dc_258_11

Schodel Rozália
és a hivatásos magyar operajátszás kezdetei

Akadémiai Doktori Értekezés

Benyújtotta:

Tallián Tibor

Budapest
2011

dc_258_11

Tartalom

Bevezetés V

I. „... a magyar opera egyik alapítója”. Opera a Pesti Magyar Színházban 1837-1840 1

1. „... ő dirigált, még pedig katonásan” 1

2. „... most egészen új személyzetünk van, hasonlíthatatlanul jobb a réginél” 21

3. „... minden tagja a társaságnak a rendezőtől való függés alól ki nem eshetik” 35

4. „... kevés kivétellel minden új dalművet közbenjárásomra szerzett meg az intézet” 70

5. „... babérát a rút kajánság férge hiába igyekszik rágni” 84

II. „... magát külföldön kimivelt dalszínésznő”. Német opera, német ének 107

1. „Schodel úr engemet elviszen külországba” 107

2. „Wien, die Schule des Gesangs” 126

3. „Fleiß, Studium, Skala” 155

4. „... ächt vaterländische Schule” 175

III. „... külföld által is irigylett művésznénk”. Schodelné német operaszínpadokon 197

1. „... a bécsi udvari dalház jeles tagja” 197

2. „... műutazásra engedelmet nyervén, Berlinbe ment” 229

3. „... megjárván német országnak minden nevezetesebb városát” 249

4. „... eine große dramatische Künstlerinn” 272

5. „... ein Stern am Londoner Gesangshimmel” 284

6. „... eine deutsche singende Celebrität” 296

IV. „... ein fester Thurm aus lauter Quadratsteinen”. Opera a Nemzeti Színházban 1841-1849 313

1. „... operistáink a gyöngeség legmagasabb fokán állanak” 313

2. „... színi változás feketéről fehérre” 333

3. „... édes hazája iránti hő vonzalma hozta vissza” 350

4. „... a színfalak kényelemszerető lakói” 368

5. „... a magyar közönségnek nem szabad általánosan jól betöltött drámai operát hallani” 398

V. „... vajjon a színésznőt vagy énekesnőt csodálja-e inkább?”. Operakritika a reformkorban 417

1. „... ajánlanánk nagyobb természethűséget a beszédben és szavalásban” 417

2. „... szabatos, tiszta ének, kellemes előadás, ügyes játék” 434

3. „... játéka hű, élénk és jellemzetes” 455

4. „... utolérhetetlen a nagyfájdalmakat megrázólag kifejező nagyszerű hangjával” 468
VI. Kazuisztika 495
1. Vierges sages, femmes folles 495
2. Gentil fanciulle, furie maligne 528
3. La schiava 554
4. La straniera 575
5. Mia rivale 609
Függelék I. Az I. fejezet jegyzeteiben hivatkozott dokumentumok 657
Függelék II. A II. fejezet jegyzeteiben hivatkozott dokumentumok 699
Függelék III. A III. fejezet jegyzeteiben hivatkozott dokumentumok 725
Függelék IV. A IV. fejezet jegyzeteiben hivatkozott dokumentumok 771
Függelék V. Az V. fejezet jegyzeteiben hivatkozott dokumentumok 811
Függelék VI. Digitális kottamellékletek listája 823
Bibliográfia 825

dc_258_11

Schodel Rozália
és a hivatásos magyar operajátszás kezdetei

Akadémiai Doktori Értekezés

I. kötet

Benyújtotta:

Tallián Tibor

Budapest
2011

dc_258_11

Bevezetés

Dolgozatom több mint negyedszázaddal ezelőtt elhangzott kérdésre kísérel meg körültekintő választ adni. A kérdés így hangzott: *honnan tudod*? Abban az időben jelent meg terjedelmes és – álszerénység nélkül mondhatom –, alapvető tanulmánysorozatom száz év magyar operajátszásáról és operáiról a Budapesti Operaház megnyitásának centenáriumára kiadott kötetben. Máig ez a legtöbbet hivatkozott munkám. Sajnos ez az idézettség-mutatókból egyáltalán nem derül ki, azon egyszerű okból, hogy az újrahasznosítók elfelejtenek hivatkozni rá. Feledékenységüket vehetem bóknak is: nem történet-írást látnak a textusban, hanem magát a történetet, ahogyan az – mint Vörösmarty a jelen írásban pertraktált színházi regény első fejezetének végére jutva megjegyezte – *meg van történve*. A történetnek nincs szerzője, következésképp hivatkozási kötelezettség sem támad, ha újra-elbeszéljük. De vehetem büntetésnek is a citálás elmaradását a kiadó döntéséért, ha tetszik, mulasztásáért. Kézikönyvről lévén szó, melyet az opera és az Opera iránt érdeklődő, akkor még százezres nagyságrendű közönségnek szántak, lemondtak a jegyzetelésről. Csupán általános bibliográfiát mellékeltek, fejezetenként összefoglalva a vonatkozó irodalmat. Ha szarkasztikusan akarnék fogalmazni – de hogyan is tehetném, közreműködőjeként a hiányosságai ellenére is nagy vállalkozásnak –, azt mondanám, a tekintélyes főszerkesztő által összeállított bibliográfiában mindaz szerepelt, amiből saját fejezeteimet *nem* írtam meg: a tételesen felsorolt korábbi szekunder irodalom legfeljebb krónikás, de semmi esetre nem forrásokon alapuló historiográfiai feldolgozásával szolgált az intézmény történetének. Csak a végső korrektúra fázisában sikerült a jegyzékbe beiktatnom néhány címet azon adatforrások legjelentősebbjei közül, amelyek alapján a korabeli bírálók kinyilvánított, és az említett későbbi felhasználók hallgatólagos véleménye szerint többé-kevésbé képviselhető minőségben *megírtam* a sok száz oldalas összefoglalást igazgatókról és igazgatásról, énekesekről, karnagyokról, zenekarról, bemutatókról és repertoárról. Forrásaim többségéről – százaikról – a folyó előadásban legfeljebb véletlenszerűen emlékezhettem meg, úgyhogy nem vitatom: a magyarból már akkor a nemzetközi zenetudomány legtekintélyesebb képviselői közé emelkedett kartárs a fejezeteket átfutva teljes joggal tette fel az ominózus kérdést: *honnan tudod*? Nos: *tudtam*, de mint Scribe és Auber, Somma és Verdi Oszkárja, *nem mondtam*. Itt és most *elmondanám*

ezt néked, ha nem unnád. Félek, ennek – mármint a nem-unásnak – kicsi az esélye, ha nem másért, hát a végtelennek tetsző terjedelemért. A hat fejezet összesen több mint másfélmillió leütést számlál, az első öt fejezethez kapcsolódó függelékek pedig további félannyi karaktert tartalmaznak. Amidőn a könyv-alakban nyilvánvalóan közölhetetlen hosszúságú dolgozat elolvasásához a disszertáció bírálatában részt vevő minden fórum türelmét és jóindulatát kérem, mentségül itt, a kezdetnek majdnem legkezdetén mindjárt fel is hozom, hogy a terjedelem kiáradásért részben felelős idegen szövegeket – többségben idézeteket a korabeli magyar és német színházi-operai publicisztikából –, az alapkérdés megválaszolása szempontjából legalábbis egyenlő fontosságúnak tartom saját kommentárjaimmal. Hiszen megfelelően részletes demonstráció híján hogyan is írhatnám a levezetés végére: QED. *Innen tudom*.

Értők máris sejtik: a kérdés aligha vonatkozhatott az operatörténet kottákban és levéltári aktákban rögzített törzsanyagára, vagy a kiváló közreműködők által szállított adatsorokra: tagnyilvántartás, bemutatók listája, együttes vendégjátékai külföldön (a fordítottjának, a vendégszereplők listájának összeállításától a belső felelős a nyilvántartás hiányos voltára hivatkozva elzárkózott – okkal, mint a névsort végül is összeállító külső segítség fáradozásainak eredményében mutatkozó hézagok árulkodóan jelzik). Hogy e forrásokból merítettem, s hogy mit meríthettem onnan, azt jól tudják a historiográfiába, a művelődés- és művészettörténetbe beavatott kutatók közösségének tagjai, függetlenül a kortól és területtől, mellyel ők maguk foglalkoznak. Magától értődik számukra, hogy a levéltárakban kell keresni a mindenkori tagság, az előadási statisztikák, bemutatók és szereposztások adatainak tisztázásához, a financiális és szociális viszonyok feltárásához nélkülözhetetlen szerződéseket, színlapokat és színházi évkönyveket, költségvetési adatokat, bérlői listákat, továbbá egyéb nyomtatott és írott dokumentumokat, mint országgyűlési viták jegyzőkönyvei (különös tekintettel a költségvetési vitákra), törvények, rendeletek, alapító okiratok, működési szabályzatok. De ugyanők azt is tudják: akták, kották és névsorok csak kevés világosságot vetnek olyasféle személyes és művészi részletekre, melyektől előadásomban valósággal túlcsordult az Operaház története. Honnan lehet mindezt tudni? Magam napok alatt megtanultam, midőn személyes és kiadói szokás szerint az utolsó pillanatban megkezdtem a feldolgozás munkáját: *sajtó, sajtó* és *sajtó*, minden formában, terjedelemben és minőségben, a napilapok pár soros híradásaitól kezdve az újságokban közölt, gyakran kiváló stílusban megírt bírálatokon át általános-kulturális és zenei folyóiratokban megjelenő zenei, dramaturgiai és művelődésszociológiai elemzésekig és vitacikkekig. Mire lázas tempóban felibe-harmadába elvégeztem az Operaház évszázados sajtójának szemlézését –

őszintébb lenne inkább lapátolásról beszélni –, igazolva láttam Heinz Becker axiómáját az újság mint zenetörténeti forrás jelentőségéről az új- és legújabb korban: „Die Bedeutung der Zeitung als Quelle für die musikgeschichtliche Forschung wächst in dem Maße, wie der Einfluß der Zeitung auf das kulturelle Leben einer Epoche zunimmt."[1] Becker kronológiai specifikációját – „Das gilt besonders für das 19. Jahrhundert" – az Operaház történetére vonatkozóan bátran kiterjeszthetjük a megnyitástól az 1944. márciusi német megszállásig tartó hat évtizedre, és bizonyos értelemben abszolutizálhatjuk is. Ebben a korban a sajtó mint információs forrás számos olyan területen túlnyomó jelentőségre tett szert, melyekről korábban kizárólag vagy elsősorban a levéltárak szolgáltak adatokkal. Nem csupán azon ismert, szomorú negatívum kölcsönöz a sajtóban megjelent közléseknek primer jelentőséget, hogy az Operaház és felettes hatóságainak iratanyaga háborús károk és gondatlan kezelés következtében tekintélyes részben elpusztult. Színházi levéltárak bizonyos típusú anyagainak történeti relevanciája a modern, iparosodott korban ettől függetlenül is radikálisan csökken. Szórványosan fennmaradt ábrázolások és tervek mellett az 1870-es évekig főként a díszlet- és jelmezkönyvekből, továbbá a felhasznált anyagok jegyzékei és számlái alapján tudjuk rekonstruálni az előadás képét és folyamatát. A 19. században az archiválís dokumentumok szerepét ezen a területen előbb a kritikák tárgyilagos vagy impresszionista, de a korábbinál mindenképp részletezőbb-epikusabb leírásai, majd az egyre fejlettebb technikával készülő képi ábrázolások veszik át. Az operai előadóművészet legfontosabb eleméről, a hangról és énekmódról, továbbá a zenekari munka minőségéről a levéltár meg éppen minimális vagy semmiféle adalékkal nem szolgál (a kottatárak annál inkább). Igazgatósági akták főleg, ha nem is kizárólag fegyelmi ügyekről kínálnak emberileg jellemző, szórakoztató, de a dolog lényegét kevéssé érintő tájékoztatást. Az auditív aspektus tekintetében a vizuálisnál is jobban függünk a kortárs bírálók leírásaitól, melyeket a 20. század elejétől elérhető hangfelvételek csupán megvilágítanak, de nem váltanak ki. A korai lemez-*rekordokat* technikai, a későbbieket esztétika- vagy ízléstörténeti okból nem lehet-nem szabad „mai füllel" hallgatni és értelmezni. Az 1900 körüli nagyhírű énekesek felvételeinek ismeretében az előadás-történet kutatói sok esetben titkon örvendenek, hogy a hangrögzítés feltalálását megelőző évtizedek-évszázadok énekes nagyságait nem hallhatják, teljesítményüket csak a maguk kora kritikai mércéjével tudják mérni. (Vannak nagy kivételek, kiknek felvételei ellentétes vágyat ébresztenek: Adelina Patti, Caruso, Saljapin.)

[1] Becker, *Musikkritik*, 7.

Műfaj és intézmény iránt őszintén és folyamatosan érdeklődő évtizedeknek az operával foglalkozó színházi és zenei sajtója további előnyöket is élvez az archivális anyagokkal szemben.[2] Minél professzionálisabban vezetik az intézményt, annál hivatalosabbak az ügyintézés során képződő akták. Ez egyrészt a tevékenység rutinszerűségből következik, másrészt a bürokratikus centralizációból. Többnyire a vezetőség hagyja jóvá – esetenként konkrétan, máskor általános irányelvek rögzítésével – hogy a *verbá*ból és *actá*ból, vagyis a múlandó szavakból és tettekből a kancelláriában mit bízzanak a maradandó *scriptá*ra, mit foglaljanak írásba. Az érintettek – intendánsok, igazgatók, rendezők, színészek – nyilvános visszaemlékezéseiben is gyakran érvényesül utólagos cenzúra vagy öncenzúra. Valamivel kevésbé kell ilyesmitől tartani az adott intézmény levéltárán kívül fellelhető, nem publikált iratokban: naplókban, magánlevelekben. Ezek tanulságos és izgalmas adalékokkal járulhatnak hozzá az egykori színházi történések egyik-másik homályos mozzanatának megvilágításához. Sajnos, a világban szétszórt dokumentumokat még az internet korában is szinte lehetetlen szisztematikusan feltárni. Esetenként felesleges is: amit az archívumi polcfolyóméreteken őrzött levél fülébe súg az utókornak, az néha alig különbözik attól, amiről a kortársak még annak idején tudomást szerezhettek bennfentes újságok, folyóiratok lapjairól. Különösen úgy, hogy – mint alkalmunk lesz jó néhány esetben meggyőződni róla – ami annak idején nyomtatásban megjelent, azt ma sokszor nem hírnek, hanem közleménynek neveznénk. Inkább szabálynak, mint kivételnek tekinthetjük, hogy operai pártharcok antagonistái a belső ügyeket előbb-utóbb kivitték a sajtó nyílt terére. Megtették ezt magasabb hatalmak, illetve képviselőik is: az Operaház vezetése körül ötnegyed évszázada zajló, kinevezéseket és bukásokat eldöntő nyilvános és titkos politikai küzdelmekről és alkukról a dolog természetéből kifolyólag jóval nagyobb részben értesülünk a mindig pártos sajtóból, mint publikálatlan irományokból. Persze a kor kiadványaiban fellelt sokszínű mozaikdarabkákból csak a valamelyest tájékozott olvasónak sikerülhet történetileg többé-kevésbé hiteles képet kirakni. Igazi türelemjáték ez; minél nagyobb a kép, és minél kisebbek a kockák, annál nehezebb a feladat. És annál nehezebb minden egyes konkrét esetben az elvárható magabiztossággal válaszolni a kérdésre: *honnan tudod*?

[2] A sajtó operatörténeti – általában véve történeti – forrásként való hasznosítása egyrészt a műfaj és intézmény iránt őszintén és folyamatosan érdeklődő városi kultúrát feltételez, másrészt megfelelően transzparens, plurális politikai viszonyokat. Mikor e körülmények nincsenek adva, mint Magyarországon a szocialista gleichschaltolással kezdődő évtizedekben, a sajtó történeti forrás értéke időnként nullára csökken, noha a korállapotok tükreként akkor is jellemző marad. Megnövekszik viszont a döntéshozatal és irányítás hátterét és tényleges történetét megvilágító titkos dokumentumok és visszaemlékezések tanúságának jelentősége.

