettes Asszonyságodnak magas művészi szellemében és azon édes érzelmében, melly Kegyedet távolból is e honhoz köté, nem mulaszthatom el Kegyedet szíves kérelemmel újólág föl-szólítani: mondana le ama magas év díjról, mellynek bár legjelesebb egyes énekes vagy énekesnő számára leendő kifizetésit ez intézet, mint Kegyed maga tapasztalásból igen bölcsen tudja, sem most, sem talán egy század=negyed mulva sem fogná megbírni; s nem képzeltetek igazgatót, ki, bár szinte úgy meg legyen is győződve a tettes Asszony ragyogó művészi érdemeiről, mint én magam, e roppant öszveget józan észszel megajánlani merné; kétségtelenül állván, mi szerént saját okos és tárgy ismerő cselekvésemnek hitelét a közönség előtt, melly ez intézet erejét, s jövedelmi forrásait jól ismeri, csökkentené, s irántam bizodalmtát vesztené. De miért beszélek erről többet a tettes Asszonynak, kinek e tárgyban fölvilágosításra szüksége épen nincs; annál nagyobb bizodalommal újítom meg tehát szóval is tett ajánlatomat; t: i: tiz hónapra, köztünk azonnal megkötendő szerződés szerint, 6000 pengő forintnyi évdíjt, és hogy tettes Asszonyságodnak korábbi jövedelmén valamit javítsak, az akkori egy jutalomjáték helyett kettőt. Ez az, mire bár szinte csak tettes Asszonyságot érdemei tekintetéből terjeszkednem józanul lehet, és nem kételkedem, hogy tettes Asszonyságod is megfontolva állásomat, nem vonakodik továbbá e szíves ajánlatomat kegyesen elfogadni, és igényeinek némi föláladoztával előmozdítani ügyét azon nemzeti intézetnek, mellyér Kegyed saját becses nyilatkozata szerint, mindenkor mindent kész volt áldozni, és mellynek dicsősége Kegyednek épen úgy, mint Kegyed annak, büszkesége lehet. Ha azonban e forró ohajtásim semmikép teljesedésbe nem mehetnének, igen szívesen kérem Kegyedet, méltóztassék intézetünket legalább tizenkét vendégjátékkal megörvendeztetni, mellyeknek díjazását tettes Asszonyságod becses jószívességére, és saját belátására bizom meghatározni. Azon idő alatt, míg ezen vendégjátékok lefolynának, talán Kegyed is jobban megbarátkozik körülményeinkkel, és hajlandóbb lesz forró ohajtásainkhoz közeledni, hogy Kegyedet állandóan magunkénak nevezhessük.

Minél előbbi becses válaszát elvárván, s magamat kegyeibe ajánlván, maradok
A Tet^{tes} Asszonynak alázasos szolgálja Bartai Endre Nemzeti Színház Igazgatója.
Pesten, September 6^{ikán} 1843.

Külzet: A Nemzeti Színház Igazgatójától.

Tekintetes Schodel Rosália Asszonyságnak (:t:cz:) énekesnőnek tisztelettel

Hivatalból / Helyben

Tekintetes Asszony!

Hozzám a folyó évi szeptember 7^{én} intézett becses levelét vettem, és bár egy részről örömmel győződtem meg annak soraiból; a tek: Asszonynak általam eddig is mély tiszteletben tartott hazafiságos érzéséről, és művészi indulatáról, annál nagyobb sajnálkozással vettem más részről, annak tartalmát; melly korán se egyenes válasz az én hivatalos tisztelettel a Tekintetes asszonysághoz intézett szíves felszólításomra, hanem hivatkozás egy Konti s Erkel urakkal tartott, beszélgetésre, mellynek és már azért sem adhatok teljes érvényességet, minthogy bár mennyire tiszteljem, és szeressem én az említett urakat, kiket kétségtelenül, szinte az intézet ügyének szeretete és jóllétének a Tek. Asszony megnyerése által leendő sikeres előmozdítása vezetett Kegyedhöz - még is általam semmi hivatalos megbizással ellátva nem lévén, értekezéseiknek olyan szerű iránya sem lehetett; s azt jó szándék beszélgetésnél egyébbnek annál inkább sem vehetném, minthogy érzésemre abból, csak ugyan holmi apró szóbeli megjegyzéseknél egyébb, nem is esett: minek pedig, mint a Tek. Asszony maga bölcsen át fogja látni, illy fontos és egy nemzeti intézet életkérdését illető tárgyban csak ugyan hivatalos érvényességet, már annál inkább sem lehet tulajdonitanom, minthogy az intézetnél, igazgatóságom kezdete óta divatozó rend és szokás szerint, minden szerződési egyezkedések - szóval, bár melly ügykezelés, még akkor is, ha abban magam személyesen járok el; írásbeli nyilatkozványok utján történik, szükség levén arra: a megállapított nyilvánossági elv, és az Országos Felügyelőségnek koronként bemutatandó igazgatási ügykezelési napló tekintetéből.

Mély tisztelettel kérem tehát Tekintetes asszonyságodat újlag, méltóztassék engem egyenesen az én saját levelemre adandó kegyes válaszával szerencséltetni, mit annyival inkább buzgón ohajtva várok, minthogy kétségtelen újabb fényes bizonyítványa lesz az kegyed önzéstelen szellemének, melly saját becses nyilatkozata szerint hona intézeteinek virágzását nem csak szóval, hanem tettel is hazafiságos kötelességének ismeri, elősegíteni.-

Ha a Tek. asszony, egyébiránt, miként becses levelében érinteni méltóztatott, velem személyesen is értekezni kívánna, én ugyan - különben is legbecsesebb óráim azok lévén, melyeket szellemdús társaságban élvezhetek - mindenkor szerencsémnek tartom ohajtásának megfelelni; noha ez ügyben a személyes szóváltás eredménye is csak az lehetne; mellyet okszerű, és az intézet állásának kellő ismeretéből merített megfontolás után irt levelemnél fogva, elérhetni reménylek.

Ezek után midőn az intézet, s saját magam csekély személyét a Tek: asszony szíves kegyeibe újlag ajánlanám, elvárva becses válaszáat, és a személyes tisztelkedésre háttározandó idő kijelölését - mellyre kegyes engedelmével már a szerződést is szeretném elvinni, hogy olly örömmel térhessek vissza a melly szíves készséggel megyek - maradok tisztelettel

A Tekintetes Asszonyságnak alázatos szolgája Bartay Endre Nemzeti Színház igazgatója

Pest: Szeptembr 9^{kén} 1843.

4.

A magyar nemzeti színház igazgatósága és Schodel Rosalia énekesnő egymás közt szóval és írásbeli szerződéssel a következő pontokban egyesülnek

1.^{ső} pont

nemzeti színház igazgatósága Schodelné asszonnyal folyó 1843k évi szeptember 20tól jövő 1844k évi május 20ig egy a nemzeti pesti színpadon lejátszandó vendégszerepi szakaszra mint első énekesnővel első sopran dalszerepekre szerződik, s minden hónapra nyolc vendégszerepet, vagyis hetenként két-két szerepet, egyikét hétfőtől csütörtökig, másikat csüörtöktől vasárnapig, olly kikötéssel biztosít számára, hogy Schodelné asszonynak egyik előadástól a másikig legalább két napja maradjon fenn, a magyar szöveg betanulására és szükséges próbák megtartására.

2.^k pont

Schodelné asszony minden előadott szerepe után, még pedig azonnal előadás utáni napon meg kapja a maga egyszáz pengő forintból álló tisztelet-díjját.

3.^k pont

Az ezen pontban megnevezett opera-darabok, ugymint Lucretia Borgia, Marino Faliero, Romeo, Gemma, Beatrice di Tenda, Norma, Fidelio, Don Juan, Veszta-szüze, Idegen nő, Eskü, Bálj és Bájital lesznek azon daljátékok, mellyek Schodelné asszony vendég-szerepléseinek szakaszát teendik, mikben ő az első szerepeket adandja, s minél mint már az első pontban is érintetett – a magyar szövegek betanulhatása végett számára két két napi idő köttetik ki.

4.^{dik} pont

Schodelné asszony arra kötelezi magát, hogy vendég szerepléseinek ideje alatt az igazgatóság kívánságára hat új dalszerepet, mind egyiket öt öt hét alatt tanuland be, s adand elő, mellyek – mint magában is értetik – első sopran dalszerepek leendnek: de az igazgatóság részéről is meg kell tétetnie mindennek a mi a próbák megtarthatására szükséges.

5.^k pont

Schodelné asszony a 4k pontban érdeklett hat új előadásu operában csak a hangja alkaltjával és szerep-osztályával egyező dalszerepeket énekleni.

6.^k pont

Ha Schodelné asszony betegeskedése által akadályoztatnék egy héten kétszer lépetni fel, ezen esetben, mint magában is értetik, elveszti elmulasztott szerepétől a tisztelet-díjt.

7.^k pont

Ellenben a Nemzeti Pesti Színház igazgatósága arra kötelezi magát, hogy ha ő az első pontban kötött hetenkénti két szerep-adásnak akár csak egyikét, akár mind kettejét, bár melly másokból – kivéven a 6k pontban említettet – színpadra nem juttatja, minden elmaradt előadásra, mellyel hetenként kevesebbszer lép fel a száz pengő forint tisztelet-díjt Schodelné asszonynak kifizetni.

8.^k pont

Schodelné asszony vendég szereplése ideje alatt az igazgatóság egyezése nélkül semmi más pesti vagy budai színházban, sem valami célra teremben énekleni nem fog.

[...] Költ Pesten September 12én 843

Bartay Endre

Nemzeti Színház igazgatója

Utópont

Schodelné asszonyt jelen szerződésben ki tett szereplés ideje alatt két fél jutalom játék tiszta jövedelme, melly bérlet szünettel adatik, illetendi. Egyébiránt az opera tagjai közül akiknek szivességéből éneklend, azon előadás jövedelméből a fentebb kitett tisztelet-díj nem járand. Költ mint fellyebb

Bartay Endre

Schodel Rosalia

Schodel Rosalie

5.

[233] Tekintetes Igazgató úr!

Eleitől fogva, valamint keblemnek legédesebb vágya, úgy kiképeztetési szorgalmamnak is leghatalmasabb rugója volt az, hogy egykor művészi kis tehetségemet hazámnak, nemzetemnek szentelhessem. Innen, ha Kegyednek e folyó hó [?] napján hozzám intézett becses levelére tán még ezúttal teljesen kielégítő választ nem adhatok, ne annak tessék tulajdonítani, hogy tán a külföldnek lenne előttem ingere jó hazám felett, vagy hogy földieim rovására kívánnám nevelni hasznomat: hanem egyedül annak, hogy józanul megfontolt körülményeim, s egy részben önérzetem is telhetőleg ovatosan szerződni kényszerítenek. Tudniillik: figyelmetessé tőn engemet Kegyednek egy izben előttem tett azon nyilatkozása, mit itten csak mentségemül, nem szemrehányásul hozok fel, hogy föllépteim Kegyed erszényének nem jövedelmezők. Nem vitatva ennek valóságát, és okait, kérdem: nem képes-e illy nyilatkozat a legkellemetlenebbül hatni egy művésznő önérzetére, kinek lelkének nem csak az a feladata, hogy magát minden kizsarolható áron megfizettesse, hanem az, hogy művészetével tehetsége szerint járuljon nemzete díszéhez, s ki nem kevésbé büszke arra, hogy honának leánya, mint, hogy a művészi névhez némi kis igénye lehet. - Azonban önérzetem fájdalmában is elég jőzansággal birtam én átlátni azt, hogy Kegyedet nem kárhoztathatom; mert kinek erszénye áll a játékban az a hasznot és kárt nem mellőzheti, s nem csak megbocsátható, de kikerülhetetlen nála az, hogy munkálódásának egyik rugójaul a hasznot tüzze ki. De valamint én Kegyedet mentem, úgy remélem, Kegyed is szives leend engemet viszont méltányolva menteni ki, ha magamat történető több ily nyilatkozat ellen biztosítani kívánom. Kegyedtől jozanul kívánni nem lehet, hogy saját erszényéből áldozatokat hozzon nemzetének, és annak szellemi éldeletét ön kárával emelje. S ez egyedül azon nagy tekintetű s köztiszteletben álló testületnek lehet feladata, melly a nemzetet a játékszin ügyében, mint nemzetiség, műveltség, és nemesb társalgás egyik hatalmas tényezőjében képviseli. Ennek magasztos nézetei előtt, hol a nemzetnek a színház ápolásában kitűzött céljai jönnek kérdésbe, el kell enyészniök az apróbb anyagi gáncsoknak, csak ott lehet ezeknek gátlólag lépiük fel, hol azok erőt haladnának fölül.

Nem vitatva tehát azt: mennyiben voltak eddigi föllépteim jövedelmezők! önérzetem mondja, hogy hiuság gyanúja nélkül bátorzkodhatom ohajtani, hogy ha csekély művészi

tehetségem némileg hatott, s jövődre is hathat a nemzet dalszínészeti izlésének emelésére, a Nagy Méltóságú Országos Választmány méltóztassék kegyesen kiegyenlíteni Kegyed és én köztem azon anyagi nehézségeket, miknek megoldását Kegyedtől már fentebbi előttem tett nyilatkozatánál fogva sem kívánhatom. Ehhez járul még körülményeim józan összevetése is, melly azt kívánja tőlem, hogy jövődmet anyagilag is telhetőleg el lássam. Koránt sem célzok oda, hogy több jövedelem után áhitozzam, hanem hogy a kötendőt huzamosabb időn biztosítsam magamnak. - Ki lehetne képes tagadni, hogy mostani kötése nem egyéb kockavetésnél? Illyesmit néhány hónapi kurta időre lehetne ugyan tenni, de hosszabbra nem. Azonfelül, hogy olykor megerőttesekekkel járó föllépéseim rongálnak, még azzal is sújt mostani szerződése, hogy véletlen gyöngékedésem keresetemtől mind annyiszor meg foszt. - Minden huzamosabb biztosítatás nélkül évenként újra szerződjem-e? Apródonként legjobb életkoromat minden nyugdíjazás reménye nélkül vesztégessem-e el? E nyugdíjazáshoz hazám jelen körülményei közt reményem nem lehetvén, természetes, hogy magamat csak huzamos időre kötendő olly szerződés által biztosíthatom, mellynek kötelezése testi erőmet is ne veszélyeztesse. - Mind ezen nézeteknél fogva nyíltan kijelentem, miként lelkemnek leghőbb vágya az: hogy a nemzeti színháznál maradjak, nemzetemnek szolgálhassak: de e végre ohajtásom az: hogy miután Kegyednek kötése, mint Magától is hallám, bizonytalan határnapú, és így magában velem is csak bizonytalan, vagy rövid időn szerződhetnék, a nemzeti színházhozói vállalandó szerződése a Nagy Méltóságú Országos Választmány közbejöttével több évre köttesék meg, hogy így kölcsönösen állandóbb lehessen biztosítatánk. Reméllem, a Nagy Méltóságú Országos választmány elégült leend föltételeimmel; valamint Kegyed is méltányos leend átlátni nézeteim alaposágát, s nem fog azokban részemről hiúságot, maga részéről pedig elmellőztetést gyanítani, mellyeknek mind egyikétől valóban távol vagyok.

Ki is tisztelettel maradtam Tettes Igazgató Úrnak tisztelője Schodelné. Pesten, april 24-^{kén} 1844.

6.