Dolgozatom címe tanúskodik: beláttam és megszíveltem az előző bekezdés végén mondottak igazát – tudván-tudattalanul bizonyára azért is, mert ismereteim gyarapodásával párhuzamosan mára sokkal súlyosabbá növekedtek a Budapesti Operaház százéves történetében foglaltakkal szemben érzett személyes fenntartásaim, mint aminőket a kötet boldog tudatlanságban maradt kiaknázói valaha nyilvánosan megfogalmaztak. Nem utolsó sorban ezért korlátoztam a bizonyítási eljárás érvényét időben és térben szűk körre, a Pesti Magyar Színház – 1840-től Nemzeti Színház – működésének első évtizedére. De nem is elsősorban: a témaválasztás *primum movens*e az a felismerés volt, melyre a dolgozat tanulságait kimondva-kimondatlanul megelőlegező kettős címből is következtetni lehet: *Schodel Rozália és a hivatásos magyar operajátszás kezdetei*. Szívesen hirdetném forradalmian újnak azon belátást, hogy a professzionális magyar opera kialakulása közvetlen okokozati kapcsolatban állt Schodel Rozália működésével a Pesti Magyar Színházban, de állításom valótlanságát azon nyomban leleplezhetné minden magyar színháztörténész. Schodelnénak 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 ismertetendő Szózatának kulcsmondatát előre vetítenem: „ha Schodelné Német-, Francia-, vagy Olaszországban tette volna azt az opera megalapításában, mit nálunk teve, mindenki örömömledés közt említhette volna nevét”. Ilyen hangnemű korabeli dokumentumokkal szembesülve, Schodelné személyének és működésének mindig is nagy figyelmet szentelt a Nemzeti Színház történetét feldolgozó gazdag, Pukánszkyné 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, ilyen 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?[3] Különösen úgy, hogy el kell ismernem, a hosszúnál is hosszabbra nyúlt

[3] Pukánszkyné Kádár Jolán még a Nemzeti Színház teljes iratanyagát áttekinthette. Az archívum a második világháborúban nagyrészt megsemmisült.

gesztációs időhöz, és a kimerítő terjedelemhez viszonyítva a tájékozott olvasó meglepő hiátusokat észlelhet a bemutatásban. Bizonyítványom magyarázatára ehelyütt 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 feltárásra 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 személyével és énekművészetével csak abban a – negatív – aspektusban foglalkozom, ahogyan az idősödő primadonna a Nemzeti Színházban töltött egyetlen év során a kortársak szemében megjelent. Ugyanilyen hirtelenséggel vágom el az elbeszélés szálát a dolgozat negyedik fejezetének – a második Schodelné-korszak ismertetésének – végén; lentebb néhány szóval indoklom, miért. Magán a tárgyi évtizeden belül is fesledezőnek érezheti a történeti vászon szálait az az olvasó, aki nem veszi tudomásul a tárgy kijelölését, és elvárja, hogy hivatalos célkitűzésével szemben a dolgozat számot adjon a teljes igazgatás-történetről, újra-csócsálja az operával kapcsolatban minduntalan fölvetett pénzügyeket, és nyilatkozzék abban a *sub specie operis* elmondhatatlanul irreleváns kérdésben, vajon a műfaj bevételt hozott-e, vagy deficitet. Az Operaház történetében nem kerülhettem el a *piszkos pénz* fölemlegetését, mert ott nem támaszkodhattam előmunkálatokra. A Nemzeti Színházról szólva e kérdést illetően is jó lelkiismerettel utalhatok régebbi és újabb forrásmunkákra. S hogy a jelen munkamenetben teljes biztonsággal nem létezőnek mondható *kevésbé jóindulatú* olvasó legsúlyosabb ellenérvét megelőlegezzem: 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 operák fogantatását és fogadtatását a 19. század második harmadában. Éppen csak érintem Erkel Ferenc személyét és a Nemzeti Színház zenekarának működését, részben pozitív, részben negatív okból. A pozitív indok: zenekarról és karmesteréről nemrégiben magyar és nemzetközi publikációkban megjelent, terjedelmes tanulmányokban adtam számot. A negatív ok: mindenáron 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 kirobbant primadonna-háború ábrázolásában. Könnyen megtehettem: a háborúban

nyerésre 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*. Eredeti célkitűzésemmel ellentétben 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 szögeznem, hogy a keserves nemzeti tapasztalatokat gyűjtött utókornak nehéz szégyenkezés nélkül szembesülni 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 Pukánszkyné, valamint Binal munkái után is megérdemli az önálló feldolgozást. Megjegyzem azonban, hogy a Pest-városi német színház operaéletének ábrázolásáról ugyan 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 szorosan 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 környezetéről. Tudvalévő, hogy a színházat kezdettől szoros intézményes kapcsolat fűzte a Pest vármegyei nemességhez, s közismert az is, hogy a primadonnát bensőséges viszony kötötte 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 értők 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 arculatának – és a hivatásos magyar operajátszás első évtizedének – alaposabb megismeréséhez csak kevéssel járultak hozzá. Mindazonáltal nem fogom akadékoskodásnak venni, sőt rendkívüli hálával fogadom, ha olvasóim általam akaratlanul mellőzött forrásokra irányítják figyelmemet. Itt kell kijelentenem 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 a két Schodelnek az anya és feleség halálát követő ripők 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. Irányt mutat a kérdésben Kerényi Ferenc Pest-vármegye irodalmi életével foglalkozó monográfiája. Tapasztalni fogja az olvasó, hogy jelen munka nem szolgál megrendítő újdonságokkal a magánélet korábbi fordulatairól sem. A korai pályaévek kronológiájának egyértelműsítésével talán sikerült valószerűbb változatát rekonstruálni a Déryné által kolportált, Paulay és Benyovszky által továbbadott vadregénynek Rózsika szökéséről a Forti nevű „zongorásszal". 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, nem képzelhető-e, hogy nem volt vele az első bécsi hónapokban sem, esetleg nem ő kísérte Berlinbe, vagy nem járt vele együtt az 1836-37-es nagy utazás minden állomásán? Nehezen hihető, de ki nem zárható. Magánlevelek és naplók hozzásegíthetnének ezen ügy tisztázásához, valamint a Schodelek magánéletének képén mutatkozó más fehér foltok kiszínezéséhez. Élhetünk a gyanúperrel, hogy ilyesféle dokumentumok elsősorban Pozsonyban és Kolozsvárott, a két Schodel, János és Rozália szülőhelyén, kettejük ifjúkori élet-színterein maradhattak fenn. Kolozsvárral minden bizonnyal eleven kapcsolatot ápoltak az utazások éveiben, amíg a két fiút a nevelőszülők gondozták. Ami a pozsonyi otthont 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 szlovák 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 érvén 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 fejszéjét 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. Tételem bizonyítására elég csak az említett történész-kiválóságok kiegyensúlyozott előadását összehasonlítani Pataki József 1922-ben megjelent magyar színháztörténetének primitíven Schódelné [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 honi 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 zenetörténészi babérokra pályázott volna; valószínűbb, hogy hiába keresett olyan zenei szakírót, akit a téma érdekelt volna, s aki hajlandó lett volna színháztörténeti mércével mérve elfogadható minőségű és mennyiségű kutatómunkát invesztálni 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 tellett a nemzeti színházi Schodelné-korszak tíz évének tanulmányozása. Szkeptikusan kérdem: volt-e, lesz-e valaha még olyan operamániás magyar zenetörténész, aki efféle *sivár* intézménytörténeti vizsgálatra ily sok időt reászán?

Hogy van historikus logikája az 1837-től 1849-ig tartó bő évtized önálló periódusként való értékelésének a nemzeti színházi operajátszás történetében, azt feltehetően Schodelné 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 a primadonna. Az esemény nyomán elhatározást nyert az opera megalapítása. A végponton, 1849-ben a szabadságharc bukása teremtett radikálisan új – az opera szempontjából tudvalévőleg nem kedvezőtlen – körülményeket: Ahogy Jókai írja: 1850-ben megkezdődött a Próféta-epocha. Ami a kettős időhatáron belül történt, azt bátran tekinthetjük a magyar opera-, sőt általában a zenei művelődéstörténet ha nem is sors-, de jövendő-döntő évtizedének. Megkímélem az olvasót ezen evidencia érvekkel történő alátámasztásától. Helyette csupán utalok korábbi tanulmányaim némelyikére – különös nyomatékkal a Piperno–Jensen közreadta operazenekar-történeti tanulmánykötetben megjelentekre. Mivel a dolgozatnak nem szolgáltak forrásául, inkább csak ennek következtetéseit transzponálták más területre, nem vettem fel a bibliográfiába az Erkel-bicentenárium alkalmából 2010-ben megjelent és elmondott értékeléseimet, különösen a pálya indulásáról szólókat – ott 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 legjelentősebb témája, és mivel az opera ismert és ismertetendő okból a színházi műfajok, történések és személyiségek között is különleges publicisztikai figyelemben részesül, a viszonylag kisszámú lap a későbbi időszakoknál töményebben értesít az opera ügyeiről. Szerencsére nem csak ügyekről, hanem a művészi tevékenységről is, bár nem mindig olyan minőségben, mint szeretnénk. Nem csoda: aki a magyar operatörténet első évtizedéről ír, 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 kritikatörténeti forrásközlésről, aminőt Kirchmeyer állított össze a német zenekritikából –, az 1840-es évtized magyar operai sajtójának feldolgozása önmagában is megér egy misét, vagyis egy terjedelmesebb dolgozatot. A következőkben a zenei publicisztika kiértékelésére három fejezetben, illetve három irányban teszek kísérletet: az „ügyek” feltárása (kiragadva: operaháború, igazgatástörténet, rendezéstörténet, énekoktatás, kottabeszerzés, szerződéspolitika); operai előadóművészet (énekes-arcképek és előadás-ábrázolások); operakritika (szövegelemzés nem a „mit ír

le", hanem a „hogyan írja le" kérdésfelvetésével). Az aspektusok 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 kiadásra, aminőt Kerényi Ferenc közzétett a Nemzeti Színház megnyitását megelőző évtizedek magyar színházi bírálataiból és híradásaiból. Egyrészt azért nem, mert a művelődési és társasági folyóirat-kiadás 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 sokszorosan oda- és vissza- (remélhetőleg nem összevissza) kapcsolja a korabeli, a magyarnak mintájául és forrásául szolgáló német operakritika nyelvének, stílusának és módszereinek vizsgálatával. Ám mint az illetlenül bilingualisnak ítélhető 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 írja elő. Nem utolsó sorban az ő kettős pályafutása tette kézenfekvővé, hogy a magyar opera megalapításának évtizedét az ő személyisége köré rendezve ábrázoljam, Heinrich Böllt parafrazeálva: a *Gruppenbild mit Dame* műfajában. *La Schodel* a Hofopernsängerin nimbuszától övezve lépett az operaművészet *előcsarnokának homályos hideg oszlopai* közé, ahogyan az őt Pesten fogadó viszonyokat 1841-ben minősítette, kétségkívül megalapozottan. Külföldi – mi több, európai – 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 történészi lelkiismerettel ezt nem is tehetné a rendelkezésére álló szórványos, pontatlan, ráadásul részint Schodelék által sugalmazott, részint Déryné által kolportált, mindkét esetben erősen mitizált adatok alapján. Adva lévén az első – és meddig utolsó? Németh Máriáig? Takáts Pauálig? – drámai primadonna vitathatatlanul nagy szerepe a magyar opera történetében, e dolgozat eredeti célkitűzése, Schodelné ország- és nyelvi határokon túli működésének feltárása önmagában is méltó kutatási témának minősülhet. Akként értékelte a tervet Kerényi Ferenc is, és Pest-megye kötetének Schodelné hagyatéká-

val foglalkozó fejezetét segítségképpen még megjelenés előtt elküldte a vállalkozónak. A tervet egy hosszabb bécsi tanulmányúton, továbbá három vagy négy rövidebb bécsi, egy berlin-hannoveri, és egy londoni tanulmányi kiránduláson próbáltam meg kivitelezni. A *Theater nächst dem Kärnthnerthor* színpadán töltött évek feldolgozását a színlapok kijegyzetelésével kezdtem, s az ott megismert dátumok alapján nyomoztam utána a kritikai fogadtatásnak. A pálya Bécsen kívüli szakaszairól az első információkat a Bäuerle-féle, pótolhatatlan Allgemeine Theaterzeitung szolgáltatta; a részleteket össznémet színházi évkönyvekből, 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 összegyűjt mindent papírneműt, többek között színházi előadások színlapjait is. Többek között – valódi mezopotámiai dokumentációs szenvedéllyel ugyanis az anyagiakat rögzítő akták és számlák gyűjtésében és megőrzésében éli 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 komplikációi miatt lemondtam áttekintésükről. A levéltárat ugyan Alsó-Szászország tartomány tartja fönn, 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. Magától értődik, hogy 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 szkepszissel töltött el az esetleges újabb kutatóút eredményességét illetően. A hiány azt is jelezheti, hogy a herceg nem ad engedélyt kutatásra, de azt is, hogy az akták nem szolgálnak érdemleges információkkal. Harmadik, az előző kettővel ellenkező esetben remélhetjük, hogy a hannoveri udvari színház múltjának további feltárása során Schodelné ottani alkalmazásának homályos háttere is megvilágosodik.

Töredelmes beismeréseim második szakasza ezzel nem ért véget. Hézagokat nem csak a hannoveri tartózkodás leírásában észrevételezhet az olvasó. 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 kínáltnál 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 nagymértékben lokális 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 az (elveszett) színlapokból, hanem Richard Conrad Kiessling kéziratos színházi kronológiájából vette az adatokat, melyet az egyetemi könyvtár őriz: *Chronologie des Breslauer Theaters 1834-1853*. Hasonló feldolgozásokat sejthetően 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. *Kalliopi*, a német könyvtárak közös internetes kézirat-katalógusa egyetlen Schodelné kezétől származó levelet mutat ki. Frankfurtban, az egyetemi könyvtárban található; esetleges adalékai hiányoznak tárgyalásunkból. Az internetes adatbázisból tudjuk meg azt is, hogy a lipcsei várostörténeti múzeum (Stadtgeschichtliches Museum) őrzi a Theater-Lexikon egyik szerkesztője, Robert Blum (az 1848-ban kivégzett forradalmár) 1836. július 24-én Lipcsében ismeretlen címzettnek írott levelét, melyben többek között Schodelné nevét is megemlíti. Másutt is lappanghatnak általa írott vagy róla hírt adó iratok, melyek hozzásegíthetnek a pálya kronológiájának és topológiájának a mostaninál precízebb megrajzolásához. Örömmel venném például, ha valami *Schriftstück* dokumentálná kapcsolatát Conradin Kreutzerrel, nem beszélve az énekes Fortiról. Berlini szerződésének körülményeiről is jó lenne többet megtudni. Hosszú évek munkájával bizonyára sikerül újabb adalékokat összegyűjteni – ahogy koncentráltabb munkával eddig is lehetett volna. Ám a kérdés jogos: vajon szükség van-e rá? 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 disszertáció olvasója. Annyit azonban a végeredmény prejudikálása nélkül előrebocsáthatok: pusztán a németországi évadok rövidsége 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, e művészet szuverén 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 bizonyosan 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 a következő leírásból világosan látni azt is – és világosan látták a kortársak, ami nem kevéssé motiválta rajongásukat vagy gyűlöletüket iránta és az általa képviselt műfaj iránt –: 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 Schodelnét az 1929-ben kiadott Magyar Zsidó Lexikon zsidó származásúként tartja számon, aligha egyéb okból, mint a nevelőszüleitől kapott Klein vezetéknév sugalmazása alapján. Holott Benyovszky szerint hajadon anyjának vezetékneve után Geizler Rozáliának anyakönyvezték, Petrichevich pedig magas állású magyar apát sejt nemzőjeként. 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,[4] azt mind a német, mind a magyar oldalon a hármas feltételrendszer – faj, pillanat, környezet – 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 esetleg 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. Olvasóim talán úgy fogják találni, hogy egyes témák határait túlságos tágan jelöltem ki. Példának okáért: vajon miért is kell Schodelné s a német énekkultúra ürügyén bekezdésről bekezdésre parafrazeálni Tosi száz évvel korábbi énektanát? Remélem, a diszkusszió bevilágító választ ad az ilyen kérdésekre. (Az olasz énektan-hagyomány tárgyalásának konkrét esetében annyit előrebocsátok: elkövethettem volna – és egy korábbi fogalmazványban el is követtem – ellenkező irányú anakronizmust is, amennyiben a bel canto eszmények jellemzésére Tosi, Mancini, Häser után idézhettem volna Maria Callas 1971/72-es New York-i mesterkurzusainak szövegéből. Callasnak a hallgatók instruálására megfogalmazott technikai és stiláris ideáljai helyenként szóról szóra egyeznek kétszáz évvel korábbi olasz iskolák követelményeivel. Biztosan az énekpedagógiai hagyomány folyamatosságának, nem pedig a mesternő historikus tanulmányainak vagy beállítottságának köszönhetően.) A Rozáliát ifjú korában körülvevő, és általa a magyarhoz közvetített német operai-művelődéstörténeti közeg megelevenítését

[4] Erdélyi, 22.

szolgálják az énekesnevelést és énekstílust, valamint a német iskola mintaadó nagy alakjait – elsősorban a *szép Henriette*t és a *szőke Minná*t – jelentőségükhöz képest röviden, a dolgozat szűken felfogott tárgyához képest nagy terjedelemben bemutató exkurzusok. Ezekkel erősíteni kívánom a metodikai alapkérdésre 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. Jelen szerző egyfelől minden igyekezetével azon volt, hogy az előadás kortársi pro- és kontra hullámzó folyóján bukdácsoló csónakját megtartsa a hajózható középvonalon; félő, hogy ez néhol látszólagos érték-semlegességet eredményezett. Másfelől beismeri, hogy ügyekről és emberekről szólva olykor őt magát is elragadta az operapolitikai harci láz vagy a post festa operakritikusi rajongás. Ezért nem kér elnézést – hiszen hiába is tagadná, hogy doktori értekezésének megírásával a szakmát negyven éve gyakorló operakritikust bízott meg.

Schodel Rozália múlhatatlan institucionális 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 Magyar Színház működésének első éveiben az elátkozott opera professzionizmusa serkentőleg, sőt kényszerítőleg hatott az egész magyar színészetre; ösztönözte, haladjon minél határozottabb léptekkel előre a hivatásossá válás rögös útján. Sejtésem alátámasztására e helyütt sem tudok hathatósabb érveket felhozni az első fejezetben foglaltaknál. Annyit azonban kijelenthetek: a német színháztörténeti aspektus integrálása a dolgozatba gazdagíthatja a magyar színháztörténeti szemlélet egészét is. Az első fejezet aláhúzza a kortársak által tisztán látott tényt, hogy az 1830-as években egész Európán végigsöpört operai epidémiának átmenetileg másutt is kárát látta a beszélt dráma, nem csak a magyar szín-

padon. Hozzáteszem: a *German connection* 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. Hogy is ne: Schodelné bolygója az 1830-as években ugyanazon az égbolton keringett, mint az obskúrus autodidakta operakarmesteré és kezdő operakomponistáé, akinek hírneve akkoriban még korántsem homályosította el a széleskörű sajtónyilvánosságot élvező Hofopernsängerinét. Azt is tudjuk, Wagner akkoriban ugyanazon nap körül keringett, amely a gyúanyagot szolgáltatta az énekesnő ragyogásához: ő is az olasz opera galaktikáján 1830 táján felragyogott szupernóva, Bellini sugárközpontjának fényében sütkérezett. Ugyanazt tette Würzburgban, Bad Lauchstädtben, Magdeburgban és Rigában, mint Schodelné Bécsben, Berlinben, Boroszlóban és Budapesten: 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 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 az Életem *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. Vele, a karmesterrel ellentétben a német énekes kortársak az 1840-es évtizedben igen távol álltak az olasz repertoártól való eltávolodásnak még a gondolatától is, 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 tényt: 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 vad 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, inkommenzurábilis 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?

Indok talán nem kellene. Ám az írói őszinteség megköveteli, az olvasónak a tárgy iránti remélhető rokonszenve pedig talán megengedi, hogy itt kitérjek egy szubjektív motívumra is, mely a témaválasztásban közrejátszott. Az 1950-es évek végétől kezdve, mikor először hallottam Maria Callas – akkor még Meneghini-Callas – felvételeit, melyeket a Magyar Rádió akkortájt szerzett be, egyre növekvő s tán egyre szakszerűbb elragadtatással hallgatom és tanulmányozom e hasonlíthatatlan énekesnő hangját és művészetét. Miközben énekes-üstökösök egymást követő nemzedékei ragyognak fel, majd hunynak ki a világ-opera égboltján, az ő állócsillaga egyre fényesebben ragyog. Nem utolsó sorban a fellépésein titkon készített s lassanként közreadott kalóz-hangfelvételek jóvoltából, melyek a stúdió-felvételeket nem csupán drámai intenzitásukkal, de sok esetben pompázatos spontán vokalitásukkal is felülmúlják. Ma már senki sem vitatja: ha valaki, Maria Callas volt az, aki a 20. század egészének távlatában megszolgálta a 19. század harmincas-negyvenes éveiben az olasz operaegyüttesek első énekesnőjét kitüntető címet: *primadonna assoluta*, vetélytársak fölött álló primadonna. Kivételes státusáról tanúskodik a vele foglalkozó irodalom nagysága is. Vezető könyvtárak katalógusai a *prima donna* keresőszóra óriási túlsúlyban róla szóló könyveket adnak ki. (Persze csak az opera területén, mert az összes találatot számba véve a jelenkor abszolút primadonnáját – senkit sem fog meglepetésként érni – nem Maria, hanem Madonna személyében üdvözölhetjük. Kíváncsi lennék a kontroll-vizsgálat eredményére 20-30 év múlva…) Callas vitán fölül álló operatörténeti érdemeinek egyike – visszatekintve: talán legfontosabbika –, hogy céltudatos szerepválasztással és a maga lenyűgöző művész-személyiségével száz év tetszhalott-állapot után hozzásegítette a feltámadáshoz a monumentális primadonna-opera műfaját, Cherubinitól és Spontinitól Rossini, Bellini és Donizetti művein át Verdi Nabuccójáig és Macbeth-jéig, végezetül és mindenekfölött a Traviatáig. Korábbi és későbbi érdemes Luciák és Normák iránti kötelező tisztelettel legyen mondva: Callas volt az, aki a 20. század második felének nyilvánossága számára feledhetetlenül demonstrálta: a Bellini és Donizetti kiváltotta opera-mámor a maga idején nem az *age of general darkness* tünete volt, ahogy Henry James a Washington Square-ben ironikusan kommentálja a hősnő operakedvelését. Arra a kérdésre, hogy vajon mi volt az opera iránti rajongás oka, ha abban nem az *általános sötétség korának* lenyomatát kell

látnunk, Callas fellépése óta lemezfelvételek százai válaszolnak félreérthetetlen nyelven. Ezen túlmenően, és a mi vállalkozásunkat közelebbről érintően, a kérdésre a kimagasló tudós-személyiségek által az óceán mindkét partján, külön-külön és együttműködve végzett, magas színvonalú Bellini-, Donizetti- és Verdi-kutatás is egyre érzékenyebb történeti, analitikus, esztétikai és reményt keltően megalapozott filológiai választ képes adni.[5] A Callas nyomdokain megindult színpadi- és hangfelvétel-revival, illetve a tudományos feldolgozás előrehaladása mindenkit, akinek füle van a hallásra, szeme az olvasásra, meggyőzhet az olasz romantikus repertoár immanens zenei és drámai értékeiről. E termés egyfelől kiteljesítette és lezárta az európai vokalitás 1700 körül kezdődött fénykorát, méghozzá – mint a Callas-példa mutatja – a későbbi korok által több-kevesebb biztonsággal felújítható formában. Ugyanezt tudott okból nem mondhatjuk el az 1810. előtti évtizedekről. Másfelől a virtuóz vokalitás hordozóinak teljes, *csonkítatlan* humánumától – hogy úgy mondjam, természetes személyiségétől – nem függetlenül, ekkor az operában is beköszönt az újkor, megjelennek az új kor emberei, azon lelki és társadalmi problémák hordozói és áldozatai, amelyekkel a világ máig együtt él. (A 18. századi aulikus seriáról ez nem mondható el minden további nélkül.) A romantika operáját hallgatva magunkat tapasztaljuk meg, közvetlen, átlelkesült, mégis klasszikus formában. A magam sok évtizedes személyes operai megtapasztalásáról igyekszik számot adni a dolgozat utolsó, dramaturgiai- és szerepelemzésekkel *kísérletező* fejezete, amelynek az előzőektől élesen eltérő, *esszéisztikus* modorát és bőbeszédűségét szigorú olvasók talán nem érzik ide- és helyénvalónak. Remélem, az utolsó fejezet a többségnek ugyanazt nyújtja majd, amit nekem – a tények kásahegyének átrágása után az elmerülés jutalmát a költői-zenei fantázia életvizének fürdőjében.

[5] Tegyük hozzá: éppen filológiai téren, a művek autentikus alakjának megismerésében reménységre továbbra is igen nagy szükség van, mindenütt, de különösen olyan tudományos-kulturális végvidéken, mint Budapest. 2000-ben a Chicago University Press elindította Donizetti operáinak kritikai kiadását, és tíz év alatt tekintélyes számú művet ki is hozott. Sajnos a költséges sorozat nem érkezik meg budapesti zenei gyűjteményekbe, sőt Bécsben is hiába keressük. De ha meg is találnánk: a megjelent operák közül kettőt játszott a Nemzeti Színház a primer Donizetti-recepció évtizedében; a további egy tucat némelyikének még modern zongorakivonatával sem rendelkezünk (Gemma di Vergy, Marino Faliero). Legújabban Bellini operáinak kritikai kiadása is megjelent a Chicago University Press kínálatában, s ahogy a közreadók az általános ismertető szövegben írják: sajnálatos, de az összkiadás szempontjából szerencsés módon a komponista alkotói individualizmusa, illetve korai halála jóval reálisabb esélyt ad rá, hogy a sorozat belátható időn belül befejeződik, mint Donizetti áttekinthetetlenül gazdag életműve. Ugyanezen okból Bellini operáinak modern zongorakivonata eddig is rendelkezésre állt.

***

Utószó a kásahegyről. A magyar operaművelés és operatermés történetének parlagját az 1970-es évek második felében kezdtem feltörni, rezignált fölismerés birtokában hazatérve hosszabb, a Barberini-opera történetére irányuló, nem teljesen eredménytelen római tanulmányutamról. Beláttam, Magyarországról fél évtizedenként néhány hétre a helyszínre utazva, aligha tudom megvalósítani ifjúkori szakmai álmomat: jelentősebb hozzájárulással gazdagítani a 17. századi olasz opera történetét. Rá kellett döbbennem, hogy magyar zenetörténész valós tudományos kielégülést leginkább a honi zenetörténet földjén végzett szántás-vetésben találhat (tisztelet a kivételnek), s hogy fáradságának legszebb jutalma, ha betakarításkor észleli, a termés nem csupán önmagában véve értékes, de egyben-másban az összehasonlítást nem kell félnie gazdagabb tájak, enyhébb éghajlatok gyümölcsével. Operai búvárkodásom kezdetben a 20. magyar zenetörténetére irányult, és első jelentősebb eredményét az Operaház történetének említett 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 tartotta kezében a kormányrudat. Beóvakodtam tehát az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárába, vizsgálni a korábban megismert operaházi „bánya” akkor még rendezetlen gyűjteményében a Nemzeti Színház csodálatosan gazdag és néhány súlyos veszteséget leszámítva intakt kottaanyagát. A Zeneműtárba tartottam, de nem csak zeneműveket találtam. Intézmények vezetőinek kezét felsőbb hatalmak néha jó cél érdekében mozgatják adott irányba. Ilyen szerencsés döntésnek bizonyult számomra, hogy mikor 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, ügyszeretettől áthatott munkatársaival is. (Nem mintha a „zenészek” kevésbé tájékozottak vagy ügyszeretők 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

megkésettséggel 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 szövegkönyveken túl itt adták kezembe a Nemzeti Játékszín és a Nemzeti Színház levéltárának részben eredeti állapotban, részben Pukánszkyné 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 Levéltára, a Magyar Színházi Intézet és Múzeum gyűjteményében, valamint az Operaház Emléktárában. A munka során megtapasztaltam a kalandor kutatót szerénységre intő tényt: 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). Levél- és kottatári vizsgálódásaim nyomán néhány nagyobb terjedelmű s talán nagyobb jelentőségű magyar operatörténeti vállalkozás indult útjára, melyek között első helyen Erkel Ferenc operáinak kritikai kiadását említem. Kutatásaim további ösztönzést nyertek az European Science Foundation 1998-ban Christoph Helmut Mahling kezdeményezésére megindult európai zenei migráció-történeti vállalkozásától, melynek a 19. századi operazenekarokkal foglalkozó csoportjában működhettem közre. E munka pandanja, az operaéneklés és -játék feldolgozása fekszik az olvasó előtt, az ismertetett okokból egyelőre az alapítás évtizedére korlátozva. Két kiállítás – a Kárpáti János kezdeményezte nagyszabású millenáris zenetörténeti tárlat, és az Erkel-bicentenárium alkalmával az MTA Zenetudományi Intézetének Zenetörténeti Múzeumában megrendezett emlékkiállítás (*Opera és nemzet*) – előkészítése során nagyobb időszakra vonatkozóan is széleskörű gyűjtő- és feldolgozó munkát végeztem el. Ennek nyomán a nem túl távoli jövőben reményeim szerint elkészülhet és megjelenhet a magyar operakultúra teljes 19. századi történetének monográfiája.

Bevallom, nem hiszem, hogy e nagyobb távlatú feldolgozásban vállalkoznék arra, amit itt megkísérlek: szoros csomóba kötni a magyar és nemzetközi szálakat. Túlságos tisztán látom ehhez a mostani munka hiányosságait, melyekről a beavatott szemnek a folyó szövegnél is nyíltabban árulkodik a bibliográfia. Öt választott területen kellett elfogadható mértékű tájékozottságra szert tennem. Ezek: a magyar operajátszás története; a magyar színháztörténet és társadalomtörténet; Schodelné, a „deutsche singende Celebrität” pályája; a német ének, német opera modellje a 19. század első felében; a kor „nagy” operairodalma, repertoár

és szerepek. (A szerepelemzések közül az olvasó hiányolhatja a magyar operai alakokat, elsősorban Szilágyi Erzsébetet. Róla a Hunyadi László közreadásának előszavában, illetve az *Operaország* című gyűjteményes esszékötetben kiadott Erkel-elemzéseimben szólok.) Ha merhetem is állítani, hogy a német operajátszás és -ének itt adott rövid története – beleértve a francia repertoár Schodel-darabjainak elemzéseit – a nemzetközi irodalomban is nóvumot képez, és magától értődően újdonság a pályarajz is, ugyanezt csak korlátozott valóság-hűséggel jelenthetem ki a magyar operatörténetről, és egyáltalán nem az olaszról. Utóbbira fokozott mértékben érvényes, amit a magyar színháztörténeti irodalomról írtam: lehetetlen lett volna akár csak megközelítőleges teljességgel áttekinteni az érintett korszak olasz operájával, közelebbről a tárgyalt darabokkal foglalkozó irodalmat. Mindazonáltal kézbe vettem, és esetenként hasznosítottam mindazt, amihez Budapesten és Bécsben hozzáfértem – elsősorban azért, hogy a korabeli és újabb kották tartalmát viszonylagos biztonsággal elhelyezhessem a műalakok, változatok, kompozíciós folyamat koordinátái között. Ha az irodalom intézménytörténeti, filológiai és elemző-interpretáló megállapításai továbbgondolásra ihlettek, a szövegben hivatkozom rájuk, ezért itt nem sorolom fel külön legfontosabb forrásaimat – eseteként elérhetetlen példaképeimet. Saját megállapításaimat csupán megerősítő vagy azokkal ellentétes, de általam el nem fogadott irodalmi tételekre lábjegyzetekben utalok, töredelmesen beismerve, hogy a hivatkozott cikkek és könyvek közül egynéhányat a befejezett tanulmány utólagos kontrollja céljával futottam át. Mert amiből ki akartam indulni, és ki is indultam, az nem a szekunder irodalom, hanem a mű és elhangzása, szó, zene és énekhang – Callas (Imogene, Norma, Amina, Elvira, Anna Bolena, Lucia), Lucia Aliberti (Alaide), Renata Scotto (Abigaille), Birgit Nilsson (Lady Macbeth) és Edita Gruberova hangja (Beatrice di Tenda, Linda di Chamounix). Meg sok más énekes-nagyságé, közöttük a budapesti opera csillagaié Gyurkovits Máriától Kertesi Ingridig.

Izgalmas hangfelvételek tucatjaival ismertetett meg az immár legendás hírnevű internetes fórum, a YouTube. Ezzel kapcsolatban engedjen meg az olvasó néhány szót magáról az internetről, amely, mint minden csábító újdonság, a kutatómunkának óriási mértékben előnyére válik, de számos veszélyt is rejteget. Ilyen fenyegető rém a befejezhetetlenség. A hagyományos könyvtári és levéltári kutatás során tisztában vagyunk a hozzáférés objektív és szubjektív korlátaival, és kénytelen-kelletlen alkalmazkodunk hozzájuk. Beletörődünk abba, hogy nem tudunk megnyugtatóan tisztázni olyan, széleskörű forráskutatást igénylő összetett kérdéseket, mint például egyik-másik Donizetti-opera Budapesten található korabeli partitúrájának autenticitása, illetve, hogy a tisztázást csak abban az esetben szabad célul kitűznünk,

ha a kérdés választott tárgyunk lényegét érinti. Ha nem, meg kell elégednünk azzal, hogy figyelmeztetjük az olvasót a bizonytalansági tényezőkre. E tekintetben az informatikai forradalom gyökeres változást hozott. Nemzeti művelődéspolitikusok és a világ nagy könyvtárai digitalizálási lázban égnek, amely a betűvel írottak után immár a kottás dokumentumokra is kiterjed. Ma már az is megtörténhet, hogy valamely szabadon hozzáférhető honlapon egyik pillanatról a másikra megjelenik a fentebb példaképpen felhozott fiatalkori Donizetti-opera ősbemutatóján használt teljes partitúra digitalizált változata. Éppen ez történt jelen esetben, méghozzá a dolgozat önkorrektúrájának utolsó fázisában. Egy banális adat ellenőrzése során felbukkant a számítógép képernyőjén a *Borgomastro di Saardam* digitalizált partitúrája, méghozzá nem akárhonnan, hanem a nápolyi *Conservatorio* kincsesbányájából. Nem volt okom, hogy szemrehányást tegyek magamnak, amiért nem figyeltem fel rá korábban, mivel a file-t 2011. augusztus 11-én tették közzé! Magától értődik, hogy a szövegben reflektálni kellett az utolsó pillanatban megismert kéziratra – amely egyébként az autenticitás kérdését inkább tovább bonyolította, mintsem hogy megoldotta volna. A kiegészítés nem ment ügyeskedés nélkül, tekintve, hogy a jegyzetszámok addigra már rég véglegesítésre kerültek. Technikai céllal: a lapalji hivatkozásokat ezek kapcsolják össze az egyes fejezetekhez tartozó függelékekben közölt teljes dokumentumokkal és idézetekkel. A bibliográfiai adatok, mint az eredeti megjelenés helye, illetve az idézet tartalma a közös jegyzetszám segítségével azonosítható, véleményem szerint könnyen és biztonságosan. A függelék dokumentumainak önálló sorszámozása szükségessé tette volna a sorszám szerepeltetését a számokkal amúgy is agyonterhelt lábjegyzetekben. Ehelyett itt a *Függelék I-V* megjegyzés figyelmeztet, hogy az adott jegyzethez valamelyik appendixben ugyanazon a számon dokumentum kapcsolódik. Ha egy jegyzet több idézetre hivatkozik, szövegüket azonos szám alatt, a hivatkozások sorrendjében egymást követő külön bekezdésekben közöljük a függelékben.

A diszkurzív főszöveg állításait igazoló-megvilágító korabeli dokumentumok tekintélyes részét tehát a függelékekben közöljük. Mindemellett a fejezetek többségében is jócskán találkoznak idézetek 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 szövegközti citálás módszerét, de az intarziák száma itt kisebb: a történetet az elbeszélőnek saját szavaival kell előadnia, a levéltári vagy sajtóbizonyítékok többsége a függelékbe kerülhet. A „német” fejezetekben a szövegközti idéze-

teket az olvasmány folyamatossága érdekében magyar fordításban közlöm. Nem szívesen: a fordítást csupán kevéssel érzem autentikusabbnak, mint a szerzői parafrazeálást, ugyanakkor az olvasó, idézetet látván, annak akaratlanul is primer dokumentum-értéket tulajdonít. Hogy e logikai buktatót lehetőség szerint elkerüljem, a II. és III. részben csak a dokumentáció nélkülözhetetlen minimumát építem be a magyar főszövegbe, az idézetek német eredetijét, továbbá a magyarul nem citált nagyszámú német szöveget függelékben közlöm. Dolgozatom utolsó fejezetében mindössze néhány kortársi kritikai töredékre utalok; ezek hagyományos módon lábjegyzetbe tettem. A fejezet főszövegében eredeti nyelven idézem a tárgyalt operáknak az elemzés követéséhez szükséges szövegrészleteit; fordítási kísérleteimet lábjegyzetben találja az olvasó.

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 – nem beszélve arról, hogy a magyar nemzeti könyvtárban a kutató rendelkezésére bocsátott, gyenge minőségű mikrofilmek alapján erre nem is lettem volna képes vagy hajlandó. 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 transzliterátor (magyar nyelvű sz*i*nházi és m*ü*vészeti tárgy*u* szövegek kiadója sok ezerszer kényszerül döntésre). Másrészt jobbnak láttam, ha német szövegben nem kísérletezem a modernizálással, különös tekintettel a *Rechtschreibung* mostanában 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), lap-*

szám 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 modorosságait illetően is. Példának okáért opera-címeket 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). Pongyolaságaiémért, és a nagy terjedelmű szövegben minden bizonnyal számlálhatatlanul előforduló ortográfiai és gépelési hibákért kénytelen vagyok a teljes felelősséget vállalni, hiszen a leírtakat betűről betűre ellenőrző kiadói olvasó-szerkesztő közreműködésére a disszertáció véglegesítésekor nem számíthattam. Szövegszerkesztő programomat ugyan megkíséreltem rábírni a helyesírás és nyelvhelyesség ellenőrzésére, de tartok tőle, hogy ezzel az értelemzavaró hibák számát inkább növeltem, mint csökkentettem. Olyan többnyelvű, személy- és városnevekkel, valamint régies szóformákkal zsúfolt fogalmazványok, mint a jelenlegi, a szó szoros értelmében delíriumba kergetik a korrektor-programot. Tébolyában aztán hihetetlenül oda-nem-illő javítási javaslatokkal él, melyeket a szétzilált tudatú szerző időnként el is fogad. Tekintettel a régies nyelvre és írásmódra, a függelékek helyesírási ellenőrzése a program számára teljességgel megoldhatatlan feladatnak bizonyult, ezért erről le is kellett mondanom. Így ott annál is több gépelési hiba zavarja az olvasót, mint amennyi a főszövegben benne maradt. Bízom benne, hogy ez sem veszi kedvét az elmélyüléstől a hallatlanul tanulságos és sokszor szórakoztató kortársi megnyilatkozásokban.