Schodelné asszonyság a nemzeti színház igazgatójának e napokban írt levelében honleányi kötelességének ismervén tehetségeit a hazának szentelni: késznek nyilatkozik a jövő augusztus és szeptember hónapokban minden héten egyszer jutalom nélkül működni a nemzeti színpadon, azt az egyet kötvén ki magának, hogy előadásai sorát Linda di Chamounix operával kezdhesse meg, ami jelen operai személyzetünk erejével könnyen eszközölhető volna. Bartay úr ezen, mindenesetre igen szép és valódi honleányi érzést tanúsító ajánlatra azt válaszolá: hogy ámbár a színház körülményei nem oly fényesek, miszerint az igazgatóság a jeles művészeket érdemökhöz képest megjutalmazhatná: de másrésztől az oly gyöngé lábón sem áll, hogy kényszerülve legyen, bármily szép ajánlatot is kegyelem gyanánt elfogadni – s ezen oknál foga Schodelné asszonyt mint honleányt, felszólítja, szíveskednék vele azonnali szerződésre lépni, vagy ha ezt, bármilyen okoknál fogva októberig elhalasztani akarná, addig az operáknak, melyekben ő fellé-

pend, felejtővel elfogadni vagy ezt az általa kitűzendő jótékony célokra fordítani, bizonyossá tevén egyszersmind a jeles énekesnőt arról is, hogy valamint nemcsak Linda di Chamounix tüstént megszereztetni és betaníttatni, úgy szinte egyéb legújabb operák megszerzésére is kellő gond és figyelem fog fordíttatni. Ennyire tehát már volnánk, s ha szerencsénk van Schodelné asszonyságot jól ismernünk, cseppet sem kételkedünk, mire fogja magát elsőrendű művésznőnk elhatározni? A kedvező eredményről mind Bartay úrnak szíves készsége, mellyel a közönség óhajtásának néha erején felül is (példa erre Lutzer kisszony, s most legújabban a Ronconi-pár, mely minden Európahirúsége mellett sem hozza be a költségeket) eleget tenni iparkodik, mind Schodelné asszonyság honleányi nemes érzelmei s operaügyünk iránti hő vonzódása kezeskednek – így egyszerre véget érnek nemcsak azon kellemetlen súrlódások, melyek eddig az igazgatót és kedvelt primadonnánkat egymástól mindinkább elidegenítették, hanem megszűnnének egyszersmind azon sok alaptalan koholmányok, ráfogások s gyanúsítások, melyek e viszálykodás fölött a testvérvárosban elterjedtek, s ha az igazat kell megvallani, bizony egyik félnek sem igen kedveztek. – Egyesüljünk, igenis: húzzuk összebb színházunk oly minden tekintetben díszes, jeles erejét, s a győzelem mindenestre a miénk! [...] Ronconi tehát ötször fellépvén csudahangjával mindenkit elbájola, tapsot és – aranyat eleget aratott, de Bartay úrnak áldozatkészsége nem igen jutalmaztatott meg. Igen szívesen elhisszük, hogy az előadások számosabb közönséget csöditenek, ha Schodelné asszonyt lehetett volna fölléptetni (minő Borgia, minő Beatrice lett volna ő!) Ronconi asszonyság helyett, ki, megengedjük, igen szépen, művészileg énekelhet, igen szép asszony is lehet, akinek tetszik – de mi csak megelégedtünk volna Schodelnéval, s hisszük, hogy Bartay úr is megelégedett volna velünk.

7.

Tekintetes Asszony!

Mai napon hozzám küldött levelének a mennyire igen megörvendeztetett azon értelme, mi szerint Kegyednek erős elhatározása honunkban maradni; s kegyes előtt is földolog: nem a haszon; hanem maga az intézet: oly meglepő és várfatglan volt Kegyednek azon nyilatkozata, melly szerint az általam ajánlott féljövédelmet föllépéséiért el nem fogadván, Augustus és September hónapokban hetenként egyszer ajánlkozik ingyen föllépni. Én tiszteletben tartván Kegyednek ezen mindenestre [nagy áldozattal járól] nagylelkűségének szép példáját, azt teljesen méltányolom is; de azt elfogadnom, úgy a mint ajánlva van, sem az intézet állása, sem elveim és meggyőződéssem nem engedik. Mert valamint nincs az intézetnek oly kedvező állásban még, hogy rendesen működő tagjait érdemeikhez képest más bőséges pénzzel ellátott intézetek példájára, felesleg fizethesse: ellenben oly rossz állapotban sincs, hogy az érette buzgón fáradni akarókat éppen jutalom nélkül hagyja. S bár nem bírok jóstehetséggel, de előre látom, hogy ezen áldozatának elfogadása által mindkettőnk elleneinek és irigyeinek csak fegyvert adnánk kezeikbe, s kimeríthetetlen mendemondára nyujtanánk mezőt. Ennél fogva mind a téns Asszonyt,

mind magamat minden kellemetlenségtől meg akarván kimélni, kérem egész tisztelettel méltóztassék ideiglen az általam minden egyes estére ajánlott féljövedelem mellett működni, s a közönséget minél előbb föllépteivel megörvendeztetni, [kihúzva: akár pedig rögtön szerződésre lépven, minden surlódásnak véget vetni. - Nekem ugyan ügyeimben még ma okvetlenül Posonyba kell utaznom: azonba tekintetes Simontsits János táblabíró ur kegyes volt kérésemre a kegyeddeli szerződés létrehozására segédkezet ígérni, és Szigligeti Eduárd titoknok ur teljesen beavatott általam eme ügybe: e szerint a Kegyed szerződése azonnal létrejöhet, s az Posonyba hozzám felküldetvén, és aláíratván, minden eddigi kellemetlen vizsálynak vége fog szakadni. [...]

Ha pedig Kegyed illy móddal föllépni teljességgel nem akarna, nehogy a Közönség a Kegyed szereplése gyönyörétől megfosztassék, a Kegyed föllépteiben Augustus és September hónapra nézve mindenesetre megegyezem, de csak olly föltét alatt, hogy az általam arra ajánlott díjjal egyenértékű összeget, Kegyed jóváhagyása mellett, valamely Kegyed által kijelölendő jótékony célokra lehessen fordítani: így Kegyed engem is megnyugtatván, midőn a Közönségnek élvet nyujtand, egyszersmind jót is fog tenni. [Kihuzva: Azonban ismétlem, legforróbb b ohajtásom: hogy Kegyed vagy az általam ajánlott módon ideiglen, vagy mint rendesen szerződött tag lépjen fel az Önt nem örömet nélkülöző szinpadra.] Mi kegyednek azon kívánatát illeti, hogy új operákkal elvenítsük fel az operai repertoriumot: van szerencsém nyilvánítani, hogy Lindát megszerzendem, több más operákkal együtt, s azokat, a milly gyorsan csak lehet, szinpadra hozatni el nem mulasztandom [csak a többi tagok is olly bozgó igyekezettel legyenek, millyet Kegyed részéről ígér; úgy valóban egyike teljesül legszebb vágyaimnak, midőn az opera is a maga körében olly erőt és hatályt fejtend ki, millyet a drama a tagoknak buzgó közremunkáltával kifejtett. S csak ezen tekintetből is ismételve kérem Önt, méltóztassék magát elhatározni, s az intézet állandó tagjaul szerződni, hogy így működseink végre a sok hánykódás, kellemetlen és akadályozó körülményekből kibontakozván, teljes kerekdedségre, biztosságra és rendszerre vergődjenek. Kegyedet erre annál is inkább jogositva érzem magamat kérni, minthogy nyilatkozatai szerint, az intézet és az ügy érdekében állandóul hónapban kíván maradni, s így a gátokat elhárítván, legalább féluton ohajtásaim elé fog jőni, s nyilatkozatainak életet adni. Kérésemet megújítván] s magamat szívességébe ajánlván, maradok [A tekintetes asszonynak alázatos szolgálja] Önnek tisztelője

Pesten, Julius 10-én 1844

Külzet: A nemzeti színház igazgatójától. Tekintetes Schodelné asszonynak, érdemteljes énekesnőnek, kitünő tisztelettel Hivatalból. Budán.

8.

Múlt szombatn estve lépett föl újra, szabadságideje eltelte után, Schodelné assz., mint Romeo Montecchiben, s a minden zugaiban rendkívül tömött ház percekig tartó éljenek s tapsokkal fogadá. Juliát Hollósy k. a. éneklé, s a közönség testvériesen osztoztatá a két művésznőt tapsai s tetszéskitüntetésiben. Üdvezlő versek is hullottak. Az opera praecisióval adatott, s az új szereposztás által mintegy új érdekű volt, azonban nem ke-

véssé háborgatták s zavarták a műértők élveit az éretlen és nem kellő időben választott zajgások és tapsolások.” Honderú, 4 (1846), 2. félév, 258.; „Ez alkalommal nemcsak a színpadon, de a nézőhelyen is Montecchi- és Capulettipártféle pártok álltak egymással szemközte, melyek közül az egyik az oly hamar megkedvelt Hollósy Cornéliát akará, a szabadságából visszaérkezett Schódelné fölibe emelni; a másik pedig ezt, mint régi kedvencét, hatalmasan védte, pártolta. Az egész spectaculum a legzajosabb tisztújítási korteskedésre emlékeztetett, – épen úgy, mint amikor a már több idő óta szolgáló, érdemes első alispánt, minden ok nélkül ki akarják vetni a nyeregből, s pártja őt, az új felekezet ellenében minden áron megmarasztalja elnöki székében. Képzeltetni, mily iszonyú zajt és lármát csinált a rendkívüli számban egybesereglett tömeg! Mintha a hon sorsa lett volna végveszélyben. Midőn Schódelné lépett föl egyedül, akkor az ő pártja tapsolt, s a Hollósy-párt püsszgett, midőn pedig Hollósy C. lépett föl egyedül, akkor az ő pártja tombolt és tapsolt, s a Schódelné-párt püsszegett; és mindezen zaj a legzavartabb összevegyülésben, kettős erővel tört ki, midőn egyszerre mindketten énekeltek. A higadtabb vérűek azonban sem az egyik, sem a másik énekesnő mellett nem vitézkedtek, hanem mindkettő jelességét elismerve, csendes mosollyal nézték a roppant tusát, s a magyarokon fekvő viszálykodási átok dühös hullámzását. – Ének, zene és tánc! ez a mostani világ bálvány, melynek vak imádói közt az egykor oly férfias, erős magyart is eltörpülve látni – szomorító dolog. És valóban, politikusaink is okosabbat tennének, ha pályájuk színpadán énekelve működnének, – így legalább nagyobb sikere, hatása volna közügybeni munkálkodásuknak. – No de a dologra! Schódelné (Romeo) művészete egész hatalmát teljes fényében tünteté föl, éneke érzelemdús s fölötte megható, játéka éppoly kerekded, síma biztos volt, mint éneke. Tiszteletére versek is szórattak. Hollósy Cornelia (Júlia) hajlékony, mesterséges hangfutásai, kitűnő hangszínezete, könnyű előadása, mindenkit bámulatra ragadta; de az ő énekét inkább az ész csodálja, semhogy a szív volna általa megindítva. Mindkét énekesnőnek hibája az, hogy egy szót sem tudnak érthetően, tiszta kiejtéssel énekelni. Wolf (Theobald) erre nézve egészen ellenkezően működik, sőt nálánál érthetőbb énekest képzelni sem tudok, mi kivált ha oly jó énekkel párosul, mint az övé, nem kis gyönyört okoz a hallgatónak. [...] Sajnálni lehetne, ha a két énekesnő miatt továbbra is ily korteses civódás foglalna helyet a nemzetiben. Hisz akik baráti az operának, örüljenek, hogy ily jeles énekesnőktől hallhatják üdvözlésük igéjét, és ne törjenek arra, hogy egyiket vagy másikat megszőkessék innen, mert utóbb is mindkettő cserben hagyandja a pártos híveket. Mindkettősy.

9.

„Schódelné az igazgatóságnak felmondott.”*) Ezen felmondásnak oka, mint hiteles kútfőből tudjuk, először az, mert mióta a maga szakmájában szinte igen jeles Hollósy Kornelia színpadunknak szerződött tagja, Schódelné sokkal ritkábban léptetik fel mint azelőtt, s kevesebbszer mint a másik primadonnát, mit természetesen nem lehet másnak, mint mellőzésnek, háttérbe szorításnak nevezni; - második oka az: mert az egész legközelebbi színházi évben alig adtak neki egy új szerepet, sőt még régibb jobb szere-

peiben is ritkán engedték föllépni, mi szinte mellőzés-háttérbe szorításnak nevezhető; - harmadszor: mert Wolf tenorista szembetűnően tanúsítja azt, miként Schödelnével együtténekelni nem akar, mi hasonlókép mellőzés, háttérbe szorítás. Mindez pedig oly gátló és leverő körülmény egy hivatásának kellően megfelelni, s jó hitelét fenntartani akaró művészre nézve, hogy ha van benne becsületérzés, kénytelen magát visszavonni oly intézettől, hol elnyomatása, színpadróli leszoríttatása úgyszólván rendszeres kicsinált dolog. A művész az azon férfút, ki legújában az igazgatás élén áll, Bajza urat legkevésbé sem okolja, sőt hálásan ismeri el, hogy mióta a kormányrudat ő tartja kezében, a fönnbbi tekintetekben kevesebb oka van panaszra, mint azelőtt. Azonban a házi kezelésen alapuló többfejű anarchikus kormány, mindent elkövetett a felhozott lemondási okok előidézésére, s oly kerekvágásba [sic] hozá a dolgot, hogy az új igazgató sem volt képes annak egészen más irányt adni, mit csak akkor tehetne, ha már a színház egyéb ügyei is nagyobb rendbe volnának hozva. Ki nem vak vagy elfogult, az a művész elsorolt felmondási okait alaposaknak találandja, s helyeselni fogja határozott visszalépési szándokát. - Mert vagy van reá szükség a színháznál, vagy nincs. Ha van, - akkor nem szabad előtte elzárni az utakat, melyeken művészeti tehetségét a lehető legnagyobb tökélyben felmutathassa, sőt mindent el kell követni, hogy ne csak nagy fizetését megérdemelje, de a közönség is, meghidegülés helyett folytonos, sőt mindinkább növekedő részvétellel viseltessek iránta. Ha pedig nincs szükség reá, ez esetben nem szabad az ily intézetnek zsákban macskát árulnia, hanem kell, hogy nyíltan tudtára adja az illetőnek: miként haszonvetősége miatt az intézet céljával és körülményeivel ellenkezik őt tartani. - Hogy Schödelné az említett akadályozó körülmények közt, nem sok vagy éppen semmi anyagi hasznot hoz az intézetnek, az előttünk igen világos: de hogy tehetségeinek kellő alkalmazása mellett sok hasznot hajthatna, az még világosabb. [...] Azt azonban hogy az opera a reá fordított költséget megtérítse, sőt tiszta hasznot húzzon, oly eljárással mint az eddigi volt, teljes lehetlen eszközölni. Igazán kebellázító, ha elgondolja a komolyabb gondolkozás hazafi, miszerint az országos segedelmet nem a dráma, melyre leginkább kellene azt fordítani, hanem egyedül az opera, ezen divatos kéjhölgy emészti fel. És miért? mert az operai erők nem alkalmaztatnak úgy, mint lehetne és kellene célszerűen felhasználni. Hisz az isten szerelméért! a jelen színházi évben alig tanultak be a szó szoros értelmében egy két új operát s e közt is csak egy volt életrevaló. Amellett komoly és vígopera, a különböző szakokra alkalmas énekesek kellő felosztásában semmi legkisebb arány és józan számítás nem volt észrevehető. Mintha e halálra méltó drámagyilkosra szántsándékkal akarták volna tékozlólag szórni és pazarlani a nemzet drága kincsét. - A két primadonna, kik leghatalmasabb tényezői színpadunk operájának, évenként jutalomjátékkal együtt körülbelül tizenkétezer pengő forintot hoz az intézettől (amellett szabadságidejük is van), s havonként legfőljebb háromszor négyszer lépnek föl, (volt eset, hogy néha egyszer kétszer álltak ki a színre), s többnyire oly elkoptatott ódonságokban működnek, hogy igazon csodálkozunk kell azok szánandó türelmén, kik ez egyformaságot oly gyakran végighallgatni képesek. Holott igazság és az európai szokás szerint minden jól fizetett primadonna hetenként legalább kétszer tartozik működni. De hogy tegye ezt Schodelné vagy Hollósy K. midőn hetenkint mindössze is csak két operát adnak (sőt olykor csak egyet) s majd mindig

olyant, melyben csak az egyik léphet föl. Ennél rosszabb gazdálkodást képzelni sem lehet. Mert ha nálunk hasznosan akarják foglalkoztatni az operát, hetenként legalább is hármat kell belőle adni (sokszor ünnepnap is), és ha lehet egyet mindig olyant, melyben mind a két primadonna működik; e mellett minden hónapban legalább egy komoly és egy víg operát kell betanulni. Így aztán lesz belőle haszon, különben soha. S ekkor nem lesz ok arra, hogy Schódelné felmondjon, vagy neki felmondjanak. A dráma pedig a háromszori operai előadás miatt nem szenvedne, mert - fájdalom de igaz - a drámának akkor volna nálunk kelete, ha hetenként egyszer vagy legfőlebb kétszer izlettetnék meg ez operakóros beteg lelkű közönséggel, vagy ha egyáltalában semmi ének, zene, tánc, népdal és spectaculum nem állana fejlődése útjában. - És nem is lesz addig a magyar színészetből semmi, míg az operától, mint takarékos jámbor férj, pazaran fényűző, zavart okozó rossz nejtől el nem válik.

Visszatérve Schódelné felmondására, meg kell jegyeznünk, miként a Párizsból csak most megtért zenevirtuóz Fáy Gusztávtól azt hallottuk, hogy egész Párizsban nincs oly hatalmas jeles két primadonna mint Schódelné és Hollósy K. - és ti részint pártosságból, részint holmi ábrándos sympathiák miatt az egyiket, ki pedig a másiknak legkevésbé sem áll útjában, mégis el akarjátok intézetükből tuszkolni?

A mint egykor okunk volt Schódelné ellen irgalom nélkül kikelni, úgy most okunk, és alapos okunk van őt határozottan védeni. Ez az igazság.

És mi meg vagyunk győződve, miként Bajza úr az operára nézve is gyökeres reformot hozand színházukba, s az erők célszerű használata által vagy jövedelmesé, vagy egészen haszonvehetlenné teendő azt. Mind két esetben hazafias eljárást követend.

*)Épen most halljuk, hogy a t. művésznő még nem mondott fel, hanem csak akar felmondani. - Mindegy: - közöljük azért e cikket, miután általán véve az opera- és drámára is vonatkozik. Szerk.

10.

Lapunk múlt számában egy beküldött cikk Schódelné asszonyságnak a nemzeti színháztól elkívánczolásáról beszél. A Pesti Divatlap éppen felmondást emleget. Nekünk, szerkesztői állásunknál fogva, bármely beküldött cikket kiadni kötelességünkben áll, hol a tények valóságáról vagy a közhér, vagy a beküldő kezeskedik. Hasonló kötelességünknek ismerjük azonban minden, a közönség színe előtt tett vád igazolásának is tért nyitni lapunkban, s hol a dolgok valódi mibenlétéről saját magunknak is van tudomásunk, azt minden rokonszenv, vagy ellenszenv nélkül elmondjuk.

A vádak ezek: Schódelné felmondott,- Schódelné ritkán léptetik fel, az első tenor nem akar Schódelnével játszani, Sch.-nek nincs közönsége a másod-tenor miatt, - Schódelné ellen rendszeresen kicsinált ármánykodások vitetnek végbe. - Lássuk sorba.

1) Schódelné (ki különben igen igazságszerető és törvényeket tisztelő lélek) felmondott? - Nem mondhatott fel, mert még egy évig kötelezve van szerződésileg, ok pedig a szerződés megsemmisítésére nincs, mert az igazgató teljesíti a szerződésnek őt terhelő részét; bár Schódelné is oly pontosan teljesítené a magáét; e vád kit terhel? Nem tudatik.

2) Schodelnét (kit különben mindenki igen kedves színpadi tüneménynek tart) ritkán léptetik fel? - Maga akarja úgy. Hányszor változik meg a játérend, a kitűzött opera nem adathatik. Miért? Sch.-né elrekedt, Sch. feje fáj. Sch. rosszat álmodott. Sch.-nak családi gondja van. Sch.-né megharagították. Mind meg annyi tény. Sch.-né nem akar föllépni darabokban: hol koporsó jó elő, Rohan Mária igen magas neki, Montecchi igen mély, Ezred leánya, Gemma igen naiv, az újabb, leginkább coloraturjaik miatt annyira divatos operák pedig nem hangjához valók. Hát erről ki tehet? Kit illet e vád? Énekelhet-e helyette az igazgató, a rendező, a karmester, vagy plane a hivatalos lap szerkesztője? Vagy találhat-e fel panacéát, mely a tisztelt énekesnő leggyakoribb elrekedéseit, fejfájásait, rossz álmait, és szeszélyeit meggyógyítsa? Egy országot ilyen orvosságért!

3) Wolf nem akar Schodelnéval fellépni? - Nem akar? Ezt nem értjük. Hogy lehetne olyankor egyes színházi tagnak valamit nem akarni, midőn 'a művésznő hálásan ismeri el': hogy mióta Bajza úr tartja a kormányrudat kezében, minden tekintetben kevesebb oka van a panasza: mint az előtt? Kit érdekel megint e vád? A vádolók oly általánoságban beszélnek: hogy az ember nem igazodhatik el rajta, hogy kit vádolnak tehát? Tehet arról valaki: hogy Linda, Lucia, Ernani, Sevillai borbély, Benyovszky, Cár és ács, Alvajáró mind H. kisasszony szerepei közé tartoznak, vagy csupán csak az a cél: hogy énekeljen vele is a másod-tenor? Hát Dom Sebastianban nem Wolf és Sch.-né énekel-e együtt? Egy adatot, egy tényt hallanánk legalább annak okadolására: hogy Wolf nem akar együtt énekelni! Ki hát a vétkes?

4) Schodelnének (ki különben a közönségnek régi kegyence) nincs közönsége Bognár miatt? - Hát Alboninak miért volt? hisz akkor is Bognár énekelt, még sem szaladt a közönség? Hát Benyovszkiban miért van közönség? hisz ott is Bognár énekel. Hát Dom Sebastianban miért nincs? hisz ott meg Wolf énekel. Mikor Rohan Máriát másodszor adták, Wolf énekelt Schodelnéval s alig került ki a napi költség. Hát ha most valaki megfordítaná a tételt s azt mondaná: hogy azért nem tetszik Bognár, mert Schodelnével léptetik fel? Ezt mi ugyan a világért sem tesszük fel, de hátha akadna malitiosus ember, aki föltenné? Egynek a kelvéért valamennyi hibáit elnézi a közönség, s ez megfordítva is áll. A következés meg fogja mutatni.

5) Schodelné ellen (ki különben igen szerény, csöndes és kegyes teremtés) rendszeres, kicsinált ármánykodások vitetnek végbe! De már ez több, mint mennyit pusztán, odavetve szabad állítani. Itt meg kell nevezni: hogy ki által? ki az, aki Schodelné ellen ármánykodik? Mi oka lehet arra valakinek, hogy ily megbuktatási systemákon törje fejét, micsoda eszközei vannak az ármánykodásra? Mérget adtak be neki, hogy rosszul énekeljen? hogy hangjának nagy részét elveszítse? hogy makacs, szeszélyes legyen; megvesztegették az egész, összes közönséget: hogy ne tapsoljon neki? H. kisasszony, kegyosztalékival senki fia nem dicsekedhetik, ki magának sem személyes hódításokkal, sem ősi becsületű családjá befolyásával nem szerze a közönség között pártot, hanem bírja annak osztatlan tetszését művészeténél fogva, ki a nápolyi színigazgató legfényesebb ajánlatát kikerülte: hogy édes hazája színházánál maradjon, mely neki, a közönség kegyencének, a páratlan szorgalmú, zúgolódástalan művésznőnek, ki félév alatt öt szerepet tanult be, mialatt Sch.-né csak egyet: jóval kevesebbet fizet, mint Schodelnének, a mellőzött, az üldözött, a háttérbe szorított Schodelnének! Ismétlem uraim: hogy H.

kisasszony ártatlan, tiszta nevével egy sorba írni az ármánykodást, blasphemia! Ezt önök tán maguk sem úgy értették. De mit értettek hát? Ki lehet Sch.-nének valaki irigye, ki ármánykodhatik egy első énekesnő ellen más, mint első énekesnő? Mondják ki önök, hogy kicsoda? Schodelnének senki sem ellensége, mint saját maga, és saját barátai, akik ezúttal az általunk különben minden tekintetben igen tisztelt hölgynek és jeles művésznőnek igen-igen gonosz szolgálatokat tőnek.

A kimondott vádak senki ellen sincsenek irányozva s az igazgató készakarva ki van hagyva a játékból. Jó taktika volna ez, ha észre nem lehetne venni. De mi szétzavarjuk a sakkfigurákat. Ha a színháznál hiba van, a nyilvánosság terén azért csak az igazgató felelhet, ezt tudják a tisztelt vádlók, ismerve a színházi törvényeket, melyek kemény (elbocsáttatási) büntetés alatt tiltják a színház bármely tagjának vádjait és panaszait, a színházi törvényszéken kívül, más akármi néven nevezendő forum elé vinni. Vádolhatnak tehát mindenkit, kiknek felelniök és ellenvadásokat tenniök nem szabad, csak az igazgatót magát nem, ki perse hogy a boldog végít fogná azután a dolognak s oly tényeket találna napfényre hozni, miktől könnybe lábadna a szeme a feleletet kérőnek. Azok tehát nem felelhetnek, a kik gyanúsítva vannak, a ki pedig felelhetne, az „legkevésbé sem okoltatik.” Ilyenkor nincs mit tenni egyéb: mint saját magunknak jelenni meg az általunk megnyitott törvénypiacon, s elmondani a felvilágosító védokokat, mikkel a megtámadott igazság ügyének tartozunk.

11.

Egy idő óta [...] ritkán hozatnak színpadra oly nagyobb szerű új operák, melyekben szerződésem szerint - mint első drámai énekesnő működhethém; sőt azon köztetszéssel fogadott régiebb nagy operák is, melyekben a női főszerepvivő én vagyok, a repertoirból nagyobb részt kihagyattak. Végére azon néhány operában is, melyekben jelenleg működöm, s melyekben a főszerepek minden más színpadokon a létező legjobb tehetségekkel töltenek be, nálunk a szereposztás sem a művészet, sem a közönség kívánatát ki nem elégítheti.

S miután ebből azt kell következtetnem, hogy ez vagy az említett komoly zeneművek vagy tán személyem elleni ellenszenvből történik: kinyilatkoztattam, hogy később vagyok kötelességemről lemondani, mint akár azt, hogy a hanyagság vádjá méltatlanul rám háruljon, akár a zeneművészet azon részének, melynek egyik személyesítője csekély tehetségem körében én is vagyok, háttérbe szorítását eltűrjem.

Hogy ezen állítások oly igazak, mint valótlan a kérdéses cikk egész tartalma, tényekkel bizonyítom.

Tény, hogy 3 év óta Don Pasquale, Don Sebastian, Nabucco, Othello, Rohan Mária, és Macbethen, s így ezen hat operán kívül semmi új szerepet nem kaptam; holott 3 év alatt szerződésem szerint 18 új szerepek betanulására használhatta volna fel az igazgatóság tehetségemet. S bár csupán drámai énekesnőül vagyok szerződve, a szereposztályomhoz nem tartozó Don Pasqualét is elfogadtam. És mégis én vádoltatom szerződésem meg nem tartásával, s az is, hogy fél év alatt csak egy új dalműben léptem föl, nekem rovatik fel hibául, nekem, ki Mayerbeer Hugonottainak, Mozart classicus műveinek, s Donizetti

egyik legjobb szerzeményének Boleyna Annának színpadra hozatalát oly régen sürgetem. Léphetek én fel oly operában, mely nem adatik? s ily önmagát cáfoló állítás nem szándékos rágalom?

Tény, hogy Eskü, Ismeretlenő, Beatrice di Tenda, Marino Faliero, Gemma di Vergi, Othello, Don Juan, Fidelio, mind oly jeles művek, melyek az operaszemélyzetnek a mostanihoz nem hasonlítható állapotában is a közönség tetszését megnyerték, s melyek Europa legelső színpadain, jelenleg is, a legkedveltebb művek közé számíttatnak, ez idő alatt a repertoirról részint egészen, részint egy két előadás után kimaradtak. S ez ellenében a cikk írója mit hoz fel? Montecchit és Ezred leányát; s állítja, mintha én Rohan Máriát, mint magasat, Gemmát pedig mint naivot, magam utasítottam volna el. Ez utóbbi állítás, mint merőben hamis rá fogás, cáfolatra sem méltó; Montecchit és Ezred leányát illetőleg pedig, elég legyen megegyeznem, miszerint az első mezzosopran ének része lévén, az, mit én néhányszor csak kénytelenségből énekeltem, reám, mint magas sopranra, kötelezettséget nem vonhat, s kimutathatom a hírlapi cikket is, mely magas sopran létemre ezen nem nekem való szerepbeni fellépést gáncsolá; s ez okból annak személyesítésétől maga az országos főigazgató által fel is mentettem. Az Ezred leánya pedig hogy a lyrai, s nem a drámai operák közé tartozik, ki hozza kétségbe?

Tény, hogy azon csekély számú operákban, melyekben jelenleg működöm, a szerepek személyzetünk mostani erejéhez képest nem helyesen vannak betöltve. Ez a közönség előtt sokkal ismertebb dolog, hogysem bizonyítást igényelhetne is, s valóságát tagadja-e a cikk írója, s mit felel reá? Azt, minek ellenkezőjét én sem állítom, t. i. hogy ez nem egyes tag akarattjától függ. Ebből azonban az általam illető helyen bepanaszolt rendszer helyessége teljességgel nem következik. Én nem személyek, hanem a rendszer ellen emeltem szót, s emeltem nem személyem, hanem a művészet és intézet érdekében, mert azt hiszem, hogy az előadások fogyatkozásai az intézetnek nem csak művészeti hitelét csökkentik, de annak anyagi kárt is okoznak; valamint arról is meg vagyok győződve, hogy ha a magyar operánál jelenleg létező kisebb nagyobb tehetségek mindenik maga helyén célszerűen felhasználtatnak, s úgy a drámai mint a lyrai nemből a művek kellően megválasztatnak: az opera nem csupán kivételes esetekben vonand be nagyobb száma hallgatóságot, hanem, mi fődolog, a színháznak állandó közönséget is eszközönd.

12. Schodelné fellépései a Nemzeti Színházban 1843–1849.

<i>Évad</i>	<i>Szereplésszám</i>
1843. VIII. 31.-1844. IV. 16.	52
1844. VIII. 19.- 1845. VII. 10.	69
1845. IX. 24.-1846. VI. 30	46
1846. IX. 26.-1847. IX. 2.	39
1847. X. 12.-1848. IX. 18.	50
1848. X. 13.-1849. VI. 27.	6

13. Schodelné és Hollósy Kornélia fellépései

1846. szeptember 1. és 1847. augusztus 31. között

<i>Schodelné</i>		<i>Hollósy</i>	
Montecchi és Capuleti	3	<i>Montecchi és Capuleti</i>	3
Dom Sebastian	9	<i>Linda di Chamounix</i>	6
Hunyadi László	4	<i>Alvajáró</i>	7
Borgia Lukrécia	3	<i>Bátori Mária</i>	3
Norma	3	<i>A sevillai borbély</i>	4
Nabucco	9	Ernani	9
Otello	2	<i>Marino Faliero</i>	1
Rohan Mária	2	<i>Lammermoori Lucia</i>	9
Eskü	1	<i>Eskü</i>	1
Gemma di Vergy	1	A királynő futárai	2
Összes fellépés	37		45

14. Schodelné és Hollósy Kornélia szereplései

1847. szeptember 1. és 1848. december 31. között

Schodelné		Hollósy	
Hunyadi László	12	<i>Hunyadi László</i>	12
Rohan Mária	7	Lammermoori Lucia	8
Nabucco	6	Ernani	9
Borgia Lukrécia	6	<i>Bájital</i>	2
Dom Sebastian	8	<i>Linda di Chamounix</i>	5
Norma	2	Benyovszky	15
Macbeth	17	Alvajáró	5
Gemma di Vergy	1	<i>Fra Diavolo</i>	5
		Cár és ács	4
		A sevillai borbély	3
		Martha	8
		Horatiusok és Curiatiusok	2
		Bátori Mária	1
		Kunok	6
		Két altiszt	3
Összes fellépés	59		88

BIBLIOGRÁFIA

- Ábrányi, *Életemből* Ábrányi Kornél: *Életemből és emlékeimből: a történelem, irodalom és művészet köréből*, Budapest, Franklin Társulat, 1897.
- Ábrányi, *Erkel* Ábrányi Kornél: *Erkel Ferenc élete és működése. (Kulturtörténelmi korrajz)*, BudaPest, Schunda, 1895.
- Ábrányi, *Képek* Ábrányi Kornél: *Képek a mult és jelenből*, Budapest, s. n., 1899.
- Ábrányi, *Magyar zene* Ábrányi Kornél: *A magyar zene a 19-ik században*, BudaPest, Rózsavölgyi és Társa, [1900].
- Adamo, *Bellini* Maria Rosaria Adamo: „Vincenzo Bellini, Biografia”, in uő.–Friedrich Lippmann: *Vincenzo Bellini*, Torino: ERI, 1981.
- Adamo, *Passioni umane* Maria Rosaria Adamo: „Passioni umane e sovrumani deliri: Donizetti e Bellini (1826–1835)”, in *Teatro di Donizetti III*, 155–78.
- Agricola *Anleitung zur Singkunst*. Aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi, [...] mit Erläuterungen und Zusätzen von Johann Friedrich Agricola, Berlin: George Ludewig Winter, 1757. Faksimile-Nachdruck, mit Einführung und Kommentar von Kurt Wichmann, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1966.
- Allgemeines Theater-Lexikon* H. Blum–K. Herloßsohn–H. Marggraff: *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, Altenburg-Leipzig: Expedition des Theater-Lexikons, 1846 [Neue Ausgabe]. Mikrofiche Edition: Erlangen, Harald Fischer Verlag, 2002.
- Allitt, *Donizetti Letters* John Allitt: „Aspects of Donizetti’s letters written in Vienna”, in *Donizetti in Wien*, 1–29.