Adva lévén az elsődlegesen intézménytörténeti tárgy, bírálóimat talán nem háborítja fel, hogy a dolgozatnak csupán ötödik fejezetében helyeztem el néhány hagyományos kotta-példát. Ezeknek grafikáját *Németh G. István*nak köszönöm. A hatodik fejezet (Kazuisztika) operai esetleírásainak követését kiragadott kottás idézetek alig segítették volna. Olvasásukat

ezért nem kottapéldákkal, hanem digitális kottamellékletekkel segítem, melyeket az internetes változatban az MTA Doktori Tanácsa által rendelkezésre bocsátott tárhelyen, a nyomtatott változatban DVD-ROM mellékleten teszek hozzáférhetővé. Korabeli és modern kiadványokból többnyire egész tételeket, olykor – mint a Barbe-Bleu Isaure-ja esetében – szinte teljes szerepeket csatolok, abban bízva, hogy az olvasó a kottában nehézség nélkül megtalálja a mindenkori helyet, melyre megállapításaim vonatkoznak. A digitalizált kottalapokon az opera rövidített címéből képzett azonosító jel és sorszám segíti az egymásravonatkoztatást: *[Philtre 1]*. Ugyanezen azonosító a mű és tétel leírásával egészül ki a dolgozat szövegében: *[Philtre 1] Auber: Le philtre (Der Liebestrank). Térézine áriája, 1. felvonás*. Olasz operák részleteire eredeti nyelven hivatkozom. A szövegbeli utalásokat a tételt tárgyaló szakaszok végén helyeztem el. A hatodik függelék tartalmazza a kották listáját; ebből az olvasó előzetesen is megállapíthatja, vajon talál-e az elemzett operarészlethez illusztrációt a kottamellékletben.

Jeleztem, hogy a szöveg nem járt olvasó-szerkesztő kezében. Ez nem jelenti azt, hogy egyáltalán ne járt volna szerkesztői kézben. A tipográfiát és tördelést önzetlen segítőm hozta az olvasást megkönnyítő alakra. Ha az eredmény nem tökéletes, az csak a szerző rovására írandó, aki a számítógép által előállított szálakat (files) szégyenteljes módon az utolsó pillanatban adta át neki. A szerkesztő, illetve a kottamellékletek készítője félreismerhetetlenül a földre szállt angyalok seregébe tartozik; jelenleg rangrejtve az MTA Zenetudományi Intézet Bartók Archívumában tevékenykednek, *Schmidt Zsuzsanna* és *Büky Virág* néven. Rajtuk kívül köszönettel tartozom *Loch Gergely*nek, aki sikerrel alkalmazta ismert intelligenciáját a bibliográfia ellenőrzésére és kiegészítésére, beleértve néhány tétel kijegyzetelését a szerző útmutatásai nyomán. Maga a doktori pályázat soha nem került volna benyújtásra *Halász Péter* egykori tanítványom és jelenkori barátom sokirányú és minden irányban hathatós segítsége nélkül. Ám bármennyire a *conditio sine qua non* kategóriájába sorolandó konkrét segítsége, jelentősége eltörpül a folyamatos szolgálat mellett, mellyel helyettesemként mindvégig, különösen pedig a végső forma kidolgozásának hónapjaiban áldozatosan levette vállamról a Zenetudományi Intézet igazgatásának, az intézeti tudományos működés szervezésének számos, súlyos terhét. A Bevezetés utolsó mondatában mindnyájuknak hálásan mondok köszönetet.

A történet meg van történve, s nekünk azt csak elbeszélnünk kell, hogy mindenki elhiggye.[1]

I. „... a magyar opera egyik alapítója”
Opera a Pesti Magyar Színházban 1837-1840

1. „... ő dirigált, még pedig katonásan”

A Nemzeti Színházi Comité 1854. október 30-i ülésének jegyzőkönyvében olvassuk: „gazdászati igazgató ur jelenti, miszerint *a magyar opera egyik alapitója* [kiemelés tőlem, T. T.] s a nemzeti szinháznak egykori egyik legérdemesebb tagja Schodelné meghalálozván, az intézet részéről illőnek találtatna a kar egy részét a temetésre kiküldeni.”[2] 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 szerzettek 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.[3] 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

[1] „Magyar játékszíni krónika”, *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 29.
[2] Pukánszkyné, *Iratok*, 469.
[3] [Ábr]-á-[nyi Kornél?]: „Erkel Ferenc [A Hunyadi László kétszázadik előadása alkalmából]”, *Pesti Napló*, 1874. február 25. Függelék I.

pesti korszakát summázó krónikában bizonyos germanizmus-ellenes babonákat meghazudtolva írta – mindazok, akik átélték és talán meg is szenvedték, ami 1837. október 30. és 1840 december 5. között a Pesti Magyar Szin házban 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 előtt, de – a színház- és zenetörténetben általános vélekedéssel ellentétben – nem is az egyébként vitathatatlanul nagyérdemű Erkel Ferenc, az 1838 januárjában szerződtetett első karnagy.[4] 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 operaműdramaturgiai és zenei karakterét is. Természetes, hogy e tekintetben csupán közvetítő vagy katalizátor szerepről és nem szellemi vagy stiláris ösztönzésről lehet szó.

Schodelné operaalapítói érdemének felismeréséhez nem kellett az ötéves távlat; barát és ellenfél előtt világos volt az már az alapítással egy időben. Avagy nem maga színházigazgató Bajza József írta 1839 őszén megjelent operaellenes Szózatában: „ha Schodelné Német-, Francia-, vagy Olaszországban tette volna azt az opera megalapításában, mit nálunk teve, mindenki örömömledés közt említhette volna nevét”?[5] 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.[6]

Pest megye színészeti választmányának jegyzőkönyveiből kifogástalan pontossággal rekonstruálhatjuk, hogyan kapcsolódott az alapítás Schodelné személyéhez.[7] Bajza az opera-

[4] Vö. Pukánszkyné, *Nemzeti Színház I,* 94. Függelék I.
[5] Bajza, *Szózat*, 25.
[6] „Magyar játékszíni krónika. (Vége)”, *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 43.

háború 1838-as előcsatározásai során utalt rá, hogy mint igazgató, ő maga javasolta meghívását.[8] 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 Schodlné [!] asszonynak irjon é, s ha vendég szerepekre meghivja mennyit igérhet neki egy szeri fel lépéseiért?". 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.[9] Ahogy manapság mondják: Bajza csúsztatott. Orchestrumra a színháznak 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 „később" fognak adatni.[10] 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".[11] 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

---

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

[8] Bajza József: „Munkácsy 26 hazugsága", *Athenaeum*, 2 (1838), 2. félév, 517-20., 533-6. Közli Szalai, 358. Függelék I.

[9] Bajza József: „Nyolc előleges kérdés Nyáry Pálhoz", *Figyelmező*, 4 (1840), 379-83. Közli Szalai, 476. Függelék I.

[10] Pukánszkyné, *Iratok*, 150.

[11] *Athenaeum*, 2 (1838), 1. félév, 221.

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.[12] Tudható a Rajzolatokból, hogy 1837 októberében próbaéneklést rendeztek műkedvelők számára.[13] Mindezt Schodel János és neje távollétében; ők az 1837 kora nyári pesti német színházi vendégjáték után Erdélybe utaztak. Kolozsvárott meglátogatták gyermekeiket, majd júliusban Rozália Nagyszebenben 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 müvészet azon ágának, mellynek ő maga olly tündöklő diszt ád, meg honositásában segédül lenni nem idegenkedik".[14] A december 5-i választmányi ülés tudomásul vette, hogy Mátray Gábor – talán az operai dolgok komolyra fordulását látva – elfoglaltságára hivatkozva lemondott tiszteletbeli daljáték felügyelői tisztéről. Helyette Rosty Albert kérték fel daljáték-igazgatónak. Feltételezhetően ő hozta javaslatba az újonnan létesítendő első karnagyi állásra Erkel Ferenc nevét.[15] Rosty kinevezésével az operát kivették Bajza jurisdictiója alól, és lényegében önállósították.[16] Tekintélyes nemes és táblabíró létére Rosty a bizottmányi tagokkal egyenrangú állást foglalt el; kinevezése az opera-műfaj státusának egyértelmű emelkedését jelzi – ahogy a színészek

[12] Színészeti választmány 1837. október 9-i ülés jegyzőkönyve, *PML*. Függelék I.
[13] *Rajzolatok*, 3 (1837. november 5.), 708. Függelék I.
[14] 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.
[15] 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 Erkelt emlegetnek, az a vezető tenoristává avanzsált Erkel József. Jellemző adalék: 1835 augusztusában, első szólista-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 felvétetett." 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.

és Bajza látták: emelkedését a dráma *fölé*. 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.[17] A nagy opera további lényeges előfeltétele, a kórus kibővítése ekkor még nem került tárgyalásra; csak 1838 májusában határoztak róla.[18]

Az operát az 1838. márciusi árvíz traumájának feldolgozása és Schodelné Frankfurtból való hazatérése után, 1838 nyarán sikerült konszolidálni. Ezt a próza némi redukciója kísérte.[19] Bajza József nem helyeselte az opera bővített formájú befogadását a színházba (ahogy nevezte: „az opera mostani bal elrendezését"), ezért lemondott az igazgatói állásról.[20] 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, tisztában volt vele, mekkora szerepet játszott a Magyar Színházban kitört operaőrületben az európai divat:

> Meg kell itt gyónnom, hogy valahányszor én egy olasz Bájitalt 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.].[21]

---

[16] Színészeti választmány 1837. december 5-i ülésének jegyzőkönyve. *PML*. Függelék I.
[17] Színészeti választmány 1837. december 15-i ülésének jegyzőkönyve. *Uo*. Függelék I. 1837. december 16-i naplóbejegyzése szerint a bennfentes Petrichevich Horváth azonnal értesült az elhatározásról. Operarajongó létére a feltételeket keménynek, de indokoltnak tartotta: „Sch. aquisitioja kincs, ha vele élni tudni fognak." Petrichevich Horváth, 24.
[18] 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*. Függelék I.
[19] Színészeti választmány 1838. június 16-i ülése. *Uo*. Függelék I.
[20] Bajza József: „Az álnevű 45 ellen", *Figyelmező*, 4 (1840), 252-6., 265-72. Közli Szalai, 464. Függelék I.
[21] 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, 12-3. Függelék I.

Bajzához hasonló nemzeti önmarcangolással konstatálta az európai „operadüh" el- sőt túlburjánzását 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.[22]

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.[23] Michael Walter odáig megy, hogy megállapítja, a német színház története a 19. században azonos a német operajátszás történetével.[24] 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.[25] 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.[26] Csupán utalunk rá, hogy Wagner ugyancsak a darabírók féltékenységét sejtette az operaellenes vádaskodások hátterében (operaszerzőről lévén szó, ebben nincs semmi meglepő),[27] és megállapítjuk: Schodelné fellépésének elemi – bár átmeneti – hatását színháztörténeti aktualitása tette lehetővé. A fellépte által kiváltott operaláz a magyar színházban kor- és időszerű jelenségként kapcsolódott az európai művelődés egy jellegzetes tünetéhez, a nagy romantikus operai fellángoláshoz.

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

[22] Vahot, *Szózat*, 32.
[23] Devrient, Bd. 2 [orig. Bd. 4], 198.; Wagner, *Über Oper*, 129. Függelék I.
[24] „Die Geschichte des deutschen Theatersystems im 19. Jahrhundert ist darum in erster Linie eine Geschichte des Opernsystems." Walter, 71.
[25] Radnay Tivadar: „Hozzátok, kiket érdekel!", *Századunk*, 3, (1840), 641. Függelék I.
[26] Nyáry Pál: „Nyilatkozás Bajzának", *Társalkodó*, 4 (1840), 217-20., itt: 218. Függelék I.
[27] Wagner, *Über Oper*, 131-3. találóan írja le a színészek és drámaírók féltékenykedésének indítékát. Függelék I.

> csak az operákra annyi ügyelet, ne oly tömérdek 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.[28]

Az Athenaeum arra is célzott, az igazgatóság a nézőtéren 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.[29]

Figyelemre méltó az 1837. decemberi választmányi határozat zárómondata: a választmány kérte az igazgatót, „hogy Schodl Úrnak és hitesének e részben meghalgatások iránt tégyen a közelebbi ülésnek mindeneknek 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.[30] Vahot Imre sem véletlenül használta pasquillusában a díva személyével kapcsolatban az igazgatás fogalmát.[31]

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.32

A primadonnával szemben alkalmazott megkülönböztetett bánásmód megalázta a színészeket. Velük tisztiszolgaként bántak a választmányi urak, Schodelnéval, mint prima-

[28] Bajza, *Szózat*, 24-33. A három bukott operából egyben Schodelné nem énekelt (Hérold: Marie), a Csel bemutatását biztosan nem ő erőltette; a Vesztaszűzét igen, de a klasszikus mű fiaskója nem rajta, hanem a férfi énekesek alkalmatlanságán és a közönség változott ízlésén múlott.
[29] „Magyar játékszíni krónika. (Vége)", *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 43. Függelék I.
[30] Pukánszkyné, *Nemzeti Színház II*, 79. (31. dokumentum jegyzete) Függelék I.
[31] Vahot, *Szózat*, 32. Függelék I.

donnával és nővel – ne tagadjuk, úgy is, mint potenciális maitresse-szel – hódolattal közlekedtek: Szentkirályi Móric állítólag felszólította a társulat férfitagjait, hozzá hasonlóan kézcsókkal köszöntsék a primadonnát.[33] 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, Schodelnét 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"[34] 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.[35] Megjegyzésre méltó, hogy Munkácsy János, későbbi Schodel-párti korifeus az énekesnő szerződtetésének hírét véve éppenséggel szkeptikusan nyilatkozott – nem bízott „példányának" termékenységében.[36] 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 Báléj 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, Báléj, 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; másodszor: 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 fáradságaikat![37]

---

[32] 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 Függelék I.
[33] Szilágyi, 143. Függelék I.
[34] Szentkirályi Móricz: „Válasz a nyilatkozásra", *Társalkodó*, 2 (1838), 259. Függelék I.
[35] *Athenaeum*, 1 (1837), 2. félév, 607. Függelék I.
[36] Munkácsy [János]: „A játékszínről s színigazgatásról", *Rajzolatok*, 4 (1838), 119. Függelék I.
[37] *Uo.*, 5 (1839), 168.

A kortársak úgy látták, és a Nemzeti Színház történetének tárgyilagos kései kommentátorai egyetértenek 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.[38] A színháznak a főváros művelődési és társasági életének kemény talajába vetett magja az opera napsütésében csírázott ki.[39] 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 hálját kötelezé le magának; [...] a külföldi legjelesebb udvari színpadok nevezetesebbjein örökké virulandó koszorúkat nyervén azon édes reménnyel jött honrokonai közé, hogy itt oly intézet díszesítésén, melyre a nemzet rég időtől fogva sovárgva várakozék, egyesült munkával fáradozzék. Ő eljött (s talán még kissé korán) a t. n. megyei küldöttség meghívására, s leírhatlan örvendezéssel, szinte csillapulhatlan zajjal fogadtatott fellépte. De fájdalom, nem találhatá még az új intézetet oly rendben s oly készülettel, milyen az ily kimivelt művészné tapasztalatainak s kívánatainak megfelelt volna. Sem opera-hangművek készen, sem színészeink betanítva s nem voltak még szokva azon szigorú rendhez, melynél egyebet a nevezett művészné a jeles külföldi színpadokon nem is ismert. Ő tehát egyen máson 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 meghívatását ajánlá.[40]

Mátray sokszor közölt más forrásokból vett idézeteket, így igyekezvén erősíteni a benyomást, hogy a szerkesztőség álláspontját osztják 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 képeztetett, s ő a nehéz feladatot csodálatra méltólag hozá teljesedésbe."[41] Schodelné „férfias akarati tehetségét", mellyel az opera megszervezésének nekilátott és véghezvitte, kiemelte az ugyanakkor idézett Pesther Tageblatt is.[42] 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 iránti elfogultságát ismerve óvatosan kell kezelnünk a színház zenei teljesítményéről 1840 februárjában kiállított

[38] Az opera mint a pesti német színházzal folytatott versengés hasznos eszköze mellett érvelt a *Honművész*, 4 (1836), 205. Függelék I. Vö. még Munkácsy [János]: „Egypár szó a színészetről és színigazgatásról", *Századunk*, 1 (1838), 81-5. Közli Szalai, 349-54.; Dunaközy Hiadór: „Végszó az Opera-drámai 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. Pukánszkyné, *Nemzeti Színház I*, 54. Vö. még Kósa, 178-81.
[39] *Rajzolatok*, 5 (1839), 240. (Báléj, április 15.) Függelék I.
[40] *Honművész*, 7 (1839), 10-6.
[41] *Uo.*, 9 (1841), 106. Angolul: Pardoe, 137, 140-3. Függelék I.
[42] *Uo.*, 9 (1841), 118. Függelék I.

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.[43] 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.[44]

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 dalszínészné, 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 műélménnyel kívánta a jutalmazandó lelkes dalszínészné mind a nagy közönséget meglepni, mind a hangvilágban varázsbájjal bíró hatalmas talentumát, új fénykörben ragyogtatni.[45]

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 éldeletet 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.[46]

Háromévi működés után, 1841 februárjában a Pestről távozó Schodelné a Honművészben búcsúnyilatkozatot tett közzé. Nevében szóló jó tollú híve így foglalta össze célkitűzéseit: „tanult, tanított, s bár küzdve, folyton haladást tőn"; „kertésznőként" ápolta az opera palántáját, amely távozása után sem fog elsorvadni.[47] Elismerte barát és ellenfél: szűken 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,

[43] Gróf Fáy István: „Levél Lisztről és a pesti magyar színházról", *Századunk*, 3 (1840), 101.
[44] *Rajzolatok*, 4 (1838), 344.
[45] *Uo.*, 5 (1839) 16.
[46] *Uo.*, 176. (Eskü, március 14.)
[47] *Honművész*, 9 (1841), 106-9. Függelék I. Itt az őt feltétlen támogató Századunk egy hónappal korábbi cikkének költői képét idézte. Hangafy (ford.): „A muzsika felsőbb rendeltetés általi korlátozásáról", *Századunk*, 3, (1840), 60. Függelék I.

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 űzte, kergette társait – kik felett úrnő volt, igazgatói jóváhagyásból – tanulásra és próbákra.[48]

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 hasznot húzott a szimbiózisból: mindaddig, amíg az énekes repertoár megmaradt a Singspiel és opéra-comique műfaji és stílusbeli keretei között, énekben és prózában egységes maradhatott a színpadi játékmodor is.[49] Hasonló véleményen volt Szilágyi Pál, a hőskori magyar daltársaság egyik oszlopa. Visszaemlékezéseiben a színészi-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 játékával; 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 muzsikusok 1827-ben, a magyar társulat pesti szereplésekor].[50]

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.[51] 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, 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

[48] „Hírlapi ellenőr. Színházi jeremiádok", *Athenaeum*, 5 (1841) 1. félév, 718.
[49] „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.
[50] Szilágyi, 53.
[51] 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 Rossinitől 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 szolgája által énekelt „terzetto buffo"-t.