- Allitt, *Romantic Love* John Allitt: *Donizetti and the Tradition of Romantic Love*. A collection of essays on a theme, London: Donizetti Society, 1975.
- Appolonia, *Voci* Giorgio Appolonia: *Le voci di Rossini*, Torino, Edizioni EDA, 1992.
- Appolonia, *Interpreti* Giorgio Appolonia: „I primi interpreti d’opera seria donizettiani nell’epistolario del maestro”, in *Teatro di Donizetti I*, 83–95.
- Ashbrook William Ashbrook: *Donizetti and his Operas*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- Bajza Kálmán Bajza Kálmán: *Az Athenaeum-per. Az első magyar sajtóper története*, Budapest, Argumentum, 1997. (Irodalomtörténeti Füzetek)
- Bajza, *Szózat* [Bajza József]: *Szózat a pesti magyar színház ügyében Bajzától*. Buda, 1839, Magyar Királyi Egyetem betűivel. Újraközli Szalai, *Tollharcok*, 401–42.
- Baldacci Luigi Baldacci: „Donizetti e la storia”, in *Convegno Donizetti I*, 5–27
- Balthazar, *Ottocento Duet* Scott L. Balthazar: „The Primo Ottocento Duet and the Transformation of the Rossinian Code”, *The Journal of Musicology*, 7 (1989), 471–97.
- Balthazar, *Set Pieces* Scott L. Balthazar: „The forms of set pieces”, in *Cambridge Companion to Verdi*, 49–68.
- Barna Barna István: „Erkel Ferenc első operái az egykorú sajtó tükrében”, in *Zenatudományi tanulmányok II*, 175–218.
- Bártfay Bártfay László naplója 1838. jan. 1.-től 1841. dec. 12.-ig. Gépiratos másolat az eredetiről. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Fol. Hung. 2230/I.
- Batta András Batta: *Opera. Komponisten – Werke – Interpreten*, Köln, 1999, Könemann.
- Bauer, *Erinnerungen* Arnold Wellmer (hrsg.): *Aus meinem Bühnenleben. Erinnerungen von Karoline Bauer*, Berlin: Verl. der Königlichen Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei, 1871.
- Bauer, *Josefstadt* Anton Bauer: *Das Theater in der Josefstadt in Wien*, Wien–München, Manutiuspresse, 1957.

- Bauer, *Opern und Operetten* Anton Bauer: *Opern und Operetten in Wien, Graz-Köln*: Hermann Böhlau, 1955. (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge Bd. 2)
- Bayer Bayer József: *A nemzeti játékszín története I-II*, Budapest, Hornyánszky, 1887.
- Becker, *Couleur locale* Heinz Becker (hrsg.): *Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1976. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 42)
- Becker, *Musikkritik* Heinz Becker (hrsg.): *Beiträge zur Geschichte der Musikkritik*, Regensburg: Gustav Bosse, 1965. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 5)
- Becker, *Oper* Heinz Becker (hrsg.): *Beiträge zur Geschichte der Oper*, Regensburg: Gustav Bosse, 1969. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 15)
- Becker, *Stilkategorie* Heinz Becker: „Die »Couleur locale« als Stilkategorie der Oper, in Becker, *Couleur locale*, 23–45.
- Beghelli, *Contributo* Marco Beghelli: „Il contributo dei trattati di canto Ottocenteschi al lessico dell’opera“, in *Parole della musica I*, 177–223.
- Beghelli, *Fonti* Marco Beghelli: „Fonti per il recupero della prassi esecutiva vocale donizettiana“, in *Teatro di Donizetti I*, 11–29.
- Beghelli, *Gran Scena* Marco Beghelli: „Che cos’è una Gran Scena?“, in *Belliniana*, 1-12.
- Beghelli, *Lessico* Marco Beghelli: „Il lessico melodrammatico di Bellini“, in *Convegno Bellini I*, 27–37
- Beghelli, *Retorica* Marco Beghelli: „La retorica del melodramma: Rossini, chiave di volta“, in Fabbri, *Rossini*, 49–77.
- Beghelli, *Rituale* Marco Beghelli: *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2003.

- Beile Birgit H. Beile: *Gesangsbeschreibung in deutschen und englischen Musikkritiken. Fachsprachenlinguistische Untersuchungen zum Wortschatz*, Frankfurt am Main–Berlin etc., Peter Lang, 1997. (Germanistische Arbeiten zu Sprache und Kulturgeschichte 34)
- Belitska-Scholtz–Somorjai Belitska-Scholtz Hedvig–Somorjai Olga: *Deutsche Theater in Pest und Ofen 1770–1850. Normativer Titeltitelkatalog und Dokumentation I–II*, Budapest, Argumentum, 1992.
- Belitska-Scholtz, *Jankovich* Belitska-Scholtz Hedvig: „Jankovich Miklós a reformkor színházi mozgalmaiban”, in *Jankovich tanulmányok*, 220–39.
- Belitska-Scholtz, *Jankovich tanulmányok* Belitska-Scholtz Hedvig (szerk.): *Jankovich Miklós, a gyűjtő és mecénás (1772–1846). Tanulmányok*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1985.
- Belliniana* Daniel Brandenburg–Thomas Lindner (hrsg.): *Belliniana et alia musicologica. Festschrift für Friedrich Lippmann zum 70. Geburtstag*, Wien: Praesens, 2004. (Primo Ottocento Bd. 3)
- Benelli Antonio Benelli: *Regole per il Canto figurato*, Dresda: s. n., [1814?]
- Bényei Bényei Miklós (összeáll.): *Reformkori országgyűlések színházi vitái (1825–1848)*, Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1985. (Színháztörténeti könyvtár 15)
- Benyovszky, *Das alte Theater* Karl Benyovszky: *Das alte Theater. Kulturgeschichtliche Studie aus Preßburgs Vergangenheit*, Bratislava-Pressburg, Karl Angermayer, 1926.
- Benyovszky, *Pozsonyi magyar színház* Benyovszky Károly: *A pozsonyi magyar színház története 1867-ig*, Bratislava: Clara Design Studio, 2002. (Az 1928-ban megjelent mű hasonló kiadása)
- Benyovszky, *Schodel* Benyovszky Károly: *Schodel Rozália. Az első drámai magyar „dalnoknő”*, Bratislava-Pozsony: Steiner Zsigmond, 1927.
- Benyovszky, *Lexikon* Benyovszky Károly: „Schodel Rozália”, in *Magyar színművészeti lexikon*, IV, 93–95.
- Bérczessi Bérczessi B. Gyula: *Tollal – lanttal – fegyverrel. Egressy Béni élete és munkássága*, Budapest, Szerző kiadása, 1986.

- Berlioz 1 *Mémoires de Hector Berlioz. Premier voyage en Allemagne. À Liszt. 3^e lettre*, Mannheim, Weimar. Paris: Calmann-Lévy, s. a.
- Berlioz 2 *Mémoires de Hector Berlioz. Deuxième voyage en Allemagne, L'Autriche, la Bohème et la Hongrie. Troisième lettre. Pesth.* Paris: Calmann-Lévy, s. a.
- Bianconi–Pestelli Lorenzo Bianconi–Giorgio Pestelli: *Geschichte der italienischen Oper*, Bde. 4–6, übers. aus d. Ital. von Claudia Just u. Paola Riesz, Laaber: Laaber Verlag, 1990-1992.
- Bibliographie universelle* François-Joseph Fétis: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bruxeles: Meline, Cans et Co., 1835–1844.; Arthur Pogin (ed.): *Supplément et complément*, Paris: Firmin-Didot et Cie, 1881.
- Binal Wolfgang Binal: *Deutschsprachiges Theater in Budapest*, Wien–Köln–Graz, Böhlau, 1972. (Theatergeschichte Österreichs Bd. 10, Heft 1)
- Bini–Commons Annalisa Bini–Jeremy Commons: *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Milano, Skira, 1997.
- Biró Biró Lajos Pál: *A Nemzeti Színház története 1837–1841*, Budapest, Pfeifer Ferdinánd, 1931.
- Bitter-Hübscher Marieluise Bitter-Hübscher: „Theater unter dem Grafen Brühl“, in *Studien zur Musikgeschichte Berlins*, 415–28.
- Black John N. Black: „The central finale in the libretti of Felice Romani. A contribution to the dramaturgy of the libretto“, in Sommariva, *Romani*, 183–202.
- Bologaro-Crevenna Hubertus Bologaro–Crevenna: „Die italienische Oper in München“, in *Musik in Bayern*, 179–89.
- Bónis, *Erkel* Bónis Ferenc (szerk.): *Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól*, Budapest, Zene-műkiadó, 1968. (Magyar zenetörténeti tanulmányok)
- Bónis, *Erkel és Kodály* Bónis Ferenc (szerk.): *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról*, Budapest, Püski, 2001. (Magyar zenetörténeti tanulmányok)

- Bónis, *Erkel és kora* Bónis Ferenc (szerk.): *Erkel Ferencről és koráról*, Budapest, Püski, 1995. (Magyar zenetörténeti tanulmányok)
- Bónis, *Magyar Színház* Bónis Ferenc: „Hogyan lett Erkel Ferenc a Pesti Magyar Színház karmestere?”, in Bónis, *Erkel és kora*, 45–54.
- Brand-Seltei Erna Brand-Seltei: *Belcanto. Eine Kulturgeschichte der Gesangskunst*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1972.
- Brandstetter Gabriele Brandstetter: „Raoul Barbe-Bleu”, in Carl Dahlhaus (hrsg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, München–Zürich, Piper, 1986-1997., Bd. 2, 576–79.
- Braun Werner Braun: *Musikkritik. Versuch einer historisch-kritischen Standortbestimmung*, Köln, Hans Gerig, 1972.
- Brecht Karl-Peter Brecht: *Conradin Kreutzer. Biographie und Werkverzeichnis*, Meßkirch, Verlag der Stadt Meßkirch, 1980.
- Bruckboeg Bernhard Bruckboeg: *Literatur der Gesangskunst. Bibliographie. Magisterarbeit für die Erlangung des Magister Artium*, Linz, Hochschule Mozarteum Salzburg, 1990.
- Brunel Pierre Brunel: *Vincenzo Bellini*, Paris, Fayard, 1981.
- Budden, *Donizetti* Julian Budden: „Aspects of the Development of Donizetti’s Musical Dramaturgy”, in *Opera Teatrale di Donizetti*, 121–33.
- Budden, *Operas of Verdi* Julian Budden: *The Operas of Verdi I. From Oberto to Rigoletto*, New York–Washington: Praeger Publishers, 1973.
- Budden, *Verdi* Julian Budden: *Verdi*, London–Melbourne, J. M. Dent & Sons, 1985. (Master Musicians). Magyar kiadás (ford. Rácz Judit), Budapest, Európa, 2007.
- Cambridge Companion to Singing* John Potter (ed.): *The Cambridge Companion to Singing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

- Cambridge Companion to Verdi* Scott L. Balthazar (ed.): *The Cambridge Companion to Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Castelli Ignaz Franz Castelli: „Einst und Jetzt”, in *Memoiren meines Lebens*, Linz: Österreichischer Verlag für Belletristik und Wissenschaft, s.a.
- Casvell Austin Caswell: „Mme Cinti-Damoreau and the Embellishment of Italian Opera in Paris, 1820–1845”, *Journal of the American Musicological Society*, 28 (1975), 459–92.
- Cella, *Corpus* Franca Cella: „Il corpus dei libretti donizettiani: pietre di un edificio in progress”, in *Teatro di Donizetti III*, 27–76.
- Celletti, *Belcanto* Rodolfo Celletti: *Storia del belcanto*, Fiesole, Discanto Edizioni, 1983.
- Celletti, *Vocalità Donizetti* Rodolfo Celletti: „La vocalità di Donizetti”, in *Convegno Donizetti I*, 107–47.
- Celletti, *Vocalità romantica* Rodolfo Celletti: „La vocalità romantica” in Alberto Basso (dir.): *Storia dell’opera*, Torino: UTET, 1977., vol. 3, Tomo 1, 105–02.
- Celletti, *Voci* Rodolfo Celletti: „Voci della *Donizetti Renaissance*”, in *Teatro di Donizetti I*, 3–9.
- Cenner, *Erkel* Cenner Mihály: „Erkel Ferenc a pesti Városi (Német) Színházban”, in Bónis, *Erkel és kora*, 39–40.
- Cenner, *Színészportrék* Cenner Mihály: *Magyar színészportrék katalógusa 1790–1944*, Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1973.
- Chorley Henry F. Chorley: *Thirty Years’ Musical Recollections*, ed. by Ernest Newman, New York–London, Alfred A. Knopf, 1926.
- Christiansen Rupert Christiansen: *Prima donna. A history*, London, Century Publishing, 2/1995.
- Ciarlantini Paola Ciarlantini: *Giuseppe Persiani e Fanny Tacchinardi. Due protagonisti del melodramma romantico*, Ancona, Lavoro Editoriale, 1988.
- Clément, *Opera* Catherine Clément: *Opera, or the Undoing of Women*, London: Tauris, 1997.

- Clément, *Voices* Catherine Clément: „Through Voices, History” in Mary Ann Smart (ed.): *Siren songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*, Princeton, Princeton University Press, 2000., 17–28. (Princeton Studies in Opera)
- Commons Jeremy Commons: „Donizetti e l’opera semiseria”, in *Opera Teatrale di Donizetti*, 181–93.
- Conati, *Anni Trenta* Marcello Conati: „La svolta degli anni Trenta. Il »canto in azione«. (A proposito di Giuseppina Strepponi)”, in *Teatro di Donizetti I*, 277–94.
- Conati, *Ronconi* Marcello Conati: „L’avvento del »baritono«: Profilo di Giorgio Ronconi”, in *Opera Teatrale di Donizetti*, 281–97.
- Conati, *Verdi* Marcello Conati: *Verdi. Intervisti e incontri*, Torino: EDT, 2/2000.
- Cone, *Criticism* Edward T. Cone: „The Authority of Music Criticism”, *Journal of the American Musicological Society*, 34 (1981), 1–18.
- Cone, *Patti* John Frederick Cone: *Adelina Patti: Queen of hearts*, Aldershot, Scolar Press, 1994.
- Convegno Bellini* Graziella Seminara–Anna Tedesco (eds.): *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita. Atti del Convegno Internazionale Catania, 8–11 novembre 2001*, I–II, Firenze, Leo S. Olschki, 2004.
- Convegno Donizetti* PIERALBERTO CATTANEO (ed.): *Atti del I. Convegno Internazionale di Studi Donizettiani 22–28 Settembre 1975 I-II*, Bergamo: Azienda Autonoma di Turismo, 1983.
- Corneilson Paul Corneilson: „Vogler’s Method of Singing”, *The Journal of Musicology*, 16 (1998), 91–109.
- Cornet J[ulius] Cornet: *Die Oper in Deutschland und das Theater der Neuzeit. Aus dem Standpuncte practischer Erfahrung*, Hamburg: Meißner und Schirges, 1848.
- Dahlhaus, *19. Jahrhundert* Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden–Laaber, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion–Laaber Verlag, 1980. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6)

- Dahlhaus, *Wagner* John Deathridge–Carl Dahlhaus: *Wagner* (ford. Tallián Tibor), Budapest, Zeneműkiadó, 1988. (Grove monográfiák)
- Dalmady Dalmady Győző: *Nyáry Pál emlékezete. Emlékezés - -től. Elmondott Nyáregyházán, Nyáry Pál siremlékének felállításakor 1876. aug. 19.*, Budapest, Nyáry-Emlékbizottság, 1876.
- Daniel Ute Daniel: *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart, Klein-Cotta, 1995.
- Dávidházi Dávidházi Péter: *Egy nemzeti tudomány születése. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*, Budapest, Akadémiai Kiadó–Universitas, 2004. (Irodalomtudomány és kritika)
- Degré Degré Alajos: *Visszaemlékezéseim*, Budapest, Szépirodalmi, 1983.
- Dempwolff C. A. Dempwolff: *Vor und hinter den Coulissen. Skizzen und Erinnerungen*, Wien–Pest–Leipzig, A. Hartleben, 1869–1870.
- Dent Edward J. Dent: *The Rise of Romantic Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.
- Déryné naplója* Bayer József (sajtó alá rend.): *Déryné naplója I–III*, Budapest, Singer és Wolfner, 1899.
- Devrient Eduard Devrient: *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*. In zwei Bänden neu hg. von Rolf Kahel und Christoph Trilse, Berlin, Henschel Verlag, 1967.
- Diósszilágyi Diósszilágyi Sámuel: *Hollósy Kornélia élete és művészete*, Makó: Városi Tanács V. B. Művelődésügyi Osztálya, 1984.
- Diva* Rebecca Grotjahn et al. (hrsg.): *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*, Schliengen, Edition Argus, 2011. (Forum Musikwissenschaft Bd. 7)
- Donati-Patténi Giuliano Donati-Petténi: *Donizetti*, Milano, Fratelli Treves, 2/1939.

- Donizetti in Wien* Leopold M. Kantner (hrsg.): *Donizetti in Wien. (Musikwissenschaftliches Symposium, 17–18. Oktober 1997). Kongreßbericht*, Wien, Edition Praesens, 1998.
- Döhring, *Oper und Musikdrama* Sieghart Döhring: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber, Laaber Verlag, 1997. (Handbuch der musikalischen Gattungen 13)
- Döhring, *Rossini* Sieghart Döhring: „Rossini nel giudizio del mondo tedesco”, in Fabbri, *Rossini*, 93–104.
- Döhring, *Wahnsinnsszene* Sieghart Döhring: „Die Wahnsinnsszene”, in Becker, *Couleur locale*, 279–314.
- Durante, *Sänger* Sergio Durante: „Der Sänger”, in Bianconi–Pestelli, Bd. 4., 359–415.
- Egressy, *Levelek* Molnár László (közr.): *Egressy Gábor és kortársai. Levelek Egressy Gáborhoz 1838–1865*, Budapest, Színészegyesület, 1908.
- Egressy, *Naplók* *Egressy Gábor napló-jegyzetei 1840–1844*, Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Oct. Hung 611. 1.
- Eisenberg Ludwig Eisenberg: *Großes biographisches Lexikon der deutschen Bühnen im 19. Jh*, Leipzig, List, 2/1908.
- Enciclopedia dello spettacolo* Silvio d’Amico (dir.): *Enciclopedia dello spettacolo*, Vol. 1-9, Roma, Casa ed. Le Maschere, 1954–68
- Engelhardt Markus Engelhardt (hrsg.): *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, Laaber, Laaber Verlag, 2001.
- Erasmi Gabriele Erasmi: „»Norma« e »Aida«. Momenti estremi della concezione romantica”, in Pierluigi Petrobelli (ed.): *Studi Verdiani 5*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1988–89., 85–108.
- Erdélyi T. Erdélyi Ilona: *Erdélyi János levelezése I*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1960.
- Fabbri, *Rossini* Paolo Fabbri: *Gioacchino Rossini 1792–1992. Il testo e la scena. Convegno internazionale di studi, Pesaro, 25-28 giugno 1992*, Pesaro, Fondazione G. Rossini, 1994.
- Fabó Fabó Bertalan: „Erkel színpadi ábrázolói”, in uő. (szerk.): *Erkel Ferencz emlékkönyv. Születésének századik évfordulójára*, Budapest, Pátria, 1910., 173-90.

- Fábri, *Hétköznapi élet* Fábri Anna: *Hétköznapi élet Széchenyi István korában*, Budapest, Corvina, 2009.
- Fábri, *Irodalom magánélete* Fábri Anna: *Az irodalom magánélete. Irodalmi szalonok és társaskörök Pesten 1779–1848*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1987.
- Fáy Staud Géza (szerk): *Fáy András színészeti tanulmányai*, Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1940. (Magyar irodalmi ritkaságok 54)
- Ferenczi Ferenczi Zoltán: *A kolozsvári színészet és színház története*, Kolozsvár, s. n., 1897.
- Fischer, *Geschlecht* Christine Fischer: „Von gefallenen Engeln und Amazonen: Geschlecht als ästhetische und soziale Kategorie im Werk Verdis”, in *Verdi Handbuch*, 141–67.
- Fischer, *Hannover* Georg Fischer: *Musik in Hannover*, Hannover-Leipzig, Hahn'sche Buchhandlung, 1903.
- Fischer, *Marschner Erinnerungen* Georg Fischer: *Marschner-Erinnerungen*, Hannover und Leipzig, Hahn'sche Buchhandlung, 1918.
- Fischer, *Opern und Concerte* Georg Fischer: *Opern und Concerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866*, Hannover–Leipzig, Hahn, 1899.
- Fischer, *Stimme* Peter-Michael Fischer: *Die Stimme des Sängers*, Stuttgart–Weimar, J. B. Metzler, 1993.
- Fleischmann Heinz Fleischmann: *Das Musikschulwesen in der Stadt Wien in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts*, Dissertation Universität Wien, 1989.
- Florimo Francesco Florimo: *Vincenzo Bellini. Biografia ed aneddoti*, Napoli, Istituto Casanova, 1883.
- Fond 4 *A Nemzeti Színház eredeti iratai*, Országos Széchényi Könyvtár, Színház-történeti Tár, Fond 4.
- Frankenburg, *Emlékiratok* Frankenburg Adolf: *Emlékiratok*, Pest, Emich Gusztáv, 1868.
- Frankenburg, *Vallomások* Frankenburg Adolf: *Őszinte vallomások I-II*, Pest, Heckenast Gusztáv, 1861.
- Freydank Ruth Freydank: *Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1845*, Berlin, Henschel Verlag, 1988.
- Gatti Carlo Gatti: Verdi (ford.: Lengyel Péter–Majtényi Zoltán), Budapest, Gondolat, 1967.

- Gebhardt Volker Gebhardt: *Frauen in der Oper. Große Stimmen–Große Rollen*, München, Elisabeth Santmann Verlag, 2004.
- Gerhard Anselm Gerhard: *Die Verstärker der Oper*, Stuttgart, Metzler, 1992.
- Gier Albert Gier: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988.
- Giesing Michaela Giesing (hrsg.): *Theatersammlungen in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin West*, Berlin, Gesellschaft für Theatergeschichte, 1985. (Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte)
- Goertz Harald Goertz: „Frauengestalten in Giuseppe Verdis Opern“, in Carmen Ottner (hrsg.): *Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts. Symposium 2001*, Wien, Doblinger, 2003., 57–63.
- Goslich Siegfried Goslich: *Die deutsche romantische Oper*, Tutzing, Schneider, 1975.
- Gossett, *Anna Bolena* Philip Gossett: „Anna Bolena e la maturità di Donizetti“, in *Convegno Donizetti I*, 247–310.
- Gossett, *Donizetti* Philip Gossett: „Donizetti: il problema del pensiero creativo“, in *Teatro di Donizetti III*, 181–94.
- Gossett, *Nuovo duetto* Philip Gossett: „Un nuovo duetto per Anna Bolena“, in *Convegno Donizetti I*, 311–31
- Göpfert, *Handbuch* Bernd Göpfert: *Handbuch der Gesangskunst*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel, 1988. (Taschenbücher zu Musikwissenschaft 110)
- Göpfert, *Stimmtypen* Bernd Göpfert: *Stimmtypen und Rollencharaktere in der deutschen Oper von 1815–1848*, Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 1977.
- Rieger–Steedmann Eva Rieger–Monica Steegmann (hrsg.): *Göttliche Stimmen. Lebensberichte berühmter Sängerinnen von Elisabeth Mara bis Maria Callas*, Frankfurt am Main–Leipzig, Insel Verlag, 2002.
- Gradenwitz, *Colorito sacro* Peter Gradenwitz: „Biblische Schauplätze und »Colorito sacro«“, in Becker, *Couleur locale*, 323–39.

- Grandi voci* Rodolfo Celletti (dir.): *Le grandi voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica*, Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1964.
- Gregor, *Kulturgeschichte* Joseph Gregor: *Kulturgeschichte der Oper*, Zürich, Scientia, 1941.
- Gregor, *Josefstadt* Joseph Gregor: *Das Theater in der Wiener Josefstadt*, Wien, Wiener Drucke, 1924.
- Grillparzer *Grillparzers Werke* (hrsg.von August Sauer). Zweite Abteilung, Bd. 8: Tagebücher und literarische Skizzenhefte II, 1822 bis Mitte 1830, Wien–Leipzig: Gerlach und Wiedling, 1916.
- Großes Sängerlexikon* K. J. Kutsch–Leo Riemens: *Großes Sängerlexikon*, Bern München, Saur, 3/1997.
- Grotjahn Rebecca Grotjahn: „»The most popular woman in the world«. Die Diva und die Anfänge des Starwesens im 19. Jahrhundert“, in *Diva*, 74-97.
- Guccini Gerardo Guccini: „Spielleitung und Regie“, in Bianconi–Pestelli, Bd. 5, 165–235., kolumnen 179–89.
- Guck-Nigrelli Anja Guck-Nigrelli: „Warum die Primadonna meistens sterben muss. Psychoanalytische Überlegungen zum Wesen der Oper“, in *Opernanalyse*, 11–28.
- Hadamowsky, *Hofoper* Franz Hadamowsky (bearb.): *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater). Ein Verzeichnis der aufgeführten und eingereichten Stücke mit Bestandnachweisen und Auf führungsdaten. Teil 2: Die Wiener Hofoper (Staatso per) 1811-1974*, Wien, Verlag Brüder Hollinek, 1975. (Museion. Veröffentlichungen der Österreichischen Nationalbibliothek, Bd. 4, Teil 2)
- Hadamowsky, *Wien Theater Geschichte* Franz Hadamowsky: *Wien Theater Geschichte von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Wien–München, Jugend und Volk, 1988. (Geschichte der Stadt Wien III)
- Hajdu Hajdu Algernon László: *A pesti Nemzeti Színház műsora* [adattár]. Tördelt korrektúra, Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, MS 192/1–4, MS 240.

- Hanson Alice M. Hanson: *Musical Life in Biedermeier Vienna*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- Hász-Fehér Hász-Fehér Katalin: *Elkülönülő és közösségi irodalmi programok a 19. század első felében (Fáy András irodalomtörténeti helye)*, Debrecen, Debreceni Egyetem Kossuth Egyetemi Kiadója, 2000. (Csokonai Könyvtár. Bibliotheca Studiorum Litterarium 21)
- Häser, 1822 August Ferdinand Häser: *Versuch einer systematischen Übersicht der Gesanglehre*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1822.
- Häser, AMZ 1812 [Ferdinand August Häser]: „Mittheilungen über Gesang und Gesangsmethode”, *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 14 (1812).
- Häser, AMZ 1813 [Ferdinand August Häser]: „Mittheilungen über Gesang und Gesangsmethode”, *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 14 (1813).
- Häser, AMZ 1822 Ferdinand August Häser: „Versuch einer systematischen Übersicht der Gesanglehre”, *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 24 (1822).
- Häser, *Caecilia* Ferdinand August Häser: „Andeutungen über Gesang und Gesanglehre”, *Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt*, 7 (1828), 8 (1828), 10 (1829), 11 (1829).
- Hegedüs Hegedüs Géza: „Id. Lendvay Márton”, in *Nagy magyar színészek*, 76-89.
- Hemsley Thomas Hemsley: *Singing and Imagination. A Human Approach to a Great Musical Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- Hiller, *Musikalisch-richtiger Gesang* Johann Adam Hiller: *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesang mit hinlänglichen Exempeln erläutert*, Leipzig, Johann Friedrich Junius, 1774.
- Hiller, *Musikalisch-zierlicher Gesang* Johann Adam Hiller: *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange, mit hinlänglichen Exempeln erläutert*, Leipzig, Johann Friedrich Junius, 1780.
- Hofecker Hofecker [Szentimrényi] Imre: *A magyar zene egyetemes története*, Budapest, Szerző, 2/s.a.

- Honolka, *Libretto Musikalisch-richtiger Gesang* Kurt Honolka: *Kulturgeschichte des Librettos. Oper – Dichter – Operndichter*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 2/1978. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 28)
- Honolka, *Opernübersetzungen* Kurt Honolka: *Opernübersetzungen. Zur Geschichte und Kritik der Verdeutschung musiktheatralischer Texte*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1978. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 20)
- Honolka, *Primadonnen* Kurt Honolka: *Die großen Primadonnen. Vom Barock bis zur Gegenwart*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 2/1982.
- Hont Hont Ferenc (szerk.): *Magyar színháztörténet*, Budapest, Gondolat, 1962.
- Hortschansky Klaus Hortschansky: „Die Anfänge des Opern-Repertoires und der Repertoire-Oper“, in *Kongressbericht Bonn 1970*, 225–36.
- Höslinger, *Situation* Clemens Höslinger: „Die Situation der italienischen Oper in Wien im Zeitalter Donizettis“, in *Donizetti in Wien*, 81–92.
- Höslinger, *Wiener Zeitschrift* Clemens Höslinger (zusammeng.): *Musik-Index zur „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode“, 1816–1838*, München–Salzburg, Emil Katzbichler, 1980.
- Huber Konrad Huber: „Giovanni Battista Rubini als Donizetti-Interpret“, in *Donizetti in Wien*, 114–21.
- Izzo Francesco Izzo: „Suoni festivi: struttura e drammaturgia di un *topos* donizettiano“, in *Teatro di Donizetti III*, 195–208.
- Jahn, *Di tanti palpiti* Michael Jahn: *Di tanti palpiti... Italiener in Wien*, Wien, Verlag Der Apfel, 2006. (Schriften zur Wiener Operngeschichte 3)
- Jahn, *Donizetti* Michael Jahn (hrsg.): *Donizetti und seine Zeit in Wien*, Wien, Verlag Der Apfel, 2010. (Schriften zu Wiener Operngeschichte 8)
- Jahn, *Hofoper 1810-1836* Michael Jahn: *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836. Das Kärnthnertheater als Hofoper*, Wien, Verlag Der Apfel, 2007.