> 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 […].[52]

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, Almaviva és Rosina szerepeikkel megpróbálkoztak sorban minden énekeseink, 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 veteranja; de nem énekes; ő e szerepben inkább beszélt, mint énekelt; s bárha ügyes játékával az ének nehézségei alól mintegy kisiklani tudott, legföllebb annyit tőn, 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.[53]

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 „tüneményes daljáték” előadása kapcsán:

> Ezen igen nehéz opera egyike a legnagyobb feladatoknak oly színészi személyzetre nézve, mely külön dalnok-személyzettel, rendes operai hangászkarral 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 színészetünknél nincsenek, s körülményeinél fogva, most legalább, nem is lehetnek, minél fogva a mai mutatványt műértői szoros crisis alá bocsájtani a legnagyobb méltánytalanság volna.[54]

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

> 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, énekesnék és dalnokok mindnyájan alávetvék.[55]

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

---

[52] Szigligeti, 155. Szilágyi Pál hangjáról olvashatunk dicsérő megjegyzést is a kor lapjaiban, Boieldieu Párizsi Jánosának előadása után (Buda, 1835. május 23.): *Honművész*, 3 (1835) 342-3. Függelék I.
[53] *Életképek*, 7 (1847), 778 (A sevillai borbély, június 3.)
[54] *Uo.*, 4 (1836), 357.
[55] *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

> Mondhatnók, hogy énekeseinkről 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.[56]

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 művészoskola, minthogy néhány külföldi jeles festész időről-időre lejöve hozzánk s itten nagyjainkat, gazdagabbjainkat festegeté.[57]

Schodelné fellépte egy csapásra tűrhetetlenül avíttnak tüntette fel a régi magyar daljátéki előadói stílust. Legsúlyosabban a fénykorán túljutott Dérynét 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.[58] 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 el-sajátításának képességével – ezt konstatálta a Magyar Színház első Norma előadása után Schedel-Toldy Ferenc az Athenaeumban.[59] Kénytelen-kelletlen megállapította Bajza is: Schodelné nélkül operát adni nem lehet, mivel „Dériné a pesti közönségnek többé nem kedvence”.[60] A színház megnyitása után egy évig mégis szembeúszott 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 elénk, aki részben a színház iránti szenvedélyétől hajtva,

---

egybecseng a napló 1837. november 8-i bejegyzésével. Itt a Klein Rozália születéséről Kolozsvárt terjengő híreszteléseksből is ízelítőt kapunk. Petrichevich Horváth, 15-6. Függelék I.

[56] „Töredék-jegyzetek a magyar színészetről. Fogarasitól”, *uo.*, 4 (1838), 140.

[57] Fáy András: „Nyílt szó az országos színház ügyében”, *Pesti Hírlap*, 1841. 19-20. sz. Lásd Fáy, 12-3. 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 szerződtetése ügyében az énekesnőhöz menesztett küldöttségnek. Hogy a feladatot vállalta, jelzi, osztotta a választmányi tagok jó véleményét Schodelnéről. 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 Andrisnénak Schodel Rosália”. Fáy András emléklapok, Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Quart Hung. 1938., fol. 51. Vö. Hász-Fehér, 221.

[58] *Rajzolatok*, 3 (1837), 704. Függelék I.

[59] *Athenaeum*, 1 (1837), 2. félév, 605. Vö. az V. fejezetet.

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.[61] Pár hét múlva eljött a végbúcsú ideje. Déryné 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.[62]

Az új csillag láthatóan nem keveredett személyes konfliktusba sem a másik Rózával, sem a régi operaegyüttes oszlopos tagjainak többségével. Dérynét 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.[63] Énekelt, játszott, zenét szerzett, hangszerelt, vezényelt – esetenként úgy, hogy közben énekelt is.[64] Sokirányú használhatósága is elégséges ok lett volna rá, hogy túlélje az operai stílusváltást, s megmaradjon a Nemzeti Színház kötelékében. De nemcsak érdemei miatt tartották. Bőven buzgó komédiás vénája továbbra is kedveltté tette a közönség szemében; humora pótolta a fő énekesi követelményt, mely nála is hiányzott: a hangot.[65] 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 tanulólányként megismerte Kolozsvárott, mint Déryné (és bizonyára Udvarhelyi is). Hivatásos minőségben tudtunkkal első ízben ugyanott keresztezte egymást útjuk, az 1836. szeptember 20-án rendezett jótékonysági hangversenyen.[66] Déryné szerint Szerdahelyi javasolta Schodelné pesti alkalmazását. Ha így volt, törököt fogott vele. Mint a magyar színészdemokrácia őstagja, nem volt hajlandó parancsszóra alkalmazkodni a

[60] Bajza, *Szózat*, 34.
[61] *Rajzolatok*, 4 (1838), 392. (Norma, június 20.) Függelék I. 1838. január 30-án megkísérelt Normájáról Petrichevich Horváth úgy vélekedett: „Norma. Palatinus szület.[ése] napjára. Igen rosz. [!] Dériné képzelhető." Petrichevich Horváth, 39.
[62] Déryné 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.
[63] *Honművész*, 5 (1837), 182. Függelék I.
[64] Vö. a Honművész közléseit Szerdahelyi működéséről. Függelék I.
[65] *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 3 (1843), 371. Függelék I.

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 üggyé fajul. Paródiájával (nem volt magában álló jelenség a pesti színpadon) a régi gárda, sőt az egész magyar színésztársaság vett magának elégtételt a folyamatos hitel-rontásért, 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.[67]

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.[68] 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.[69] 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

---

[66] *Honművész*, 4 (1836), 639.
[67] *Rajzolatok*, 4 (1838), 344.
[68] Munkácsy [János]: „Egypár szó a színészetről és színigazgatásról", *Századunk*, 1 (1838), 81-5. Közli Szalai, 349-50. Függelék I.
[69] „Magyar játékszíni krónika", *Athenaeum*, 5 (1841 január), 29. Függelék I.

szemébe vágta?[70] Schodelné tagadhatatlan érdemeit elismerve, a magyar sajtóban egyedül a Századunkat szignáló balásfalvi Orosz József szócsöve, Hangafy utalt az opera műfajának mint olyannak jelentőségére az eredmény elérésében. Hasonló következtetést német szakértők is leszűrtek. 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 meg-ingásoktól, 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.[71] Ezt persze az operisták előszeretettel tekintették saját érdemüknek. Ahogy a helyzet egyre jobban elmérgesedett, a színészek dezavuálásába bekapcsolódtak az újonnan létrehozott opera beltagjai is. A levéltár egy szélsőséges eset dokumentumát őrzi. Bognár Ignác tenorista, a színház 1840 júniusában szerződtetett énekese 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 piszokból kimosta, az utat előttek nagy nehezen megtörte, és a szinész címet nékiek megérdemelte, [kiemelés tőlem, T. T.] és most őtet háládatosságból sárral dobálják, és minden méltatlanságot rajta elkövetnek, ott engem kénye szerint sértegethet akárki.[72]

A Nyugat-Magyarországon született Bognár (két majdani ismert énekesnő, Friderika és Vilma apja) a kortársak által sokat emlegetett nagyhírű „honos" énekesekkel, Rosnerrel, Reichellel, Wurdával, Dobrovszkyval és a legnagyobbal, a székesfehérvári születésű Unger Karolinával ellentétben, kik valamennyien a magyarországi német, illetve szláv etnikumok-hoz tartoztak, magyar származású volt; ezt leveleinek ízes magyarsága bizonyítja.[73] Pálya-kezdését csak szórványos híradásokból ismerjük. Az 1830-as évek közepén Pesten, Budán és Pozsonyban énekelt.[74] 1833-35-ben a bécsi udvari opera foglalkoztatta kórus-szólista-

[70] 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.
[71] Devrient, Bd. 2 [orig. Bd. 4], 199. Függelék I.
[72] 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."
[73] Bognár Ignác Pesten, 1881. október 10-én kelt önéletrajzi tárgyú levelét főtisztelendő Alaghy Dezsőhöz, vö. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Levelestár. Függelék I.
[74] A Honművész híradásai Bognár Ignác szerepléseiről: Függelék I.

ként.[75] 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.[76] 1837 nyarán, közvetlenül a színház megnyitását megelőzően Bognár neve megint feltűnt Mátray kívánságlistáján, akkor már Schodelné nevével együtt.[77] Bognár ugyanekkor vendégjátékra vagy állandó szerződésre ajánlkozott Ráday Gedeonnak, a pesti magyar színházért felelős választmány vezéralakjának.[78] Ajánlatát nem tárgyalták, Bognár pedig a Coburg-Gothai udvari operához szerződött első tenoristának.[79] 1838 őszén a választmány elérkezettnek látta az időt, hogy megkeresse: Megyery közbejöttével tárgyalásokat kezdeményezett az énekessel.[80] 1839 nyarán meg is érkezett vendégszereplésre.[81] Éneklését a lapok elismerőleg méltatták.[82] Bognárt lelkesítették a pesti élmények, ki is jelentette: „örömest szeretnék hazám fiai között honi szinpadon helheztetést lelni".[83] Honvágya nem gátolta érdekeinek szívós képviseletében;[84] szerződtetésére végül 1840. „június 1-sőjétől" került sor.[85] Valamelyik híve – vagy ő maga – gondoskodott róla, hogy „a kiválóan képzett" énekes pesti szerződésének hírét vegye a birodalom másik felének színházi nyilvánossága is.[86] Ilyen előzmények után mind a tenorista, mind a színházi választmány joggal bízhatott a sikerben. Várakozásukban azonban csalódniuk kellett. Első fellépései után még a korábban irányában feltűnően jóindulatú Mátray is egyre több kifogásolni valót talált énekén.[87] Működését súrlódások kísérték; kötözködő alkata, mely ekkori és későbbi leveleiben is megmutatkozik, éppenséggel nem növelte a rokonszenvet személye iránt. Az idézett folyamodvány szerint 1840

[75] Bognár Ignác bécsi foglalkoztatásáról: Függelék I.
[76] *Honművész*, 3 (1835), 38. Függelék I.
[77] *Uo.*, 5 (1837), 413. A tervezetet Mátray benyújtotta a megyei színházi aldeputációhoz, vö. „Helyes magyar opera felállításának két módjáról", Pukánszkyné, *Iratok*, 140. Függelék I.
[78] Bognár Ignác levele Ráday Gedeonhoz, 1837. június 4. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Levelestár. Függelék I.
[79] Az *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr* 1836 (Berlin, 1837 január 1-i kelettel) Bognárt már a Coburg-Gotha-i színház tagjai között tartja számon.
[80] Bognár Ignác szerződtetésével kapcsolatos feljegyzések a Pest megyei Színészeti választmány jegyzőkönyveiben (PML) lásd Függelék I.
[81] *Honművész*, 7 (1839), 453. Függelék I.
[82] Vö. *Rajzolatok*, 5 (1839), 2. félév, 39. (Norma, július 25.) Függelék I.
[83] Bognár Ignác levele Földváry Gáborhoz, Coburg, 1839. december 12. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Levelestár. Függelék I.
[84] Bognár Ignác levele Nyáry Pálhoz, Gotha, 1840. március 4. *Uo*. Függelék I.
[85] *Honművész*, 8 (1840), 264.
[86] *Allgemeine Theaterzeitung* 33 (1840), 648. Függelék I. A pesti német színházban egyidejűleg a fenomenális bécsi koloratúrprimadonna, Jenny Lutzer vendégszerepelt.
[87] Vö. Függelék I.

októberében Udvarhelyi Miklóssal került összeütközésbe, novemberben pedig Szentpétery Zsigmond „orvtámadásának" esett áldozatul.[88] Rövid néhány hét alatt bőséggel kivette hát a részét a „visszálkodások"-ból, melyek minden idők levéltárainak, sajtójának, irodalmának tanúsága és minden színházlátogató saját tapasztalata szerint napirenden voltak és vannak a feszült, rivalizálástól fűtött színházi légkörben.[89] Az Athenaeum azt is koncedálta, hogy a súrlódások hevét nem csak Pesten, hanem általában véve is fokozza opera és dráma nehéz együttélése.[90] Valójában a színházi próbamunka során nem kizárólag az opera, hanem mindenféle hangszer- és énekszó zavaró tényezőként hathatott azokra, akik épp nem játszottak hangszeren, vagy 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 háborogthatott, hiszen ő maga még az állandó színház megnyitása utáni hónapokban is passzionátusan énekelt operaszerepeket.[91]

Bognár és Schodelné bizonyára korábbról ismerték egymást, hiszen pályájuk Pozsonyban is, Bécsben is párhuzamosan futott. Mivel az érinthetetlen primadonnával ellentétben a tenor nem élvezte a választmány urainak 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 hazámfiai között élni".[92] A támadásokból már idézett folyamodványában hasonló következtetést vont le, mint Schodelné az 1840. december 5-i színpadi botrány hevében:

[88] Bognár Ignác levele Udvarhelyi Miklóshoz, 1840. november 13. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Levelestár. Függelék I. Lásd még Pukánszkyné, *Nemzeti Színház II*, 158 (46. sz. dokumentum)
[89] Vö. *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 29. Függelék I.
[90] *Uo.*, 5 (1841), 1. félév, 29.
[91] Színházi törvényszék jegyzőkönyvei 1839, *Fond 4*, 30. Függelék I.
[92] 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. Függelék I.

> [...] nincs [szándékomban] hazámfiai között Németországba szerzett jó nevemet és híremet eltemetni. Jól tudja a tekintetes Deputatio mill nagy áldozatokat tettem Coburgba a Magyar színház kedvéért, tehát joggal reménylem hogy a T. V. alázatos kérésemet tellesíteni fogja, mert nékem 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 kissebbitő 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 héroszait és heroináit számíthatta tagjai közé, Schodelnéra lett volna szüksége ahhoz, hogy „elöttük az utat megtörje, nékiek a színész címet megérdemelje"! Hiszen ezzel Bognár nem kevesebbet állít, mint hogy a magyar színészet, a magyar színház egészében Schodelnénak köszönhette a professzionális megítélést, amit az állandó színházban három év alatt elért. S hogy Telepy, Megyery, Lendvay és Egressy Gábor, mint vásott kölök, azért hagyta volna ott rövidebb-hosszabb idő után az alig megnyílt állandó színházat, hogy elkerülje a piszokból való nevelőnői „kimosás" kényelmetlenségét![93] Mindazonáltal a színháztörténet nem tagadja, hogy az első állandó pesti színházba való beköltözéskor a magyar színésztársaság tagjainak sarkára bizonyos értelemben még az évtizedes vándorszínjátszás rögös útjának sara tapadt. „Piszoknak", 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)[94] 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

[93] *Athenaeum*, 5, (1841), 1. félév, 43. Egressy Gábor már korábban is fenyegetőzött felmondással. Bajza nyilatkozata szerint „Egressy Gábor színésznek Bécsből [1838] jun. 1ső napján írt felmondó levele meg van nálam […]." *Uo.*, 2 (1838), 1. félév, 294.
[94] Grosspeter József a kolozsvári konzervatórium énektanára volt.

> szebben senki nem játszta el, azt merem állítani. Úgynevezett naturalista volt, a szó szoros értelmében, de ezen művészetét is egész tűzzel és dicsvággyal gyakorolta […].[95]

E leíráshoz hasonlóan operai ténykedésének visszhangja sejtetni engedi: 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.[96] Ám már csak ügyes játéka váltott ki elismerést első nagyoperai fellépésén az állandó színházban, a Norma Sever (Pollione) szerepében.[97] 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,[98] és ismét operaszereppel kísérletezett, Schedel Ferenc egyszer s mindenkorra dilettánsként sorolta be.[99] Mások kevésbé voltak szigorúak; a választmányi jegyzőkönyvekből tudjuk, hogy 1838 novemberében „Lendvay a »bájital« cimű daljátéknak következő eléadatását ohajtaná jutalom játékául választatni. Mi is mihelyt benne valamelyik szerepet betanulandja neki ezt adatni rendeltetett."[100] Nemorinóként ugyan nem, de Fra Diavolo hódító betyárszerepében még fellépett Schodelnéval együtt is, aki a jó kiállású 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 falsetjét is annyira elveszté, hogy reá nem is ismertünk. Az-e az oka ennek, hogy az énekgyakorlást félbenhagyá, vagy más physicai 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 tárgyától örökre megválni.[101]

---

[95] 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 játékmodorán. Szerinte Lendvay Hamletként és más szerepeiben is áriákat énekelt. Porzó, 46.

[96] Lendvay zenei képzettségét és énekesi kvalitásait pontosan megítélhetjük korai operai fellépéseinek a Honművészben közölt bírálataiból. Az idézeteket lásd Függelék I.

[97] *Athenaeum*, 1 (1837), 2, félév, 605. (Norma, október. 28). Függelék I.

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

[99] *Athenaeum,* 2 (1838), 2. félév, 70. Függelék I.

[100] Színészeti választmány 1838. november 14-i ülés jegyzőkönyve. *PML*.

[101] *Honművész*., 6 (1838), 757.

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.[102] De aztán beletörődött a megváltoztathatatlanba, „nem sokára végképp hátat fordított az operának, s egész lélekkel valódi hivatásának, a drámának élt."[103] 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 rátaláljanak 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?[104]

2. „... most egészen új személyzetünk van, hasonlíthatatlanul jobb a réginél"*

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 magánszólamok 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 [!]

[102] Lendvay pécsi fellépéséről ad hírt Zampa szerepében a *Honművész*, 8, (1840), 110.
[103] Szigligeti, 88.
[104] 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." Pukánszkyné, *Nemzeti Színház II*, 79. (31. dokumentum jegyzete)
* *Életképek*, 7 (1847), 778.