- Jahn, *Hofoper 1836-1848* Michael Jahn: *Die Wiener Hofoper von 1836 bis 1848. Die Ära Balochino/Merelli*, Wien, Verlag Der Apfel, 2004.
- Jahn, *Hofoper 1848-1870* Michael Jahn: *Die Wiener Hofoper von 1848 bis 1870. Personal–Aufführungen–Spielplan*, Tutzing, Hans Schneider, 2002.
- Jahn, *Primadonnen* Michael Jahn: *Primadonnen, Premieren, Parodien*, Wien: Verlag Der Apfel, 2006. (Studien zu Wiener Operngeschichte 2)
- Jankovich, *Iratok* „*A pesti színháznál lévő hivatalok, és kötelességek.*” Jankovich Miklós *a Pesti Magyar Színház működésével kapcsolatos iratai*, Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Fond 16/76.
- Jensen–Piperno, *Orchestra in Society* Niels Martin Jensen–Franco Piperno (ed.): *The Opera Orchestra in 18th and 19th Century Europe I. The Orchestra in Society*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008., Vols. I–II.
- Jensen–Piperno, *Orchestra in the Theatre* Niels Martin Jensen–Franco Piperno (ed.): *The Opera Orchestra in 18th and 19th Century Europe II. The Orchestra in the Theatre: Composers, Works and Performance*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008.
- Jókai, *Emlékeim* Jókai Mór: *Emlékeim I-II*, Budapest, Ráth, 1875.
- Jókai, *Nemzeti Színház* Jókai Mór: *A Nemzeti Színház múltjából*, Budapest, Révai, [1914].
- Jókai, *Nyáry* Jókai Mór: „Nyáry Pál emléke”, in uő.: *Életemből. Igaz történetek. Örök emlékek. Humor. Útleírás*. Budapest, Révai, 1904.
- Jókai, *Tarokkparti* Jókai Mór: *A történelmi tarokkparti. Más hátrahagyott írásokkal*, Budapest, Unikornis, 1996. (Jókai Mór munkái. Gyűjteményes díszkiadás)
- Karacs Karacs Teréz: *A régi magyar színészetről*, Arad, Széchényi Irodalmi Intézet, 1888.
- Kassai Kassai István: „Néhány szó Bartay Endréről”, *Magyar Zene*, 32 (1991), 328–31.

- Kerényi, *Borzasztó torony* Kerényi Ferenc (szerk.): *A borzasztó torony. Képek a magyar vándorszínházvilágból*, Budapest, Magvető, 1979. (Magyar Tallózó)
- Kerényi, *Egressy* Kerényi Ferenc (szerk.): *Egressy Gábor válogatott cikkei (1838-1848)*, Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1980. (Színháztörténeti Könyvtár 11)
- Kerényi, *Kritika* Kerényi Ferenc (szerk.): *A magyar színikritika kezdetei 1790-1837, I-III*, Budapest, Mundus, 2000. (A magyar irodalomtörténetírás forrásai)
- Kerényi, *Magyar színháztörténet* Kerényi Ferenc: „A magyar romantika színháza (1837-1849)”, in uő. (szerk.): *Magyar színháztörténet 1790–1873*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990.
- Kerényi, *Nemzeti Színház* Kerényi Ferenc (szerk.): *A Nemzeti Színház 150 éve*, Budapest, Gondolat, 1987.
- Kerényi, *Operaháború* Kerényi Ferenc: „Az operaháború. Egy színháztörténeti jelenség komplex leírása”, *Színháztudományi Szemle*, 1 (1977), 107-42.
- Kerényi, *Pest vármegye* Kerényi Ferenc: *Pest vármegye irodalmi élete (1790-1867)*, Budapest, Pest Megye Monográfia Közalapítvány, 2002.
- Kerényi, *Régi magyar színpad* Kerényi Ferenc: *A régi magyar színpadon 1790-1849*, Budapest, Magvető, 1981. (Elvek és utak)
- Kerényi, *Színek, terek* Kerényi Ferenc: *Színek, terek, emberek. Irodalom és színház a 18-19. században*, Budapest, Ráció, 2010.
- Kerényi, *Társasélet* Kerényi Ferenc: „A színház mint társaséleti színtér a 19. századi Budapesten”, *Budapesti Negyed*, 12,4 (2004. tél), 67-89.
- Kerman, *Opera* Joseph Kerman: *Opera as drama*, New York, Vintage Books, 1956.
- Kerman, *Verdi* Joseph Kerman–Thomas S. Grey: „Verdi’s Groundswells. Surveying an Operatic Convention”, in Carolyn Abbate–Roger Parker (eds.): *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*, Berkeley etc, University of California Press, 1989., 153-79.
- Kimbell, *Norma* David Kimbell: *Vincenzo Bellini Norma*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998. (Cambridge Opera Handbooks)

- Kimbell, *Observations* David Kimbell: „Some observations on tempi d’attacco and tempi di mezzo in Rossini’s Otello”, in *Belliniana*, 190–211.
- Kimbell, *Verdi* David Kimbell: *Verdi in the Age of Italian Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- Kindermann Heinz Kindermann: *Theatergeschichte Europas*, Bd. 6: *Romantik*, Salzburg, O. Müller, 2/1977.
- Kirchmeyer Helmut Kirchmeyer: *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland, dargestellt vom Ausgange des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, II. Teil: *System- und Methodengeschichte, Band 2: Quellentexte 1791-1833*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1990. (Studien zu Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 7)
- Kongressbericht Bonn 1970* Carl Dahlhaus et al. (hrsg.): *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, Kassel etc., Bärenreiter, 1971.
- Konold Wulf Konold: *Deutsche Oper—einst und jetzt. Überlegungen und Untersuchungen zu Geschichte und Gegenwart des deutschen Musiktheaters*, Kassel etc., Bärenreiter, 1980.
- Kósa Kósa János: *Pest és Buda elmagyarosodása 1848-ig*, Budapest, Általános Nyomda, 1937.
- Köhler Hartmut Köhler: „Der Krieg in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts”, in Jürgen Maehder–Jürg Stenzl (hrsg.): *Zwischen Opera buffa und Melodramma. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert*, Frankfurt etc., Peter Lang, 1994. (Perspektiven der Opernforschung I), 145–57.
- Kötetes iratok* *A Nemzeti Színház igazgatósági üléseinek jegyzőkönyvei*, Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, Kötetes iratok.
- Kroó Kroó György: *A „szabadító” opera*, Budapest, 1966, Zeneműkiadó.
- Lakatos, *Brassai* Lakatos István: *Brassai Sámuel és a muzsika*, Kolozsvár, Pallas Könyvnyomda, 1942. (Keresztény magvető füzetei, 37)

- Lampl Elisabeth Lampl: *Die Oper auf den Wiener Vorstadt Bühnen 1776–1865*, Wien, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Abteilung Musikpädagogik, 1987. Diplomarbeit, Maschinenschrift.
- Lang Paul Henry Lang: *Az opera. Egy különös műfaj különös története*, Budapest, Zeneműkiadó, 1980.
- Lauka Lauka Gusztáv: *A műltről a jelennek. Emlékjegyzetek*, Budapest, Aigner, 1879.
- Legány, Erkel Legány Dezső: *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük*, Budapest, Zeneműkiadó, 1975.
- Legány, Krónika Legány Dezső: *A magyar zene krónikája. Zenei művelődésünk ezer éve dokumentumokban*, Budapest, Zeneműkiadó, 1962.
- Lippmann, Bellini Friedrich Lippmann: *Vincenzo Bellini und die italienische opera seria seiner Zeit. Studien über Libretto, Arienform und Melodik*, Köln–Wien, Böhlau Verlag, 1969. (Analecta musicologica 6)
- Lippmann, Donizetti Friedrich Lippmann: „Die Melodien Donizettis”, in uő. (hrsg.): *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte III*, Köln–Graz, Böhlau Verlag, 1966, 80–113. (Analecta musicologica 3)
- Lippmann, Italianità Friedrich Lippmann: „Zur »italianità« der italienischen Oper im 19. Jahrhundert”, in Becker, *Couleur locale*, 229–56.
- Lippmann, Libretto Friedrich Lippmann: „Zum Verhältnis von Libretto und Musik in der italienischen opera seria der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts”, in *Kongressbericht Bonn 1970*, 162–8.
- Lippmann, Romani e Bellini Friedrich Lippmann: „Romani e Bellini. I fatti e i principi della collaborazione”, in Sommariva, *Romani*, 83–113.
- Lippmann, Straniera Friedrich Lippmann: „Su »La Straniera« di Bellini”, *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 5 (1971) 565–605.
- Lippmann, Verdi und Bellini Friedrich Lippmann: „Verdi und Bellini”, in Becker, *Oper*, 77–88.
- Liszt–d’Agoult Serge Gut–Jacqueline Bellas (red.): *Franz Liszt–Marie d’Agoult Correspondance*, Paris, Fayard, 2001.

- Liszt, *Dramaturgische Blätter* Franz Liszt: *Dramaturgische Blätter I. Abtheilung. Essays über musikalische Bühnenwerke und Bühnenfragen, Komponisten und Darsteller*. In das Deutsche übertragen von L. Ramann, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1881. (Gesammelte Schriften Bd. 3)
- Liszt, *Fidelio* Franz Liszt: „Beethoven’s »Fidelio«. (1854)”, in uő., *Dramaturgische Blätter*, 10-5.
- Liszt, *Montecchi* Franz Liszt: „Bellini’s »Montecchi e Capuletti«. (1854)”, in uő., *Dramaturgische Blätter*, 85-98.
- Liszt, *Viardot-Garcia* Franz Liszt: „Pauline Viardot-Garcia. (1859)”, in uő., *Dramaturgische Blätter*, 121–35.
- Lortzing Albert Lortzing: *Gesammelte Briefe*. Hrsg. Georg Richard Kruse, Regensburg: Gustav Bosse, s. a. (Deutsche Musikbücherei Bd. 6)
- Lukács Lukács Anikó: „Átöltözések. A 19. századi magyar nemzeti divat emlékiratok és naplók tükrében”, *Aetas*, 23 (2008), 46-63.
- Magyar művelődéstörténet* Kósa László (szerk.): *Magyar művelődéstörténet*, Budapest, Osiris Kiadó, 1998.
- Magyar sajtó története* Szabolcsi Miklós (főszerk.): *A magyar sajtó története I*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1979.
- Magyar színművészeti lexikon* Schöpfin Aladár (szerk.): *Magyar színművészeti lexikon. A magyar színjátszás és drámaidalom enciklopédiája I-IV*, [Budapest]: Színészegyesület, 1929–1931.
- Magyar színházművészeti lexikon* Székely György (főszerk.): *Magyar Színházművészeti Lexikon*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1994.
- Mahling, *Berlin* Christoph Helmut Mahling: „Zum »Musikbetrieb« Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts”, in *Studien zur Musikgeschichte Berlins*, 27–284.
- Mahling, *Viardot-Garcia* Christoph-Hellmut Mahling: „Zum Bild der Sängerin Pauline Viardot-Garcia in der deutschen Öffentlichkeit”, in Jean Gribenski–Marie-Claire Mussat–Herbert Schneider (publ.): *D’un opéra l’autre. Hommage à Jean Mongrédien*, Paris, Presses de l’Université de Paris–Sorbonne, 1996., 140–53.

- Malisch Kurt Malisch: „Stimmtypen und Rollencharaktere“, in *Verdi Handbuch*, 168–81.
- Mályuszné, *Cenzúra* Mályuszné Császár Edit: *Megbíráltak és bírálók. A cenzúrahivagal aktáiból (1780-1867)*, Budapest, 1985, Gondolat Kiadó. (Nemzeti könyvtár)
- Mályuszné, *Ráday* Mályuszné Császár Edit: „A Rádayak és hazai színjátszásunk“, *A Ráday Gyűjtemény Évkönyve 1955*, Budapest, Dunamelléki Református Egyházkerület Ráday Gyűjteménye, 1956., 72–80.
- Mályuszné, *Rendezés* Mályuszné Császár Edit: *Adatok a magyar rendezés első évtizedeihez*, Budapest, Színháztudományi Intézet, 1962. (Színháztörténeti Könyvtár 7)
- Mályuszné, *Színháztörténet* Mályuszné Császár Edit: *Színháztörténetünk társadalomtörténeti összefüggései. Színházzociológiai vázlatok*, Budapest, Színháztudományi Intézet, 1965. (Színházi Tanulmányok 12)
- Mancini Giambattista Mancini: *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Milano, Giuseppe Galeazzi, 3/1778.
- Mandyczewski Eusebius Mandyczewski (hrsg.): *Zusatz-Band zur Geschichte der k.k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Sammlungen und Statuten*, Wien, Direktion der k.k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 1912.
- Mannstein Heinrich Ferdinand Mannstein: *Die große italienische Gesangschule nebst praktischen Übungsstücken [...]*, Dresden–Leipzig, Arnoldische Buchhandlung, 1848. [2. Ausgabe von *Das System der grossen Gesangschule des Bernacchi von Bologna*, Dresde, 1834.]
- Martienssen-Lohmann, *Gesanglexikon* Franziska Martienssen-Lohmann: *Der wissende Sänger. Gesanglexikon in Skizzen*, Zürich–Freiburg im Br., Atlantis, 1956.
- Martienssen-Lohmann, *Opernsänger* Franziska Martienssen-Lohmann: *Opernsänger*, Mainz, Schott, s. a.
- Marx Adolph Bernhard Marx: *Die Kunst des Gesanges*, Berlin, Adolph Martin Schlesinger, 1826.
- Mason David Mason: „The Teaching (and Learning) of Singing“, in *Cambridge Companion to Singing*, 204-20.

- Mayer Andreas Mayer: „»Gluck’sches Gestöhn« und »welches Larifari«. Anna Milder, Franz Schubert und der deutsch-italienische Opernkrieg”, *Archiv für Musikwissenschaft*, 52 (1995), 171–204.
- Mayer–Trojan–Hadamowsky Friedrich Arnold Mayer–Felix Trojan–Franz Hadamowsky: *Katalog der „Alten Bibliothek“ des Theaters an der Wien*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 1928. (Kataloge der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien I)
- Meller Meller Simon: *Ferenczy István, 1792–1856*, Budapest, Athenaeum, 1905.
- Mendelsohn Gerald A. Mendelsohn: „Verdi the Man and Verdi the Dramatist”, *19th-Century Music*, 2 (1978), 110–42., 214–30.
- Merucci Renato Merucci: „La trasformazione dell’orchestra in Italia al tempo di Rossini”, in Fabbri, *Rossini*, 431–64.
- Meyerbeer Becker, Heinz–Becker, Gudrun (hg.): *Giacomo Meyerbeer Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 3: *Briefe aus Berlin 1837–1845*, Berlin, Walter de Gruyter, 1975.
- Mikszáth Mikszáth Kálmán: *Jókai élete és kora*, Budapest, Révai, 1907.
- Mocsáry Mocsáry Lajos: *A magyar társasélet*, Pest, Müller Nyomda, 1855.
- Molnár Molnár László (kiad.): *Egressy Gábor és kortársai. Levelek Egressy Gáborhoz 1838–1865*, Budapest, Színészegyesület, 1908.
- Monahan Brent Jeffrey Monahan: *The Art of Singing. A Compendium of Thoughts on Singing Published Between 1777 and 1927*, Metuchen–London, The Scarecrow Press, 1978.
- Mongrédién Jean Mongrédién: „Les débuts Parisiens de Wilhelmine Schröder-Devrient (1830–1831), in Axel Beer–Kristina Pfarr–Wolfgang Ruf: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, Bd. 2, Tutzing, Hans Schneider, 1997., 935–46.

- Morabito Sergio Morabito: „Erzähl- und Bedeutungsstrukturen der romantischen »Primadonnenoper«. Dargestellt anhand der Inszenierungen Giuditta Pastas durch Bellini und Romani”, in *Diva*, 207–29.
- Musik in Bayern* Robert Münster–Hans Schmid (hrsg.): *Musik in Bayern I. Bayerische Musikgeschichte. Überblick und Einzeldarstellungen*, Tutzing, Hans Schneider, 1972.
- Musiol Karol Musiol: „August Kahlert und Beethoven”, in *Kongressbericht Bonn 1970*, 517–20.
- Müller Hermann Müller: *Das königliche Hoftheater zu Hannover. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte*, Hannover, Helwing, 2/1884.
- Münkler Herfried Münkler: „Das Weib als Beute und Besitz. Die Potenz der Potentaten, die Gewalt der Väter und Gatten und die Strategien weiblichen Widerstandes bei Mozart und Verdi”, in Udo Bermbach–Wulf Knoll (hrsg.): *Gesungene Welten. Aspekte der Oper*, Berlin-Hamburg, Dietrich Reimer, 1992., 161–84.
- Nagy magyar színészek* Gyárfás Miklós–Hont Ferenc (szerk.): *Nagy magyar színészek*, Budapest, Bibliotheca, 1957.
- Nauenburg, *Gesangsmethode* G[ustav] Nauenburg: „Gesangsmethode”, in *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 3, 214–20.
- Nauenburg, *Stimmbildung* G[ustav] Nauenburg: *Practische Stimmbildungs-Methode*, Wolfenbüttel, L. Holle’s Nachfolger, s. a.
- Nehrlich Christian Gottfried Nehrlich: *Die Gesangkunst oder die Geheimnisse der grossen italienischen und deutschen Gesangmeister alter und neuer Zeit*, Leipzig, Teubner 1841.
- Németh, *Erkel* Németh Amadé: *Erkel*, Budapest, Gondolat, 2/1979.
- Németh, *Erkel krónika* Németh Amadé: *Erkel Ferenc életének krónikája*, Budapest, Zeneműkiadó, 2/1984
- Németh, *Erkelek* Németh Amadé: *Az Erkelek a magyar zenében. Az Erkel család szerepe a magyar zenei művelődésben*, Békéscsaba: Békés Megyei Tanács, 1987.
- Németh, *Magyar opera* Németh Amadé: *A magyar opera története (1785–2000)*, [Budapest]: Anno Kiadó, [2002].

- Nicolai Wilhelm Altmann (hrsg.): *Otto Nicolais Tagebücher*, Regensburg: Gustav Bosse, 1937.
- Niecks Frederick Niecks: *Frederick Chopin as a Man and Musician I*, London, Novello and Company, 3/1902.
- Niemöller Klaus Wolfgang Niemöller: „Die kirchliche Szene“, in Becker, *Couleur locale*, 341–69.
- Noë–Moser Oskar Noë–Hans Joachim Moser: *Technik der deutschen Gesangskunst*, Leipzig: G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung, 1912.
- Noske Frits Noske: „The notorious cabaletta“, in uö.: *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, Den Haag, Martinus Nijhoff, 1977, 271–93.
- Nouvelle Méthode de Chant* *Nouvelle Méthode de Chant, adoptée par le Conservatoire a Paris [...]. Neue Gesang-Schule, eingeführt in das Pariser Conservatorium. Erster Theil. Enthält die Schule, Tonleitern und 24 Uebungen*, Hamburg–Breslau: Auguste-Charles Cranz, s. a.
- Nödl Carl Nödl: „Liebling des Publikums: Der Singschauspieler Ludwig Cramolini“, in Jahn, *Primadonnen*, 9-44.
- Oehlmann Werner Oehlmann: *Vincenzo Bellini*, Zürich-Freiburg, Atlantis Verlag, 1974.
- Ohlmeier Dieter Ohlmeier: „O mio padre, quanto mi costi! Über Vater-Tochter-Konflikte im Opernwerk G. Verdis“, in *Opernanalyse*, 69–84.
- Oper in Hannover* Sabine Hammer (hrsg.): *Oper in Hannover. 300 Jahre Wandel im Musiktheater einer Stadt*, Hannover, Schlütersche Verlagsanstalt, 1990.
- Opera teatrale di Donizetti* Francesco Bellotto: *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti. Atti del Convegno internazionale di studio, Bergamo, 17–20 settembre 1992*, Bergamo, Comune di Bergamo, 1993.
- Opernanalyse* Bern Oberhoff–Sebastian Leikert (hrsg.): *Opernanalyse. Musikpsychoanalytische Beiträge*, Gießen: Psychosozial-Verlag, 2009.

- Orrey Leslie Orley: *Bellini*, London, J. M. Dent and Sons–New York, Farrar, Straus and Giroux, 1969. (The Master Musicians Series)
- Osborne Charles Osborne: *The Complete Operas of Verdi*, London, Pan, 1969.
- Ott Alfons Ott: „Von der frühdeutschen Oper zum deutschen Singspiel”, in *Musik in Bayern*, 165–77.
- Österreichisches Biographisches Lexikon Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1993–2005.
- Pacini Giovanni Pacini: *Le mie memorie artistiche*, Lucca: Maria Pacini Fazzi, 1981. [*Le mie memorie artistiche (edite ed inedite)*]. Autobiografia del Maestro Cav. Giovanni Pacini, riscontrata sugli autografi e pubblicata da Ferdinando Magnani, Firenze, Successori Le Monnier, 1875. hasonmás kiadásaj]
- Pagannone Giorgio Pagannone: „Un’opera »a tre« o »a quattro«?”, in *Teatro di Donizetti* III, 321–28.
- Pándi, *Erkel* Pándi Marianne: „Erkel Ferenc, az előadóművész – a Honművész tükrében”, in Bónis, *Erkel*, 45–56.
- Pándi, *Zenekritika* Pándi Marianne: *Száz esztendő magyar zenekritikája. Hangászati mulatságok. A 19. század magyar zenei élete a kritikák tükrében*, Budapest, Mágus, 2/2001.
- Pap Pap János: *Hang-ember-hang*, Budapest, Vince, 2002.
- Pardoe *The City of the Magyar, or Hungary and her Institutions in 1839-40*. By Miss Pardoe, Vol. II, London: George Virtue, 1840.
- Poriss Hilary Poriss: *Changing the score. Arias, prima donnas, and the authority of performance*, New York, Oxford University Press, 2009. (AMS Studies in Music)
- Parole della musica I* Fiamma Nicolodi–Paolo Trovato (ed.): *Le parole della musica I. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, Firenze, Leo S. Olschki, 1994.

- Parole della musica II* Maria Teresa Muraro (ed.): *Le parole della musica II. Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, Firenze: Leo S. Olschki, 1995.
- Pastura Francesco Pastura: *Bellini secondo la storia*, Parma, Guanda, 1959.
- Pataki Pataki József: *A magyar színesztörténete*, Budapest, Táltos, 1922.
- Patureau Frédérique Patureau: *La Palais Garnier dans la société parisienne: 1875–1914*, Liège, Mardaga, 1991.
- Pederson Sanna Pederson: „A. B. Marx, Berlin Concert Life, and German National Identity”, *19th-Century Music*, 18 (1994), 87-107.
- Perger Richard von Perger: *Geschichte der k.k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, I. Abteilung: 1812–1870*, Wien, Direktion der k.k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 1912.
- Petrichevich Petrichevich-Horváth Emil (közr.): *A Petrichevich család naplói II, 3. Petrichevich Horváth Lázár [...] naplói*, Budapest, s. n., 1941.
- Piperno Franco Piperno (ed.): „Le orchestre dei teatri d’opera italiani nell’Ottocento. Bilancio provvisoria di una ricerca”, in *Studi Verdiani II*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1996., 119–221.
- Pirchan–Witeschnik–Fritz Emil Pirchan–Alexander Witeschnik–Otto Fritz: *300 Jahre Wiener Operntheater. Werk und Werden*. Wien, Fortuna, 1953.
- Pirchan, Sontag Emil Pirchan: *Henriette Sontag. Die Sängerin des Biedermeier*, Wien, Wilhelm Frick, 1946.
- Pirrota Nino Pirrota: „Rileggendo *Il Pirata* di Bellini”, in Bianca Maria Antolini–Wolfgang Witzmann (ed.): *Napoli e il teatro musicale in Europa tra sette e ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, Firenze, Leo S Olschki, 1993., 407–16.
- Pleasants Henry Pleasants: *The Great Singers. From the Dawn of Opera to Our Own Time*, New York, Simon and Schuster, 1966.

- PML *Színészeti választmány iratai 1837–1840*, Pest Megyei Levéltár, IV 7-a, b 1.
- Pohl C[arl] F[erdinand] Pohl: *Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und ihr Conservatorium*, Wien, Wilhelm Braumüller, 1871.
- Porzó *Utazás Pestről-Budapestre 1843–1907. Rajzok és emlékek a magyar főváros utolsó 65 esztendejéből.* Írta Porzó [Ágai Adolf], Budapest, Pallas, 3/1912.
- Powers Henry S. Powers: „»La solita forma« and »the Uses of Convention«, *Acta Musicologica*, 59 (1987), 65-90.
- Pukánszky, *Iratok* Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, Fond 2. Fondjegyzékét lásd Berlász, Piroška (szerk.): *Iratok a Nemzeti Színház történetéhez. Pukánszky Kádár Jolán kiadatlan levéltári gyűjtésének fondjegyzéke.* Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 1988.
- Pukánszky, *Nemzeti Színház I* Pukánszky Kádár Jolán: *A Nemzeti Színház százéves története I*, Budapest, Magyar Történelmi Társulat, 1940. (Magyarország újabkori történetének forrásai)
- Pukánszky, *Nemzeti Színház II* Pukánszky Kádár Jolán: *A Nemzeti Színház százéves története II*, Budapest, Magyar Történelmi Társulat, 1938. (Magyarország újabkori történetének forrásai)
- Pulszky Pulszky Ferenc: *Életem és korom*, Budapest, Ráth, 1880.
- Rebman Martina Rebmann: „Formen lokaler Verehrung. Die Sängerin Agnese Schebest (1813–1870) in Stuttgart“, in *Diva*, 98–113.
- Rédey Rédey Tivadar: *A Nemzeti Színház története. Az első félszázad*, Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937.
- Reggioli Aldo Reggioli: *Carolina Ungher [...]*, Firenze, Edizioni Polistampa, 1995.
- Rehm Jürgen Rehm: *Zur Musikrezeption im vormärzlichen Berlin. Die Präsentation bürgerlichen Selbstverständnisses und biedermeierlicher Kunstanschauung in den Musikkritiken Ludwig Rellstabs*, Hildesheim etc., Georg Olms, 1983. (Studien zur Musikwissenschaft Bd. 2)

- Reinders Ank Reinders: *Atlas der Gesangskunst*, Kassel etc., Bärenreiter, 2/2000.
- Riggs Geoffrey S. Riggs: *The Assoluta Voice in Opera 1797-1847*, Jefferson, McFarland, 2003.
- Rigler Franz Paul Rigler: *Anleitung zum Gesange, und dem Klavier oder die Orgel zu spielen; nebst den ersten Gründen zur Komposition [...] für Tonlehrer, Schulleute, und Musikliebhaber in dem Königreiche Ungarn. Vorzüglich aber zum allgemeinen Gebrauch der Tonschulen*. Verfasset von - - , gewesenen öffentlichen Tonlehrer der königl. Hauptnacionalschule zu Preßburg, Ofen, Königl. ungar. Universitätsbuchdruckerey, 1798.
- Roccatagliati, *Donizetti* Alessandro Roccatagliati: „Donizetti, le scelte di soggetto e la loro elaborazione“, in *Teatro di Donizetti III*, 13–25.
- Roccatagliati, *Forme* Alessandro Roccatagliati: „Le forme dell’opera otocentesca: Il caso Basevi“, in *Parole della musica I*, 311–34.
- Roccatagliati, *Italian Theatre* Alessandro Roccatagliati: „The Italian Theatre of Verdi’s Day“, in *Cambridge Companion to Verdi*, 15–28.
- Rosselli, *Bellini* John Rosselli: *The Life of Bellini*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996. (Musical lives)
- Rosselli, *Opera Industry* John Rosselli: *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: the Role of the Impresario*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- Rosselli, *Singers* John Rosselli: *Singers of Italian Opera : the History of a Profession*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Rönnau Klaus Rönnau: „Grundlagen des Werturteils in der Opernkritik um 1825“, in Becker, *Oper*, 35-43.
- Ruhnke, *Einlage-Lied* Martin Ruhnke: „Das Einlage-Lied in der Oper der Zeit von 1800 bis 1840“, in Becker, *Couleur locale*, 75–97.
- Rutherford Susan Rutherford: *The Prima Donna and Opera, 1815–1930*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006. (Cambridge Studies in Opera)

- RWSB Gertrud Strobel–Werner Wolf (hrsg.): *Richard Wagner Sämtliche Briefe*, Bd. 1: *Briefe der Jahre 1830–1842*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1967.; Bd. 2: *Briefe der Jahre 1842–1849*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1970.
- Schärtlich J. C. Schärtlich: *Umfassende Gesang-Schule für den Schul- und Privat-Unterricht*, Potsdam, Ferdinand Riegel, 1832.
- Schätzkel Barbara Schätzkel: *Die Sängerinnen im Wien des 18. Jahrhunderts*. Diplomarbeit, Universität Wien, 2000.
- Schebest Agnese Schebest: *Aus dem Leben einer Künstlerin*, Stuttgart, Ebner und Seubert, 1857.
- Schepelern Gerhard Schepelern: *Giuseppe Siboni: Sangeren -Syngemesteren*, Kobenhavn, Amadeus, 1989.
- Schiedermaier Ludwig F. Schiedermaier: *Die Oper. Premieren im Spiegel ihrer Zeit*, München–Wien, Langen Müller, 2/1979.
- Schimscha Beatrix Renate Schimscha: *Das Josefstädter Theater als Opernbühne*, Wien, Universität Wien, 1965. Dissertation, Maschinenschrift.
- Schlesinger Maximilian Schlesinger: *Geschichte des Breslauer Theaters I. 1522–1541*, Berlin, Fischer, 1898.
- Schlögl Friedrich Schlögl: *Vom Wiener Volkstheater. Erinnerungen und Aufzeichnungen*, Wien–Teschen, Karl Prochaska, s. a.
- Schmierer, *Deutsche Oper* Elisabeth Schmierer: „Ansätze zur Entstehung einer deutschen Oper“, in Schnarnagl, Hermann (hrsg.): *Operngeschichte in einem Band*, Berlin, Henschel Verlag, 1999., 126–132.
- Schmierer, *Opernlexikon* Elisabeth Schmierer (hrsg.): *Lexikon der Oper. Komponisten–Werke–Interpreten–Sachbegriffe*, Bd. 1–2, Laaber, Laaber Verlag, 2002.
- Schmidt Maria Heinrich Schmidt: *Gesang und Oper. Kritisch-didaktische Abhandlungen in zwanglosen Heften 1–6*, Magdeburg, Heinrichshofen, 1861–1862.

- Schneider Herbert Schneider: „Verdis Parlante und seine französischen Vorbilder“, in Klaus Hortschansky (hrsg.): *Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalia Abert (1906–1996)*, Tutzing, Hans Schneider, 1997, 519-40.
- Scholz Heinz Julius Scholz: *Das Registerproblem in der deutschen Gesangspädagogik von Johann Friedrich Agricola bis Friedrich Schmitt*, Köln, s. n., 1972.
- Schulz Karl Schulz: *Leitfaden bei der Gesanglehre nach der Elementarmethode*, Leipzig, Darnmannsche Buchhandlung 3/1824.
- Schumann Christiane Schumann: *Mozart und seine Sänger. Am Beispiel der Entführung aus dem Serail*, Frankfurt am Main etc., Peter Lang, 2005. (Europäische Hochschulschriften Serie XXXVI, Bd. 241)
- Seedorf, *Deklamation* Thomas Seedorf: „»Deklamation« und »Gesangswohlklang« – Richard Wagner und der »deutsche Bel Canto«“, in Christa Jost (hrsg.): „*Mit mehr Bewußtsein zu spielen*“. *Vierzehn Beiträge (nicht nur) über Richard Wagner*, Tutzing, Hans Schneider, 2006., 181-206.
- Seedorf, *Oper und Vokalmusik* Thomas Seedorf: „Oper und Vokalmusik“, in Hermann Danuser (hrsg.): *Musikalische Interpretation*, Laaber, Laaber Verlag, 1992., 321–41 (Neues Handbuch de Musikwissenschaft, Bd. 11)
- Seidner–Wendler Wolfram Seidner–Jürgen Wendler: *Die Sängerstimme. Phoniatische Grundlagen für den Gesangunterricht*, Berlin, Henschel Verlag, 1978.
- Senici Emanuele Senici: *Landscape and Gender in Italian Opera. The Alpine Virgin from Bellini to Puccini*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005. (Cambridge Studies in Opera)
- Seyfried Ferdinand Ritter von Seyfried: *Rückschau in das Theaterleben Wiens seit den letzten fünfzig Jahren*, Wien, Selbstverlag, 1864.
- Sievers, *Hofoper* Heinrich Sievers: „Von der Hofoper zum Städtischen Opernhaus“, in *Oper in Hannover*, 56–70.