> asszony, Revie (Reviczky) kisasszony, Bognár és Vurda (ki nem sokára Pestre jövend) tenoristák. Nem említjük a már magyar színpadoknál levő dalszínészeinket.[105]

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 Játékszínben 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.[106] Déryné kezdeti jelenléte némileg összezavarta az operai hierarchiát; a szenior primadonna esetenként helyettesítette Schodelnét, máskor a seconda donna feladatát látta el mellette.[107] 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: Schodelné csak négyszer 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 nyarán Schedel külön felszólította – ekkor már talán csak azért, hogy kellemetlenkedjék.[108] 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).[109] Lujza később alkalmilag Zerlinát is énekelte. Igyekezett Schodelnétól tanulni, kivált Capulet Júlia szerepében sikerrel, hiszen itt a mintakép alakítását ténylegesen utánozhatta.[110] Egyértelmű jelzések szerint nem bírt valódi operai orgánummal. „Gyenge, de kellemes szava"[111] az

[105] *Honművész*, 5 (1837), 413.
[106] Éder Lujza először kassai híradásban tűnt fel a Honművész daljátéki kritikai láthatárán. *Uo.*, 5 (1837), 182. Függelék I.
[107] Schodelné 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.
[108] *Athenaeum*, 2 (1838), 2. félév, 87. (1838. július 11., Déryné fellépésével). Függelék I. 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 sevillai borbélyt hirdették Schodelnéval – tévedésből, helyesbített az aznapi színi cédula, Fra Diavolóra gondoltak. Az előadáson Éder Lujza énekelt.
[109] *Uo.*, 2 (1838), 2. félév, 326. (A sevillai borbély, 1838. augusztus 28.) Függelék I.
[110] *Honművész*, 6 (1838), 382. (Montecchi és Capuletti párt, június 12.) Függelék I.
[111] *Uo.*, 5 (1837), 708.; *Honderű*, 1 (1843), 1. félév, 139. Függelék I.

alsóbb tartományban a „nyers gyermeki hangokhoz” közelített;[112] sokszor disztonált.[113] 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.”[114] Bájaiért néha még jutalom-koszorú kitüntetésében is részesült, a primadonna bosszúságára.[115]

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 énekelt. Kvalitásairól az átlagosnál is nehezebb tárgyilagos képet alkotnunk, 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 énekesnék szűkében, Felbér Mari feltűnte több tekintetben nagy örömére 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.[116]

A Honművész ugyanazokkal a szavakkal lényegesen tartózkodóbb álláspontra helyezkedett.[117] 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.[118] Felbér Mária később sem panaszkodhatott a rokonszenv-nyilvánítások hiányára azon szerepeinek körében, melyet a kedvesség, báj,

[112] *Honművész*., 6 (1838), 478.
[113] *Uo*., 5 (1837), 813. Függelék I.
[114] *Világ*, 1841. január 13. (Báléj, január 8.)
[115] *Honművész*, 6 (1838), 661. (Báléj, október 12.) Függelék I.
[116] *Athenaeum*, 2 (1838), 1. félév, 734.
[117] *Honművész*, 6 (1838), 341. Függelék I.
[118] *Uo.*, 6 (1838), 478. (A bűvös vadász, július 28.) Függelék I.

„ügyekezet", szorgalom, fogékonyság, lélek kategóriáiban lehetett körülírni.[119] Kezdő voltára vallott viszont ritmikai bizonytalansága.[120] Gátlásosan mozgott a színpadon, különösen a játékosabb szerepekben, mint a Báléj apródja, melyet hamarosan le is adott.[121] Viszont az abszolút Schodelné-párti Honművész is dicsérte 1840 szeptemberi bemutatkozását Rosina szerepében.[122] 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 jóban-rosszban szorosan összekapcsolódott. 1838 tavaszán a szerződtetés előtt álló másodénekesnő ürügyén kezdeményezte az Athenaeum az operaháború első nyilvános pengeváltását. Másutt számolunk be a Norma-előadáson történt nyíltszíni 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 beszámolók a primadonnáéval együtt említik nevét. Viszályok és kabalák ellenére a nyolcvan előadáson összecsiszolódott pár évekig az énekesi teljesítmény etalonját képviselte a Magyar Színházban, legalábbis a megszépítő emlékezet szerint.[123] Sorsszerű kapcsolatukat Felbér pesti pályafutásának hirtelen megszakadása is megmutatta. Bárhogy igyekezett az

[119] Vö. a Függelékben közölt egymondatos bírálatokat.
[120] *Honművész*, 8 (1840), 480. Függelék I.
[121] Vö. Függelék I.
[122] *Honművész*, 8 (1840), 609. (A sevillai borbély, szeptember 11.) Függelék I.
[123] *Nemzeti Újság*, 1841. október 9. Az idézetet lásd az 5. fejezet 87. jegyzetében.

Athenaeum, Schodelné kiválása után Felbér Mária körül megfagyott a levegő.[124] Törekvése az olasz primadonna-szerepek átvételére nem talált rokonszenvre.[125] 1841 húsvétján – az éves színházi szerződések megkötésének időpontjában – „üres tarisznyát akasztottak a nyakába".[126] 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 gyönge volt, s csendes orchestrumon is alig zengett át a publicumhoz".[127] Felbér Mária fuvolahangja tudtunkkal ezután nem szólalt meg többé 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 tálentumot. A pesti színház első hetének türelmes légkörében úgy írtak róla, mintha bizonyos fenntartásokkal kiérdemelné a „dalszínész" nevet – ez volt hivatalos státusa a színházi nómenklatúrában. Dicséretére a Honművész elpattintotta a tenoristák értékelésének gyakran használt patronját a falsett és a mellhangok helyes egybekötéséről, sőt a hang bizonyos mozgékonyságát is felfedezni vélte;[128] 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.[129] 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

[124] *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 223. (Beatrice di Tenda, január 22.) Függelék I.
[125] „Felbér M. bágyadt" – írta a *Világ* 1841. január 13-án a Báléj január 8-i előadásáról, melyen Felbér megkísérelte átvenni a női főszerepet.
[126] *Nemzeti Újság*, 1842. január 15. Függelék I.
[127] *Regélő Pesti Divatlap*, 1 (1842), 667. (Eskü, augusztus 19.)
[128] *Uo.*, 5 (1837), 828-9. (Ismeretlen nő, 1. felvonás, december 21.) Függelék I.
[129] *Athenaeum*, 2 (1838), 1. félév, 11. (Ismeretlen nő, január 6.) Függelék I.

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.[130] 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 alig szereztek ismereteket), de legalább a vidéki német operák fölött.[131] 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.[132] Ha néhány évvel később elvétve nagyobb szerepet kapott, a divatlapok következő generációját képviselő Hölgyfutár és Életképek kíméletlenül elbánt vele.[133] Működése 1841 után lényegében segéd énekesi körre korlátozódott; fizetése már a harmadik évadban egyharmadával elmaradt az első tenor Erkel Józsefétől.[134] 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.[135] Ám rajta kívül mindenki érezhette, a színháznál fújdogáló 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 premiert 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;

[130] Színészeti választmány 1838. évi június 12-i ülés jegyzőkönyve, *PML*. Függelék I.
[131] Vö. Egressy Béni beszámolóját a zágrábi színház 1838. július 19-i Báléj előadásának Olaf hercegéről, Löwe tenoristáról. Egressy és Havi leveleit a Természet című folyóirat közölte. Újraközli Bérczessi, 49. Függelék I.
[132] *Jelenkor*, 1838. szeptember 29. (Ismeretlen nő, szeptember 27.) Függelék I.
[133] Bírálatait lásd Függelék I.
[134] Pukánszkyné, *Iratok*, 204. 1839 húsvéttól 1840 húsvétig tartó évad szerződései. Erkel József 150 váltó forint havi fizetéssel, és 1 egész jutalomjátékkal szerződik, Egressy Benjamin 100 forinttal.
[135] Tebaldót jelentéktelenségre kárhoztatja, 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.

mindketten időztek Kolozsvárott; majd József is a budai magyar Játékszínen működött, amíg Ferenc ott vezényelt, de csak „csínos szavú" segéd-énekesként és ügyelőként használták.[136] 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 abbahagyta: inspiciensként és segédénekesként. Először A sevillai borbély őrtisztjeként 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 felbuzdulva már 1838 nyarán revolverezni kezdett bére emelése érdekében, s ezt el is érte.[137] Bemutatkozásakor jellemző képet festett róla a Honművész: dicsérte hangját, nem rejtve véka alá az operaénekesi – elsősorban színészi – felkészültség szinte teljes hiányát.[138] Hasonlóképpen nyilatkozott az Athenaeum.[139] 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.[140] 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".[141] A magyar gárdával többnyire nagyon szigorú Spiegel hangját középszerűnek, énektechnikáját hiányosnak, hangadását ingadozónak ítélte.[142] Viscardo szerepének viszonylagos passzivitása is közrejátszhatott abban, hogy Mercadante Esküjének nagyon jól sikerült előadásában

[136] *Honművész*, 3 (1835), 514.
[137] Színészeti választmány ülése, 1838. július 29. *PML*. Függelék I.
[138] *Honművész*, 5 (1837), 813. (Norma, december 15.) Függelék I.
[139] *Athenaeum*, 1 (183), 2. félév, 832. Függelék I.
[140] *Uo.*, 2 (1838), 2. félév, 167. (A bűvös vadász, 1838. július 28.) Függelék I.
[141] *Honművész*, 6 (1838), 709. (Bájital, november 7.); *uo.*, 726. (Bájital, november 12.); *Athenaeum*, 2 (1838), 2. félév, 655. Függelék I.
[142] *Der Spiegel*, 1838. november 10. Függelék I.

általános tetszést aratott.[143] A Gemma di Vergy szenvedélyes arab rabszolgájának ábrázolásához azonban színészi ereje nem volt elégséges.[144] Rövid idő múltán bekövetkezett a fejlemény, amit Erkel József magyar énekes-utódainak fogadtatásában máig 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 sajtófórumokon (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.[145] 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.[146] Megértjük, hogy ősszel szabadságot kért, és vidéki vendégjátékra utazott.[147] Felelőssé tehetnénk ezért Schodelnét és a Bátori 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, 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.[148] De a sanyarú állapoton, melyben „színpadunk [...] a tenoristát tökéletesen nélkülezi", mégsem Joób közreműködésével igyekeztek változtatni. Zenei ismeretei az alapfokot sem érték el, hiszen „előkészület nélkül csak egy pár hónap előtt

[143] Bírálatait lásd Függelék I.
[144] *Der Spiegel*, 1839. augusztus 7. Függelék I.
[145] *Athenaeum*, 3 (1839) 1. félév, 335. Függelék I.
[146] *Honművész*, 8 (1840), 480.
[147] *Uo.*, 9 (1841), 6-7. Függelék I.
[148] *Rajzolatok*, 3 (1837. november 5.), 708. Függelék I.

száná-el magát" a dalszínész-pálya megkísértésére.[149] Zenei képzetlensége hibáztatható azért, hogy 1838 áprilisig csak egyetlen szerepet sikerült megtanulnia – Severt a Normában. Fizetésének leszállításával fenyegették,[150] de végül megkegyelmeztek neki, azzal a kemény feltétellel, hogy „ha a szerepeknek lassú betanulása által a Darabok előadása akadályoztatnék, neki üdö haladék nélkül felmondathassék".[151] Repertoárja továbbra is csak lassan gyarapodott. 1838 májusában elénekelte 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.[152] Távollétében Pest a tisztességes énekes Zettelmann (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".[153] 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 bizonyságul. „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.[154] 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" másutt is alkalmazott körülírását ösztönösen „megcsuklásnak", gikszernek olvasnánk, amellyel a magasba erőltetett hang a határvonalnál felmondja az engedelmességet. De lehetséges, hogy az írók a mellregiszterből a falsettbe 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

[149] *Honművész*, 6 (1838), 101., 1838. február 9-i első fellépése alkalmával Sever szerepében
[150] Színészeti választmány 1838. április 29-i ülés jegyzőkönyve. *PML*. Függelék I.
[151] 1838. június 8-i ülés jegyzőkönyve. *Uo*.
[152] *Jelenkor*, 1838. október 13. Függelék I.
[153] *Honművész*, 8 (1840), 638., a szeptember 26-i előadásról, mely egyben az öt alkalomból álló előadássorozat utolsó estéje, színházi kifejezéssel a Fidelio „temetése" volt.

B-ig kiadni" – mint Joóbnak sikerült.[155] Ha nem is kell szó szerint értenünk az Athenaeum maliciózus megjegyzését: Erkel tenoristának „többször kicsuklik hangja, mint ahányor énekel",[156] ő kétségtelenül csak középhangjaiban bízhatott meg teljesen (vö. a Spiegel fent idézett bírálatát Viscardójáról). Falsett-technikája (bármi 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.[157] 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 sevillai borbély Almavivájaként. A grófot nyolc éven át, szerződése végéig kizárólag ő énekelte, több mint húsz estén, technikailag legalábbis elfogadhatóan.[158] Egyesek Joóbot már 1838-ban előbbre helyezték, mint Erkelt, a színház hivatalos első tenoristáját.[159] 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".[160] 1840 tavaszán a Marino Falieróban Erkel József megbukott mint Fernando; a szerepet a második előadáson Joób vette át, és „bebizonyítá, hogy tenoristáink közül e szerepre csak ő alkalmas".[161] 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 tűrte a megaláztatást, 1842 tavaszán elhagyta a Nemzeti Színházat és Németországba szerződött. Szívesen visszajött volna: Bartay igazgatása idején levélben felajánlotta szolgálatait, de úgy látszik, nem tartottak rá igényt.[162]

---

[154] *Athenaeum*, 5, (1841), 1. félév, 223.
[155] *Honművész*, 6 (1838), 463.
[156] *Athenaeum*, 5 (1841), 2. félév, 443.
[157] *Olaf része.* Belső címlapon: *Herzog Olaf.* [ceruzával:] *Erkel.* A szólamban előforduló c'' és d'' csúcshangokat a bejegyzett módosítások szerint Erkel József a' és b' hangokra pontozta le. Annál különösebb, hogy a Bátori Mária István hercegének szólamában bátyja cisz'' hangot is előírt számára.
[158] *Athenaeum,* uo., 437. Függelék I.
[159] *Jelenkor*, 1838. június 30. Függelék I.
[160] *Uo.*, 1841. július 24.
[161] *Honművész*, 8 (1840) 624. A szeptember 17-i előadás után, Joób Zsigmond javára.
[162] Erkel József levele Bartay Andráshoz, dátum nélkül. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Levelestár. Függelék I. 1847-ben a Nemzeti Színház igazgatósága felkérte bécsi ügynökét, hogy „tudakozódjék" két

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.[163] Erkel József kiválása után mégis ő maradt az egyetlen használható tenorista a magyar színpadon. Kötelességtudását nem érhette szó. 1841 januárjától jószerivel minden bemutatón 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 nyarától, a nagyopera konszolidációjától kezdve újra meg újra felhangzó igényt, „mily nagy szüksége van játékszínünknek elsőrendű dalszínészre, hogy a nőszemélyzetre fordított nagy költség megtérülhessen".[164] 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 tehették Schodelnét 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.[165] Szerdahelyi tiltakozott: a Kontinak átadott szerepeket ő addig is csak kényszerből, az ügy érdekében vállalta.[166] 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

---

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)

[163] *Honművész*, 6 (1838), 437.; *Athenaeum*, 2 (1838), 2. félév, 135. Függelék I.

[164] *Jelenkor*, 1838. június 30.

[165] *Honművész*, 7 (1839), 10-6. Függelék I.

[166] *Athenaeum*, 3 (1839), 1 félév, 95. Lásd a paródia-polémiánál.

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 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 felölteni: éppen Bellini Stranierájának Waldeburgját tekinti az irodalom azon fordulópontnak, melyben a Rossini-féle basso cantantéból az ábrázolt drámai karaktert és a szólam kantábilis jellegét tekintve szinte végleges formában kibontakozik a modern bariton.[167] Az új hangtípust és drámai karaktert, melyet az Idegen nő Waldeburgja paradigmatikusan 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 kevesbbé lehete 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 comicai mint komoly dalszerepekre.[168]

Mátray itt nem említ 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.[169] Igaz, hogy tíz év operakritikai sajtójában előfordultak besorolások, melyekkel az énekes szerepköre, illetve az adott szólam ismeretében utólag nem érthetünk egyet. Benza Károlyt „szorgalmas és jeles baritonunk”-ként aposztrofálták a Dom Sebastian Camoens-szerepében.[170] A költő szerepét Donizetti a basso cantante Baroilhet számára írta, Benza viszont elsöprő temperamentumú, ha nem is különösebben mély hangú buffo-basszus

[167] Celletti, *Vocalità Donizetti*, 132., valamint részletesen Conati, *Ronconi*.
[168] *Honművész*, 5 (1837), 828-9.
[169] *Athenaeum* 2 (1838, 1. félév, 734. Függelék I.
[170] *Életképek*, 8 (1847), 157. Függelék I.

volt.[171] Megértjük persze a nem egészen találó minősítést, ha tudjuk, hogy az olasz szerző francia nagyoperája Levasseurnak írt, igazi mély basszusszerepet is tartalmaz, az intrikus Don Juanét. Hozzá képest Camoens valóban baritonális régiókban jár. Mély basszus és basso cantante, vagyis bariton fekvés és szerepkör között máskor is pontosan meghúzták a határvonalat.[172] 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 azeriőz bariton szólamokban 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 zsánerben. Sőt kimondottan az ő alkatára szabott újdonságokat is hoztak; nem rajta, nem is Schodelnén mú-lott, hogy a Bájital nagy sikere után az avítt Saardami polgármester megbukott. Megjegyzendő, nem járt jobban később a Szerdahelyi javaslatára műsorra vett Golkondai királynő sem.

Konti szerződését Felbér Máriáéval egy napon perfektuálták.[173] 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.[174]

Kiváló énektechnikát mondhatott magáénak. Az Athenaeum fanyalogva kommentálta, hogy egyike volt azon énekeseknek, akik szólamukat díszítették;[175] a Honművész viszont meg-

[171] Celletti, *Vocalità Donizetti*, 139.
[172] *Der Ungar*, 1844. szeptember 23.; *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 2. évnegyed, 517. (Borgia Lucretia, július 10.) Függelék I. A besorolás bizonytalanságára utal, hogy a Pesti Divatlap Reina Jánost a Nabucco Zakariás szerepében többször is baritonnak minősítette.
[173] 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*.
[174] *Honművész*, 6 (1838), 341.
[175] *Athenaeum*, 5 (1841), 2. félév, 443. Függelék I.

jegyezte, példáján okulhatnak a magyar énekesek.[176] Joób váratlanul gyors fejlődése Konti belépése után arra vall, hogy ez a tanulásra képes kezdők esetben be is következett.[177] Olaszos énekmódjából és életkorából arra következtethetünk, hogy valójában inkább a Galli- és Tamburini-típusú mozgékony basszus-orgánummal 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 Déryné-féle magyar daltársulatban is feltűnt. Ezután Zágráb következett.[178] 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.[179] Jócskán túljárt a vokális fénykoron; hangját rekedtnek, fátyolozottnak mondják. Ritka az olyan este, mikor az orgánum régi fénye még felcsillan.[180] Némi kezdeti bizonytalankodás – így a fölöslegesen megkísértett Zampa-szerep – után helye hamarosan megszilárdult az új, nagyoperai együttesben; ha nem is rendíthetetlen, de pótolhatatlan pillérként állt helyén még Schodelné visszatérésekor is.[181] 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 operaellenes 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.[182] Mivel e kifogás hamarosan elesett, a bírálatok a hang romlott állapotára összpontosultak. Igaz, a nyomasztóan nagy igénybevétel bizonyára nem tett jót az orgánumnak.[183]

[176] *Honművész*, 6. (1838), 341. (Beatrice di Tenda, május 28.) Függelék I.
[177] *Honművész*, 7 (1839), 637.
[178] Somorjai Olgának a pesti német színház napi műsorát feldolgozó számítógépes adatbázisa alapján. MTA Zenetudományi Intézet, Magyar Zenetörténeti Osztály.
[179] *Honművész*, 6 (1838), 341.
[180] *Athenaeum*, 2 (1838), 2. félév, 455. (Ismeretlen nő, szeptember 27.) Függelék I.
[181] *Uo.*, 2 (1838), 2. félév, 70. (Zampa, július 4.) Függelék I.
[182] *Athenaeum*, 2 (1838), 2. félév, 326. (A sevillai borbély, augusztus 28.) Függelék I.
[183] *Uo.*, 2 (1838), 2. félév, 687-8. Függelék I.

Ellentétben az Athenaeum inszinuációjával, miszerint Schodelné megférhetetlensége 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 választmány meghívását Reichelnek, a német színpadokon elismert magyarországi származású basszistának, akit amúgy is pesti vendégszerepekre szerződtetett Schmidt városi színházi igazgató. E ténykedését levelekkel dokumentálta az Athenaeumnak címzett s ott leközölt választmányi nyilatkozat.[184]

3. „... minden tagja a társaságnak a rendezőtől való függés alól ki nem eshetik"

Régi és új emberek és asszonyok között nem csak a színpadi testületekben járt súrlódással az új opera létrehozása. Rózsavölgyi Márkot éppoly kevéssé mentették meg a felmondástól a magyar zenestíl kiművelésében szerzett bokros érdemei, mint Dérynét az, hogy évtizedeken át egyedül emelte a magasba az opera zászlaját a magyar színen.[185] 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) népesség 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 részt-

[184] *Honművész*, 7 (1839), 10-6. Az Athenaeum Schodelné távozása után megkockáztatta: „[...,] talán nem csal gyanításunk, hogy e megférhetetlenség titkos ereje tartá távol azon jeles énekeseket, kiket hazánknak a külföld nevelt." „Magyar játékszíni krónika", *Athenaeum*, 5 (1841) 1. félév, 43. A választmány 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.

vevőket 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.[186] Hogy a huzakodások jelentőségükön messze túlmenően foglalkoztatták a nyilvánosságot, az részben a nyilvánosság szűkös voltán, részben jellegén is múlott. 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 magasabb 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

[185] Erkel Ferenc 1838. február 12-i dátummal mondott fel Rosenthal Marknak, ki „egy hónapig állásában meghagyatik, hogy jövőjéről gondoskodhassék". Pukánszkyné, *Iratok*, 164.
[186] „1844 / Aprilis 1jén kölcsönzék Schodelnétól / Augustus végére lefizetendő 300 ft.-" Egressy, 11v.

kivitelezés, mind a diakrónia 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, bohózati rendező, énekes ellenőr
Szilágyi Pál	1841 operai rendező, énekes [?][187]
Konti Károly	1841-1844 operai rendező, énekes
Benza Károly	1845 operai rendező, énekes[188]
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 ajánltatott", havi 160 forint színészi gázsijához járuló 10 forint fizetés-kiegészítéssel. Az első tragikus bemutató, Norma rendezését, a színlapon valóban Szerdahelyi jegyezte.[189] 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 színházi légkör megkívánt volna, és] lemondott az operai rendezőségről", úgyhogy már az 1838. január 6-i Straniera előkészítését neki kellett vállalnia.[190] 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

[187] 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 megbízatását.
[188] Benza kinevezését csípősen kommentálta az *Életképek*, 5 (1846), 68. Függelék I.
[189] „Szombaton, october 28dikán 1837. Először: Norma. Nagy daljáték 2 felvonásban, Bellinitől. Fordította és rendezi Szerdahelyi, daljáték-rendező."
[190] Szilágyi, 125.

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 feltételéül szabta az operarendezés megújítását.[191] Sikerrel járt, s a Honművész megnyugvással közölhette: „a daljátéki rendelőséget Szilágyi úr vállalá fel, kinek szilárd belátásától és tisztében pontos eljárásától sok jót remélhetünk."[192] Ludas Matyi úrnak (alias Szerdahelyi, lásd lentebb) tehát volt korábbi oka is a neheztelésre, 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 vendégszerepelni.[193] 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.[194] 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 gázsit élvező *primadonna assoluta* szerződtetése mindenesetre aligha fért volna bele a tervbe, mely szerint fél vagy háromnegyed év alatt, havi 2300 ezüstforint keretösszegből „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 sem ment volna „kevésbé használható jelen tagok" elbocsátása nélkül.[195] A választmány ugyan beleegyezését adta a tervhez, Szilágyi

[191] Színészeti választmány ülésének jegyzőkönyve, 1838. január 17., *PML*.
[192] *Honművész*, 6 (1838. január 28.), 61.
[193] 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.
[194] A május 5-i jegyzőkönyv Szilágyi és Heinisch tervezetéről ír, ez azonban nyilvánvaló elírás: Szilágyi memoárjai egyértelműen Erkelt nevezik meg „tettestársként". Szilágyi, 134. Egy héttel később, mikor az emlékiratot ténylegesen felolvasták, a jegyzőkönyv Erkelt említi társszerzőként. *PML*. Függelék I.
[195] Staud–Kerényi, 11-2.

szerint azonban semmi sem valósult meg belőle.[196] 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.[197] 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 német-országi vendégjátékról hazatérve, ottani tapasztalatokkal gazdagodva elérkezettnek 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 történtetekből 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.[198] 1838 szeptemberében az a benyomás támad, mintha az operarendezői feladatot is ő látná el.[199] 1839. május 9-én levélben esedezik a választmányhoz, „hogy a szinjátékokban egy Rendezőt kineveztetni méltóztatnék a ti. Választmány, amint az már meg is volt határozva[;] a parodiak, operak próbáit – rendezését elvégezhetvén – azok betanitásán többször jelen lehetek, igy a rendet – gazdaságot – tellyes mértékben fenn tarthatom".[200] Komlóssy nyitott kapukat döngetett, a választmány már 1839. április 14-én ebben az értelemben határozott.[201] Jankovich Miklós feljegyzése ugyanebből

[196] Szilágyi, 134. Függelék I. 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.
[197] Szilágyi, 143. Udvarhelyi a választmány urai szemében már korábban megerősítette eleinte ingadozó állását. Vö. az 1837. december 5-i ülés jegyzőkönyvét. *PML*. Függelék I.
[198] *Rajzolatok*, 4 (1838), 2. félév, 144. Függelék I.
[199] Színészeti választmány ülése, 1838. szeptember 18. *PML*. Vö. *Rajzolatok*, uo. Komlóssyt 1838. augusztus 20-án nevezte ki főrendezőnek a választmány.
[200] *Fond 4*, 25. csomó.
[201] „Eddigi Rendező Komlossy Ferenc, Szinházi Intendánsnak tétetvén, a szindarabokbani rendezöség Fáncsy Lajosnak rendeltetett adatni, a daljátékokban felügyelet Komlosy Ferencnek hagyatván." *PML*.

az időből operai és paródia-rendezőként Komlóssyt és Udvarhelyit együtt említette.[202] Komlóssy Ferenc neve 1839-1840-ben fordítóként tűnik fel két zenés darab bemutatójának színlapján. Az újdonságok fordítása-átdolgozása a rendező 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.)[203] 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 Vesztaszűz 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.[204] 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 bízták. 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.) Fáncsy Lajos drámai színész megjelenése az operarendezők listáján talán változás közeledtét hirdette. Ám rövid távollét után 1846-ban visszatért a színházhoz Szerdahelyi, aki a következő évben Fáncsy helyébe lépett – keserűségére ekkor már kizárólag rendezői feladatokat kapott, színpadra alig jutott. 1850-ben, a halála előtti évben Szerdahelyit felmentették az operarendezői feladatok alól.[205]

[202] Jankovich, *Iratok*. Vö. Belitska-Scholtz, *Jankovich,* valamint Windisch.
[203] 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.
[204] Színészeti választmány ülésének jegyzőkönyve, 1840. szeptember 23. *PML*. Függelék I.
[205] 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

Sajtóból tudjuk, hogy a színház addigi történetének legnagyobb operarendezői tettét, a Próféta színpadra állítását azon év nyarán Fáncsy 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 kotájit eladásra ajánlja az intézetnek".[206] 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.[207] Szilágyi Pál 1847-ben nagyvonalú gesztussal ingyen engedte át „hangjegy gyüjteményét a nemzeti színház könyvtárának".[208] 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 szövegkönyve a Kerepesi úti első nagyoperai bemutatónál 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.[209] Nem maradt nyoma a levéltárban, ki szállította az első őszön műsorra vett két további Bellini-mű kottáit – talán Szerdahelyi, aki mindkettőt fordította, és már korábban bemutatta Kassán Dérynével. 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 kórusszólamokat, továbbá a

körülhatárolását megnehezíti, hogy nevüket a színlapok a Beatrice di Tenda premierje (1838. március 13.) után 1847-ig, Fáncsy Lajos rendezői megbízatásáig nem tűntetik fel.

[206] Mátray Gábor jelentése a Színészeti Választmánynak, Pukánszkyné, *Iratok*, 140. A kották listája *uo*., 144. Függelék I.

[207] Színészeti választmány ülése, 1838. július 31. *PML*. Függelék I.

[208] *Kötetes iratok*, 692. 1847, április 29-én kelt bejegyzés. Függelék I.

[209] Mikor később a nagyoperai együttesben hézagok mutatkoztak, megkíséreltek elővenni egyet s mást 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.), Kőmíves és lakatos (1846. április 3.), A fehér nő (1864. június 23.). Szilágyi ajándékai közül modern időkben már semmit nem lehetett már a közönségre oktrojálni.

magánszerepeket. Őrizték a „magyar darabokat”, azaz a magyarra fordított szövegkönyvek 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 – szövegkönyv (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” közül a legszükségesebbeket.[210] 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.[211] 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 visszájára 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 szolgaian végrehajtotta és teljesítette, amivel ki is érdemelte utóbbi háláját.[212] Egyébként az, hogy Szilágyi oly részletesen ír Schodelné első pár hónapjának incidenseiről évtizedekkel a történtek után, önmagában is bizonyítja az énekesnő fellépésének egyesek számára revelációszerű, másoknak traumatikus, de mindenképp sorsdöntő hatását. Másrészt persze arról is árulkodik,

[210] Színészeti választmány ülése, 1837. augusztus 19. *PML*. Függelék I.
[211] Pály Elek által küldött daljátékok jegyzéke, Pukánszkyné, *Iratok*, 181.
[212] Szilágyi, 128. Függelék I.

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".[213] 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".) Képzelhető, 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 operakarnagyi 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 szólamukat, és nem tartott korrektúrapróbát a zenekari szólamok javítására.[214] Feltehető azonban, hogy nem csak a szólamok másolási hibái akadályozták Heinischt, 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 kézírásos súgókönyv tartalmazza a próza-dialógusok magyar fordítását.[215] Igen ám, csakhogy Pesten már kötelező volt a recitativo – de nemcsak autentikus partitúra nem volt a színházban, hanem zongorakivonat sem állt rendelkezésre. A partitúrá-

[213] Uo., 137.
[214] Uo., 125. Függelék I.
[215] Az ösméretlen Nő /: La Straniera :/ Regényes Daljáték 2 Felvonásban / irta Romani – muzsikáját Bellini Vince […] / forditotta Szerdahelyi. A címlap versóján a szerepek némelyike mellett töredékesen olvasható az énekesek neve is: „Alaide az ösmeretlen nő Déri [...] / Isoletta Mogyo[róssy] / Báró Waldeburg Szerda[helyi] / [...] Hospitaliták (comthurja) Atyamestere Zsivora." Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, M.M. 13.860. Déryné és Mogyoróssy Nina a megjelölt szerepeket csak Kassán énekelte, a pesti előadásokon nem.

ból hiányzó kevésbé fontos párbeszédeknél egyszerűen segítettek magukon: a súgókönyv 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 elsimítása, a közvetítés embereként mutatkozik be – lehet, utólagos bölcsességgel.[216] Udvarhelyi kevesebb szerencsével vagy tapintattal ügyködött; az is igaz, hogy neki egész más formátumú vetélytárssal kellett megküzdenie az abszolút vezető szerepért. Másodszori rendezői kinevezése után már az első próbán kenyértörésre került sor közötte és Erkel Ferenc, az ifjú első karnagy között, mi másért, mint a primadonna szeszélye miatt. Schodelné állítólag váratlanul azt követelte, húzzanak szólamából 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.[217] 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 kitűzték, vagyis egy héttel Erkel szerződtetését követően, már az új első karnagy állott a zenekar élén.[218] 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 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

[216] Szilágyi, uo.
[217] Uo., 143. Függelék I.
[218] *Honművész*, 6 (1838), 69. (Ismeretlen nő, január 25.) Függelék I.

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 gerilla-harcban 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"[219] személyében a választmány az ellentétek elsimítására kevéssé alkalmas személyt állította a színház élére. Az persze kérdéses, vajon az új igazgató valóban azzal kezdte-e működését, hogy a színészekre ráparancsolt, köszöntsék kézcsókkal Schodelnét.[220] De az igaz, hogy Udvarhelyi Miklóst ő nevezte ki rendezővé; és ez bizony „soknak tetszése ellen volt"; értsd a sokakon az Egressy-pártot, amely az igazgató szerint Béninek akarta megszerezni a rendezői pozíciót.[221]

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 vendégjátékán Schodelné feleleventette 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, méghozzá 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.[222] Mindezen negatívumokhoz külön tehertételként 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

[219] Rédey, 141.
[220] Szilágyi, 143.
[221] Szentkirályi Móric válasza „egy másik kardalnok" nyilatkozására, *Társalkodó*, 2 (1838), 259. Függelék I.

leghitelesebb forrásból származik, úgy tünteti fel, mintha Schodel – mint afféle *prince consort* – valójában operaigazgatóként működnék felesége mellett.[223] Rendezői tevékenysége azonban Bécsben nagyobb feltűnést keltett, mint a Pesti Magyar Színházban. Szilágyi szerint a „főfőrendezőt" „soha sem láttuk a színpadon, kivévén, ha nejét fölkísérte".[224] Mint énekmester sem sietett megfelelni vállalásának, hogy „az intézet iránt viseltető figyelemből szives leend hitesének itt léte alatt dalszinészeinknek a fensőbb dramai énekrendszer szabályai szerint előadandó dalszerepek aestheticai éneklése iránt utmutatást adni": február elejéig nem kezdte meg az oktatást.[225] Szembeötlik, hogy a primadonna 1838 június elején a Honművészben megjelent életrajza milyen nyomatékkal emeli ki a férj szerepét felesége pályáján és művészi eredményeiben. Mátray ezzel sejthetően nemcsak a muzsikamester hiúságát elégítette ki, hanem Schodel szándékát is közvetítette, hogy a jövőben ténylegesen részt kíván vállalni a színházi munkában.[226] Nem tudni, személyes ambíció vagy tarthatatlanná vált helyzete sarkallta-e, mindenesetre a Veszta szűze 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.[227] Vesztére: 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".[228] A kórustagok egyikének a választmány július 27-i ülésén tett nyilatkozata részletekkel is szolgált:

> [...] miután sem általa [Schodel] nagyra emelt frankfurti tapasztalása sem önfejének rögtönszüleményei kívánt sikert nem gyümölcsözhettek s a szükséges szép rendezet reménye alatt hasztalan keringőztünk, az eddig szerényen hátra vonult Glötzer kartanító részint időkímélésből, részint emberi szánakozásból

[222] *Jelenkor*, 1838. június 30. Függelék I.
[223] *Allgemeine Theaterzeitung*, 31 (1838), 348. Függelék I.
[224] Szilágyi, 137. Függelék I.
[225] Színészeti választmány ülése, 1838. február 5. *PML*. Függelék I.
[226] *Honművész*, 6 (1838), 355. Függelék I.
[227] *Uo.*, 6 (1838), 407.
[228] *Athenaeum*, 2 (1838), 2. félév, 69.

> nem állhatván ki tovább a rend tervezők fárasztó s folyvást felsülő próbáit előállott s a színpadon az e félék körül régszerzett jártassága azonnal foganatosítá a dicsért rendezetet.[229]

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 színfalak 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 rezsimváltás: augusztus végén Szentkirályi visszaadta igazgatói megbízatását. 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 fútt 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 Schodeléktól 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

[229] Pukánszkyné, *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.

általános elismerés övezte.[230] 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.[231]

A kronológiát felborítva jegyezzük 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 előzékenységet a primadonnáról sajnos nem tételezhetünk fel, legalábbis a következő évadtól kezdve. Megbocsáthatatlanul viselkedett Schodelné 1840 nyarán, amennyiben önérdekét előbbre helyezte az első magyar operatragédia bemutatásánál. Június hó folyamán megállapodott a Hofoperrel, és július 8-án elutazott Bécsbe vendégszerepelni, talán tartós szerződés reményében. Rövid vendégjátéka végén nem tért vissza Pestre, hanem továbbutazott Brünnbe. Erkel nem késlekedett a hasonlóképp barátságtalan 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 sejthetően 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 hosszasnak ígérkező betegségéről kiadott félhivatalos kommüniké a Honművész 1840. október 8-i számában. Úgy tűnik, Bátori Mária szerepét elvétette Felbértől, azzal az ürüggyel, hogy maga készül fellépni benne.[232] Ám november 10-i újólagos 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

[230] 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.

[231] 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. Függelék I.

[232] *Honművész*, 8 (1840), 655. Függelék I. Az őszi hetekben Felbér Mária ugyancsak tartósan gyengélkedett. *Uo.*, 8 (1840. október 22.), 688.

pesti közönségtől. Így értelmezzük közös fellépésüket Merk gordonkaművész december 7-i hangversenyén. Műsorukon Schubert „egerkirály" és Haydn „A szellem dalja" szerepelt.[233]

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 dal-szerepeikre 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.[234]

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 énekoktatás: a rendező dolga volt, hogy a „kezdőkből" énekes színészeket neveljen. A szerepek zenei betanításának konkrét feladata azonban nem rá, hanem a 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 zenész számára gyötrelmes feladatra egyik első döntésével külön karigazgatót szerződtetett a választmány.[235] Vitán felül a karnagyra hárult viszont a zenekar „igazgatása". Ez két fő „munkamenetből" állt. Napközben a korrektúra- és összpróbákat vezette, esténként pedig „zenekarvezérként" jelent meg a közönség előtt. A színpadi működés irányításába elvileg sem próbákon, sem előadás közben nem folyt bele; azt a

[233] *Uo.*, 8 (1840), 810.
[234] A Nemzeti Színház szabályrendelete 1865. *Fond 4*, 82.
[235] Jankovich, *Iratok*; Színészeti választmány ülése, 1837. október 9. *PML*. Függelék I.

rendező, a karigazgató és a súgó dolgának 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 szabály-rendeletek, a munka természetéből következően ez nem sikerülhetett tökéletesen. Programozva voltak tehát a súrlódások. 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 Erkelt 1838-ban Udvarhelyi, nyíltan korrupcióval vádolva őt. A karnagy nem maradt adós a válasszal.[236] A rágalmazás 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 órakor 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 tanitó. De most akkor hagyja félbe a próbát mikor neki tetszik, néha azt mondván, majd kipótolja õ 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 meghatároztassék, 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 forditni tartozzanak – de ha szükség ugy kivánja többet is, a szerént a mint a Cassa gyarapodása megkivánja. 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 külföldi szinházaknál is, miért lennénk mi kivételek. Tudom mikor Pesten is a Német Szinháznál szükség esetében estve egy hosszu játék után próbáltak éjfél utánnig végig egy operát egy orchestrummal […].[237]

[236] Erkel Ferenc beadványa Pest vármegye színészeti választmányához, Pest, 1838. augusztus 28. Staud–Kerényi, 15-7.