- Sievers, *Musikgeschichte* Heinrich Sievers: *Hannoversche Musikgeschichte: Dokumente, Kritiken und Meinungen, Bd. II: Das 19. Jahrhundert bis zur Auflösung des Königreichs Hannover*, Tutzing, Hans Schneider, 1984.
- Sievers, *Schlosstheater* Heinrich Sievers: „Die Geschichte des Großen Schloßtheaters. Zwangspause und Neuanfang im barocken Opernhaus”, in *Oper in Hannover*, 32–48.
- Sievers–Trapp–Schum Heinrich Sievers–Alexander Trapp–Alexander Schum: *250 Jahre Braunschweigisches Staatstheater 1690–1940*, Braunschweig, E. Appelhans, 1941.
- Smart, *Convention* Mary Ann Smart: „In Praise of Convention: Formula and Experiment in Bellini’s Self-borrowings”, *Journal of the American Musicological Society*, 53 (2000) 25–68.
- Smart, *Mimomania* Mary Ann Smart: *Mimomania. Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, Berkeley etc., University of California Press, 2004.
- Smart, *Roles* Mary Ann Smart: „Roles, Reputations, Shadows: Singers at the Opéra, 1828-1849”, in David Charlton (ed.): *The Cambridge Companion to Grand Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003., 108–28.
- Smart, *Verdi* Mary Ann Smart: „Verdi, Italian Romanticism, and the Risorgimento”, in *Cambridge Companion to Verdi*, 29–45.
- Smith, *Livrets* Marian Smith: „The Livrets de Mis en Scène of Donizetti’s Parisian Operas”, in *Opera Teatrale di Donizetti*, 371–91.
- Smith, *Norma* Marian Smith: „»O Patria Mia«: Female Homosexuality and the Gendered Nation in Bellini’s Norma and Verdi’s Aida”, in Richard Dellamora–Daniel Fischlin (eds.): *The Work of Opera. Genre, Nationhood, and Sexual Difference*, New York, Columbia University Press, 1997., 93–114.
- Sommariva, *Romani* Andrea Sommariva (szerk.): *Felice Romani. Melodrammi, poesie, documenti*, Firenze, Leo S Olschki, 1996.

- Sonnleithner *Materialien zur Geschichte der Oper und des Ballets in Wien*. Vermächtniss des Herrn Dr. Leopold Edlen von Sonnleithner, 1873. I^{te} Abteilung / Die k.k. Hoftheater. Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, MS
- Magyar kritika évszázadai* Sötér István (szerk.): *A magyar kritika évszázadai II. Irányok. Romantika, népiesség, pozitivizmus*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981.
- Spohr W (hrsg.): *Louis Spohr's Selbstbiographie*, Bde 1–2, Cassel–Göttingen, Wiegand, 1860, 1861.,
- Springer Christian Springer: *Verdi und die Interpreten seiner Zeit*, Wien, Holzhausen, 2000.
- Staud–Kerényi Staud Géza (vál.)–Kerényi Ferenc (szerk.): *[Hetvenhét] 77 ismeretlen dokumentum a régi Nemzeti Színházból (1838–1885)*, Budapest, Múzsák, 1989.
- Staud, *Budapest* Staud Géza (szerk.): *A budapesti Operaház száz éve*, Budapest, Editio Musica, 1984.
- Staud, *Egressy* Staud Géza: „Egressy Gábor”, in *Nagy magyar színeszek*, 90–117.
- Steiner-Isenmann Robert Steiner-Isenmann: *Gaetano Donizetti. Sein Leben und seine Opern*, Stuttgart–Berlin, Hallwag, 1982.
- Stendhal Stendhal: „Rossini élete”, in uő.: *Zenei írások*, ford. Rónay György, Budapest, Magyar Helikon, 1973.
- Stieger Franz Stieger: *Opernlexikon*, Teil II., Bd. 2, Tutzing, Schneider, 1977.
- Studien zur Musikgeschichte Berlins* Carl Dahlhaus (hrsg.): *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, Regensburg, Gustav Bosse, 1980. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 56.)
- Sundberg Johan Sundberg: „Where does the sound come from?”, in *Cambridge Companion to Singing*, 231–47.
- Szabolcsi, *19. század* Szabolcsi Bence: „A XIX. század magyar romantikus zenéje”, in uő.: *A magyar zene évszázadai, tanulmányok, XVIII - XIX. század*, Budapest, Zeneműkiadó, 1961, 151–317.
- Szalai Szalai Anna (szerk.): *Tollharcok. Irodalmi és színházi viták 1830–1847*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1981.

- Széchenyi, *Levelek* Majláth Béla (közr.): *Gróf Széchenyi István levelei* 1–3, s. l.: s. n., 1889–1891. (Gróf Széchenyi István munkái 3–4, 6)
- Széchenyi, *Naplók* Vizsota Gyula (szerk.): *Gróf Széchenyi István naplói 5. (1836–1843)*, Budapest, Magyar Történelmi Társulat, 1937. (Magyarország újabkori történetének forrásai. Gróf Széchenyi István összes munkái 14)
- Szerző Szerző Katalin „A Wiener Allgemeine Musikzeitung Erkel Ferenc indulásáról (1841–1848)”, in Bónis, *Erkel és Kodály*, 79–90.
- Szigligeti Szigligeti Ede: *Nemzeti színházi képcsarnok*. Pest, Corvina Társulat, 1870.
- Szilágyi Szilágyi Pál: *Egy nagyapa regéi unokájának. (Kor-, jellemrajzok s adomák a régi színvilágból)* Megjelent a *Nefeletts* 1859–60. számaiban folytatásokban. Hasonmás kiadás: Bódis Mária (szerk.), Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1975. (Színháztörténeti Könyvtár 3)
- Szinnyei Szinnyei József: *Magyar írók élete és munkái*, Budapest, Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülete, 1980–1981. (A Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülése utánnomás sorozata)
- Taar Taar Ferenc: „A kezdetektől 1874-ig, az intendatúra végéig”, in Katona Ferenc (szerk.): *A debreceni színiéletről története*, Debrecen, DMVT, 1976.
- Takáts Takáts Sándor: „Harc az operaelőadások ellen a régi Nemzeti Színházban”, in uő.: *Kémvilág Magyarországon*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 2/1980, 115–44.
- Tallián, *Alapító* Tallián Tibor: „A magyar opera másik megalapítója: Schodell Rozália”, *Holmi*, 21 (2009), 937–45.
- Tallián, *Átváltozások* Tallián Tibor: „Átváltozások, avagy a Nemzeti Színház operai kottatárának néhány tanulsága”, in Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 1999. Falvy Zoltán 70. születésnapja tiszteletére*, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1999, 281–6.

- Tallán, *Hunyadi László* Tallán Tibor: „Bevezetés: 1. Az opera keletkezése, 2. Történelem és elbeszélés, 3. Zene és fogadtatás”, in *Erkel Ferenc Operái II. Hunyadi László*, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2006., 1. kötet, VIII–XXI.
- Tallán, *Meyerbeer* Tallán Tibor: „»Opern dieses grössten Meisters der Jetztzeit«: Meyerbeer fogadtatása a korabeli magyar operaszínpadon” in Sz. Farkas Márta (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 2004–2005*, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2005., 1–60.
- Tallán, *Nemzeti Színház* Tallán Tibor: „Nemzeti színház–nemzeti opera”, in Kárpáti János (szerk.): *Képes magyar zenetörténet*, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2004., 140–61.
- Tallán, *Operai olvasmányok* Tallán Tibor: „»Az operában ki gyönyörködik?« Irodalom adalékok a magyar operai művelődés történetéhez in Sz. Farkas Márta (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 2000. Szabolcsi Bence emlékére születésének 100. évfordulója alkalmából*, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2000., 117–68.
- Tallán, *Operaország* Tallán Tibor: *Operaország : kísérletek a magyar operajátszásról 1995–2004*, Pécs, Jelenkor, 2006.
- Tallán, *Zenekar* Tallán Tibor: „A Nemzeti Színház zenekara Erkel Ferenc idejében”, in Bónis, *Erkel és Kodály*, 26–40.
- Tammaro Ferruccio Tammaro: „Ambivalenza dell’Otello rossiniano”, in Giorgio Pestelli (ed.): *Il melodramma italiano dell’Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977., 187–235.
- Tari Tari Lujza (szerk.): *A Nemzeti Zenede*, Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapesti Tanárképző Intézete, 2005.
- Teatro di Donizetti I* Francesco Bellotto–Paolo Fabbri (szerk.): *Il teatro di Donizetti. Atti dei convegni delle celebrazioni 1797/1996 -1848/1948 I. La vocalità e i cantanti. Bergamo 25–29 Settembre 1997*, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2001.
- Teatro di Donizetti III* Livio Arragona–Federico Fornoni: *Il teatro di Donizetti. Atti dei convegni delle celebrazioni 1797/1997 – 1848/1998 III. Voglio amore, e amor violento. Studi di drammaturgia*, Bergamo, 2006, Fondazione Donizetti.

- Tintori Giampiero Tintori: „Felice Romani e Gaetano Donizetti”, in Sommariva, *Romani*, 115–31.
- Tittel Ernst Tittel: *Die Wiener Musikhochschule. Vom Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde zur staatlichen Akademie für Musik und darstellende Kunst*, Wien, Verlag Elisabeth Lafite, 1967. (Publikationen der Wiener Musikakademie, Bd. 1)
- Toldy Toldy Ferenc: *Összegyűjtött Munkái I–VIII*, Pest, Ráth, 1868–1874.
- Tomlinson Gary Tomlinson: „Italian Romanticism and Italian opera : an essay in their affinities”, *19th-Century Music*, 10 (1986), 43–60.
- Tosi Pierfrancesco Tosi: *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1723; reprint, New York, Broude Brothers, 1968.
- Toye Francis Toye: *Rossini* (ford. Hézszer Zoltán), Budapest, Zeneműkiadó, 1981.
- Universal-Lexicon der Tonkunst* *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*. Bearbeitet von [...] dem Redacteur Dr. Gustav Schilling, Stuttgart, Franz Heinrich Köhler, Bde. 1–6, 1835–1838, Supplementband 1842.
- Unverricht Hubert Unverricht: „Das Berg- und Gebirgsmilieu und seine musikalischen Stilmittel in der Oper des 19. Jahrhunderts”, in Becker, *Couleur locale*, 99–119.
- Uvietta Marco Uvietta: „La Straniera: lontananza e mistero nell'incensione timbrico-spaziale”, in *Convegno Bellini I*, 299–320.
- Ürmössy Ürmössy Lajos: *A kolozsvári Zene-Konzervatorium története 1819-1878 között*. Kézirat, Kolozsvári Akadémiai Könyvtár, MS 2833.
- Vachott Vachott Sándorné: *Rajzok a múltból. Emlékiratok I-II*, Budapest, Aigner, 1887–1889.
- Vahot, *Játékszín* Vahot Imre: „A játékszín általános történetének vázlatá”, *Magyar Thália. Játékszíni Almanach*, 1 (1853), 3-136. [„Magyar játékszín”, 76-136.]

- Vahot, *Emlékiratok* Vahot Imre: *Emlékiratai* I-II, Budapest, Aigner, 1880.
- Vahot, *Ködfátyol-képek* Vahot Imre: *Ködfátyol-képek*, Pest, Müller, 1853.
- Vahot, *Szózat* Vahot Imre: *Még egy szózat a Pesti Magyar Színház ügyében*. Pesten 1840, Esztergomi k. Beimel József betűivel. Hasonmás kiadása in *Vahot Imre válogatott színházi írásai (1840–1848)*. Hasonmás kiadás. Válogatta, az utószót és a jegyzeteket írta Szigethy Gábor. Magyar Színházi Intézet Budapest 1981. (Színháztörténeti könyvtár 12.)
- Vajdafy Vajdafy Emil: *A József főherceg ő fensége fővédnöksége alatt álló Nemzeti Zenede története*. Az intézet 50 éves jubileuma alkalmára, Budapest, Athenaeum, 1890.
- Várnai, *Mátray* Várnai Péter: „Egy magyar muzsikus a reformkorban. Mátray Gábor élete és munkássága a szabadságharcig”, in *Zenatudományi tanulmányok* II, 231–321.
- Várnai, *Verdi* Várnai Péter: *Verdi Magyarországon*, Budapest, Zeneműkiadó, 1975.
- Verdi Handbuch* Anselm Gerhard–Uwe Schweikert (hrsg.): *Verdi Handbuch*, Kassel–Stuttgart, Bärenreiter–Metzler, 2001.
- Vogler *Vogler's Stimmbildungskunst. Auszug aus dessen Tonschule*, Offenbach a/m: Johann André.
- Wagner, *Mein Leben* Richard Wagner: *Mein Leben*, München, Paul List Verlag, 1963.
- Wagner, *Sämtliche Schriften* Richard Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, Leipzig, Breitkopf und Härtel, s. a. [1911.]
- Wagner, *Über Oper* Richard Wagner: „Über die Bestimmung der Oper”, in *uő.: Sämtliche Schriften*, 127–56.
- Wagner, *Über Schauspieler und Sänger* Richard Wagner: „Über Schauspieler und Sänger”, in *uő.: Sämtliche Schriften*, 157–230.
- Wahnrau Gerhard Wahnrau: *Berlin, Stadt der Theater*, Berlin, Henschel Verlag, 1957.
- Wallaschek Richard Wallaschek: *Das K. K. Hofoperntheater*, Wien, Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst, 1909. (Die Theater Wiens 4)

- Walter Michael Walter: „*Die Oper ist ein Irrenhaus*“. *Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart - Weimar, Metzler, 1997.
- Warrack John Warrack: *German Opera. From the Beginnings to Wagner*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001. (Cambridge Studies in Opera)
- Weber Brigitta Weber: *Heinrich Marschner, Königlicher Hofkapellmeister in Hannover*, Hannover, Niedersächsische Staatstheater, 1995.
- Weddingen Otto Weddingen: *Geschichte der Theater Deutschlands [...]*, Bd. 1, Berlin, Ernst Frensdorff, s. a.
- Wedell Friedrich Wedell: *Annäherung an Verdi*, Kassel etc., Bärenreiter, 1995. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft Bd. XLIV)
- Weinstock, *Bellini* Herbert Weinstock: *Vincenzo Bellini. His Life and His Operas*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1971.
- Weinstock, *Donizetti* Herbert Weinstock: *Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century*, London, Methuen, 1964.
- Weißmann Adolf Weissmann: *Die Primadonna*, Berlin, Cassirer, 1920.
- Wildgruber Jens Wildgruber: „Zur Entwicklung der Sopranfächer in der deutschen Oper des 19. Jahrhunderts“, in Becker, *Oper*, 147-67.
- Windisch V. Windisch Éva: „Jankovich Miklós személyi levéltára“, in Belitska-Scholtz, *Jankovich tanulmányok*, 259–76.
- Winter Peter von Winter: *Vollständige Singschule in vier Abtheilungen [...]*, Mainz, Schott, é. n. [1825.]
- Wistereich Richard Wistereich: „Reconstructing pre-Romantic singing technique“ in *Cambridge Companion to Singing*, 178–91.
- Wittmann Michael Wittmann: „Das Bild der italienischen Oper im Spiegel der Kritik der »Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung«“, in *Parole della musica II*, 195–226.

- Wolf J. G. Wolf: *Gründliche Sing-Schule oder Unterricht in der musikalisch-richtigen und zierlichen Singekunst, für Lehrer und Lernende*, Wien, Typographische Gesellschaft, 1800.
- Wolzogen Alfred Freiherr von Wolzogen: *Wilhelmine Schröder-Devrient. Ein Beitrag zur Geschichte des musikalischen Dramas*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1863.
- Wurzbach Constantin von Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Wien, Druck und Verlag der typogr.-literar.-artistischen Anstalt, 1858.
- Würz Anton Würz: „Münchener Opern- und Konzertleben im 19. Jahrhundert vor Ludwig II.“, in *Musik in Bayern*, 273–84.
- Youens Susan Youens: *Schubert: Die schöne Müllerin*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Zavadini Guido Zavadini: *Donizetti. Vita–Musiche–Epistolario*, Bergamo, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1948.
- Zenetudományi tanulmányok II* Szabolcsi Bence–Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok II. Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1954.

Felelős kiadó a Balassi Kiadó igazgatója
Felelős szerkesztő Gilicze Ágnes
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda
Borítóterv Szák András
Tördelte Hollós János
Nyomdai kivitelezés: Prime Rate Kft.
Felelős vezető: Dr. Tomcsányi Péter