[237] Pukánszkyné, *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 effélét. Szilágyi, 137. Függelék I. Hogy Schodelné lustasága miatt kényszerült volna az éjszakai próbára, nyilván rágalom; ellentmond az ellenfelek beismerésének: Schodelné munkára hajszolta operista társait.

Erkel egyezett Udvarhelyivel abban, hogy a próbák idejét a rendezőségnek kell kitűznie, véleménye szerint „a legvégső esetek" kivételével a délelőtti órákra, „minthogy a délutáni tanulás az énekes hangját és egész individualitását megrontja". Szerinte Udvarhelyit 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 maradva a szereptudásban. 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 összpróbákat 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 következ-ményeihez 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 mértékben 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 annyit 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 tolta el. A fogalmazás, mely szerint „kérdéses esetekben a karmester határoz", sejthetően 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 magokat a karmester rendeletéhez alkalmazni".[238]

Operarendezők 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.[239] 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. Bizonytalankodása 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. [240] Ezen idő alatt csak két darabot mutatott be (Veszta szüze, Bűvös vadász); ám belekapott legalább ötbe.[241] A beadványban felsoroltak közül utóbb színre került a Fra Diavolo; szeptember 13-ára készültek el vele. Szeptember 29-én Hérold 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 vezetésével próbálni kezdett további operák közül az Elisir d'amoréval kapcsolatban

[238] *A Nemzeti Színház bővített törvénykönyve 1842-től*. Pest, Esztergomi k. Beimel József betűivel. Vonatkozó pontjait lásd Függelék I.
[239] Szilágyi, 139. Függelék I.
[240] Staud–Kerényi, 15. Függelék I.
[241] Déryné „önfejűségében" minden intés ellenére újabb romantikus főszerepet akart megkísérteni, Bellini Kalózának Imogenejét. Uo. Függelék I. Kérdéses, hogy a tanulásba valóban „belekaptak"-e; a Nemzeti Színház kottatárában Il pirata zenei anyaga nem található.

Erkel különösen súlyos vádat fogalmazott meg: a késlekedés meghiúsította a reményt, hogy a bemutatóval a magyar színház megelőzheti német riválisát.[242] 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 vághasson, a darabot még tavasszal színre kellett volna vinni. A partitúrát valószínűleg Schodelék hozták magukkal májusban, Bécsből hazatérőben; a szöveg fordítását mindenesetre a férj készíttette el és fizette ki Deáki Fülöp Sámuelnek.[243] A szállítmányt átadta Udvarhelyinek, hogy írassa ki a szólamokat 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 szívén 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 kritikusoktól 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.[244] Hatáskörébe tartozott a megfelelő öltözetek kiválasztása.[245] Gondoskodnia kellett róla, hogy a színpadi, sőt a zenekari előadás kellékei megfelelő időben a megfelelő helyre kerüljenek.[246] Elsődlegesen az énekes együttes tartozott irányítása alá, de mivel ő volt a színházi rend legfőbb őre, pouvoirja közvetve kiterjedt az orchestrumra is. Lányomnak mondom, menyem értse alapon a rendezőt szidták azért is, ha a karnagy késett.[247] Mindeme 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 fel-

[242] Uo. Függelék I. A nemzeti színházi partitúra első lapján máig ott olvasható megjegyzése szerint a késlekedés kihozta sodrából a karnagyot: „Kérem ezentúl hamarébb kiirattni, mert 8 nap alatt elkészülhettek reá. Erkel"
[243] „Schodel Jánosnak az »Elisir d'Amore« cimü daljátéknak Deáki Fülöp Samuel által tett fordításáért a fordítónak előre adott 15 ft 26 xr pengő exassignáltatott." Színészeti választmány ülése 1838. december 8. *PML*.
[244] *Honderű*, 2 (1844), 1. félév, 312. (Báléj, február 20.); *Életképek*, 8 (1847), 91. (Borgia Lucretia, július 13.) Függelék I.
[245] *Honderű*, 2 (1844), 2. félév, 338. Függelék I.
[246] *Életképek*, 6, (1846), 122. Függelék I.

állították az operai bírálóbizottságot, melyet az operarendező (ekkor Konti) vezetett. Rá bízták a benyújtott eredeti operák véleményezését.[248] Hogy azután milyen opera került valóban bemutatásra, és mikor, arról az igazgatóság a körülmények figyelembe vételével – vagy azok nyomása alatt – többnyire ad hoc módon határozott.[249] 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 hangászat-ismerőnek, elitélni, 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.[250] A Schodelnéval szemben türelmetlen lap máskor is azt sugallta, hogy a primadonna papucsa alatt tartja a rendezőséget.[251] Frankenburg valószínűleg az ő aknamunkáját gyanította a Hollósy Kornélia irányában 1846 nyarán tanúsított állítólagos udvariatlanság mögött is, holott Schodelné Nellike bemutatkozása idején Füreden tartózkodott.[252] Szereposztási érvek és ellenérvek jogosultságát az utókornak annál is nehezebb megítélnie, mivel a sajtóban ugyanúgy dúlt a protekció, mint az igazgatói irodában vagy a nézőtéren; ráadásul mindkét „védelem" mögött meghúzódhatott a korrupció is. Éles fegyvernek bizonyult a szereposztás a kor kedvelt társasjátékában, a primadonnaháborúban; pályája végén Schodelnénak 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 előadá-

---

[247] *Uo.*, 4 (1845) 448.
[248] Igazgatósági ülés jegyzőkönyve, 1842. február 2. Pukánszkyné, *Iratok*, 305. Függelék I.
[249] Igazgatósági ülés határozata, 1845. január 29. *Kötetes iratok*, 692. Függelék I.
[250] *Életképek*, 4 (1845). 287. Függelék I.
[251] *Uo.*, 4 (1845), 832. Függelék I.
[252] A Hollósy Kornélia szerződtetéséért indított kampány egyik fázisában az Életképek a szerepek megküldése körüli mulasztást vetette szemére a rendezőségnek. *Uo.*, 6 (1846), 191. Függelék I.

sokért.[253] 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 Vesztaszűz 1838-as bemutatójára. Schodel János alaposan felkészült az operai rendező tevékenységének közismerten legnehezebb és legsajátosabb feladatára, a díszmenet kivitelezésére.[254] 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 kiemelhette 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 űrbe. 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.[255] A feszült helyzetben alárendeltjei érdekében is kötelességének érezte, hogy a színpadi irányításra is kiterjessze kompetenciáját, és a kóristák már csak azért is engedelmeskedtek 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

[253] *Jelenkor*, 1843. november 28. (Beatrice di Tenda, november 21.) Függelék I.
[254] *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 4, 285-8. Függelék, I.
[255] *Társalkodó*, 1838. augusztus 18. Függelék I.

arra hivatkozott, hogy „azon daljátékban éneklő szerepével el vala foglalva”.[256] 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 középszerűség 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 tapasztalatait 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.[257] Udvarhelyi nem tett mást, mint folytatta, amit a magyar színészet a kezdetektől megtett: átvette a német színpad mintáját. A vándorlás-kori magyar színház művészeinek fejlődését éppen az hátráltatta, hogy erre csak sporadikusan nyílt mód: a színészek, énekesek és rendezők a magyar provincián legföljebb önmaguktól tanulhattak (büszkék 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 hasznával – azért is állt be két évvel korábban a Duna parti intézetbe másodkarnagynak, hogy ellesse a zenés színház professzionista metódusait, és ezzel quasi felkészüljön jövendőbeli alapítói feladatára a magyar színházban. Minták követése muzsikusok képzésének mindig is alapvető részét képezte, és új művek betanulásakor a karnagy és az énekesek is

[256] „[...] 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.
[257] Staud–Kerényi, 15. Függelék I.

igyekeztek ellesni és átvenni nagy példaképek megoldásait. Ez nemhogy szégyen nem volt, hanem mintegy az énekes és zenész pedigréjét 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 Vesztaszűz 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 Introduzionéjában 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 evolutiók" kápráztatták el – a nagyoperai korszak végén már csak gyermeki paródia formájában (Carmen, Bohémélet).[258] Kritika és közönség hajlott rá, hogy történelmi operák szcenírozásában 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 felrótta bűnéül, ha a 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.[259] 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.[260] 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 kisegítő fúvósokat. A színpadi spektákulumból hiányzó zenészeket nem lehetett az orchestrum tagjaival helyettesíteni, hiszen az 1842-es szabály-rendelet 148. pontja szerint a zenekari muzsikusok „costümben, s a nézők láttára a szinpadon 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 ossiaként tartalmazták a banda játszanivalóját, 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 bemutatón látottól.[261] Konkrétum-ként legfeljebb a sötétségbe burkolózó színpad borús látomását képzelhetjük magunk elé – de a kritikussal együtt nem tudjuk meg, vajon szándékolt effektusról, vagy rendezői gondat-lanságról volt-e szó.[262] Ahhoz nem kell korabeli sajtóban búvárkodni, 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

[258] *Budapesti Hírlap*, 1856. február 5., az Észak csillaga bemutatója kapcsán.
[259] *Der Schmetterling. Ein Fluglatt zum Spiegel*, 1848. február 28. (Macbeth, február 26.) Függelék I.
[260] *Pester Lloyd*, 1856. február 7. (az Észak csillaga bemutatója után). Függelék I.
[261] *Honderű*, 2 (1844), 2. félév, 276. (Hunyadi László, október 19.) Függelék I.
[262] *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 1013. (Hunyadi László, december 1.) Függelék I.

nevezetes gyászmenetében fél év alatt eluralkodott a rendetlenség.[263] 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 elrejtezve figyeli 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.[264] 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 riposztozott is, és ez alkalommal tudtunkkal 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. Bírálatában egymás mellett magasodik fel a magyar opera két tartóoszlopa: Erkel és Schodelné.[265]

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 Báléj kimondottan látványosságának köszönhette elsöprő sikerét.[266] A beszámolókban tánc és díszlet („diszítvény") a „fényesb elrendezés" statikus fogalmában olvad egybe – valamiféle színpadi dinamikára már az első bírálatokból sem lehet

[263] *Uo.*, 4 (1847), 183. (Dom Sebastian, január 27.) Függelék I.
[264] *Uo*., 498. (Dom Sebastian, június 15.) Függelék I.
[265] *Életképek*, 5 (1846), 794. (Dom Sebastian, június 15.); *uo*., 798. Függelék I.
[266] Vö. Komlóssy Ferenc főrendező-intendáns följegyzése, *Fond 4*, 25. csomó, továbbá a Honművész kritikáját: *Honművész*, 7 (1839), 141.

következtetni.[267] A Báléj műfaji elcsúsztatása az opéra-ballet irányába a darab egyáltalán nem elhanyagolható drámaiságának 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 Báléjben korántsem állott a helyzet magaslatán.[268]

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 szólistának 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.[269] 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 Milanóval, a szövegkönyvek 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

[267] *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.
[268] *Hasznos Mulatságok*, 1839. február 28. (Bál-éj, február 26.)
[269] 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 rendezőkönyveiről információkkal szolgál Smith, *Livrets*.

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.[270] A Marino Falierót Donizetti 1835-ben a párizsi Thèâtre-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 duellum a laguna partján, nyíltszíni bírósági tárgyalás, a doge színfalak mögötti kivégzése) igen magas szcenikai 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 hasábba írták a színpadi utasításokat; néhol a szcéna alaprajzát is mellékelték.[271]

A Marino Faliero milanói 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, egyszersmind aktív szerepet visz a drámában. Az opera első jelenete az introduzionék bevált receptje szerint kórussal – mint annyiszor, férfikarral – 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 realisztikus 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 kiürítik 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

[270] Függelék I. Később arról is van adat, hogy az operarendező a pesti bemutató előtt „felküldetett" Bécsbe az ottani előadás tanulmányozására. „Holding [...] jelenti miszerint Éjszak csillaga január 13-án ismételten 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.

reflektál a protagonista mondandójára, illetve az újonnan fellépő figura, az intrikus Steno akcióira. A rendezőpéldány 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 játszatták: *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 *világitott tánczterem* felé. Ezen elrendezés szükségessé tette, hogy a függöny mögött már a szobajelenet alatt készenlétbe helyezzék az *egész Kar személyzet*et, 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, 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 részkórusok, segédszínészek és statiszták jóformán áttekinthetetlenül változatos közreműködésével. Ha a Nemzeti Színház produkciója a rendezőpéldányban leírtakat csak megközelítőleges 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

[271] Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, M.M. 13.809. Kivonatát lásd Függelék I.

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 karosszékkel. 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. finálé 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 énekli 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 művészt nem a rendező, hanem önnön géniusza irányítja.[272]

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 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 férfiöltözékek,

[272] Vö. *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 5, 289. Függelék I. Részletesen lásd az 5. fejezetben.

melyekről a színháznak kellett gondoskodnia. Ennek egyrészt gyakorlati oka volt: az énekesnőtől nem lehetett elvárni, hogy olyan öltözéket 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 kiemelje, 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 előadáson 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.[273] Pestről távoztában gyaníthatóan magával vitte Romeo jelmezét is. Mikor egyik potenciális utódja, az ifjú Corradori Teréz bemutakozott a nadrágszerepben, a színháznak új öltözéket kellett csináltatnia – mint utóbb kiderült, egyetlen előadásra.[274]

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 főpap-nőként, „öltözetén a valódi antik redőzet [...] kellemesen tűnt fel" a Honművész recen-zensének.[275] Később durva lelkek a szabad kebleket sejtető redők láttán szarkasztikus meg-jegyzésekre ragadtatták magukat.[276] 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 kiszabadította az énekesnőt a jelen miederes valóságából, és megnyitotta az ábrázolás kapuját a karakter belső valóságához. Az átváltozás, átlényegülés,

[273] *Honművész*, 7 (1839), 541. (Montecchi és Capuletti párt, augusztus 21.) Függelék I.
[274] *Nemzeti Újság*, 1842. május 18. Függelék I.
[275] *Honművész*, 7 (1839), 437. (Norma, július 6.) Függelék I.

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.[277] 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 nyomatékkal 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 büszkélkedik, végre pedig a negyedik szakaszban az alvajáró jelenetben, a szív marcangoló fájdalmit, ének és plastikai művészet tekintetében, megrendítőleg tükrözte vissza. És valamint lélektanilag a leghívebben fogta fel a lady jellemét, és a művésznő egy percig sem volt e jellemhez hűtelen, úgy szakértőleg tudta megválasztani korszerű historiai jelmezét (costume). Átalán véve Schódelné mint drámai dalművésznő soha nem volt nagyobb, mint ma.[278]

Bár az énekesnő maga fizette öltözködésének költségeit – olykor takarékosan, mint állítólag a későbbi években – mégsem kapott teljesen szabad kezet 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 illőn fekete díszruhát öltött, Bátori Mária esküvői öltözékének pompája az ünnepi alkalom fényét emeli; ennyiben mindkettő megfelel a costume-től elvárható kor- és alkalomszerűségnek. A díszmagyar különleges alfaját képviselte a „jelmeznek", hiszen színpadon kívül is viselték ünnepi öltözékül. Schodelné is többször magára öltötte a nemzeti viseletet, mikor honleányi kötelezettségeinek tett eleget a társaságban vagy a koncertpódiumon, s Bátori Mária öltözékét bizonyára a jövőben társasági felhasználásra is gondolva állíttatta ki különleges luxussal.[279] Norinát Barabás rajza *rococo* kosztümben mutatja. Schodelné különösen előnyösnek érezhette a jelmezt: mintha csak a rajz kedvéért vállalta volna a

---

[276] Erdélyi János levele Csengery Imréhez, Pest, 1839. december 4. Erdélyi, 86. Utal rá Kerényi, *Magyar színháztörténet*, 271. Függelék I. A „Veszta szüze" kitétel nyilván a druida papnőre s nem Spontini másfél éve nem játszott operájára céloz.
[277] *Uo.*, 789. (Báléj, december 7.) Függelék I.
[278] *Pesti Divatlap*, 5 (1848), 312-313. (Macbeth, február 26.)

szerepet, amit hamarosan visszaadott.[280] Ám 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.[281] A hír értelmezésében óvatosan kell eljárnunk: a rokokó fogalmában (mint a barokkban) az 1840-es években bizonyára a „stílus" és nem a „korszak" jelentés dominált.[282] Annál is inkább, minthogy az európai divatban a magyar reformkorral párhuzamosan kifejezett neorokokó irány uralkodott.[283] Másfelől viszont a referensek nyilvánvalóan nem tekintették „mainak"sem a Don Pasquale jelmezeinek szabását és díszítését, hiszen akkor nem emlegették volna nyomatékkal 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 „ősszerű" pogány stílhez, melybe a Tihany ostroma magyar vitézeit öltöztette a rendező.[284] Rozália azonban a női főszerepben aligha ölthette magára Bátori Mária díszes magyar ruháját, egyrészt, mert azt, mint bár historizáló, mégis kortársi öltözéket, senki nem mondhatta „ősszerűnek", 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 alakíttatott át, s drága ékszereket viselt, már csak azért is, nehogy elhalványítsa őt a díszlet, a tihanyi várkastély csarnoka, mely a szövegkönyv szerint *a X^{ik} 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 szcenikai állapotokra vetett fényt. Petrichevich Horváth 1843-ban megfeddte Markovicsnét, mert XIV. Lajos idejéből öltözékben lépett fel a középkorban játszódó Ördög Róbert-történetben; kifogásolta Konti

[279] *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 396.; *Életképek*, 5 (1846), 289. Függelék I.
[280] A Honderű úgy kommentálta a melléklet kiadását, mintha Schodelné máris megvált volna a szereptől. *Honderű*, 4 (1846), 1. félév, 176. Függelék I.
[281] *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 58. Függelék I.
[282] Liszt és Wagner zenéjét az akkor még egyértelműen pejoratív „barokk" jelzővel illette pl. Castelli, 182.
[283] „Neorokoko" in *Das grosse Kunstlexikon von P.W. Hartmann*, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_6304.html, last accessed on 11. 07. 2011.
[284] *Pesti Divatlap*, 2 (1845) 91. Függelék I.

csizmáját is, hogy az magyar mágnásos inkább, mint ördögi.[285] Azt ugyan kizárhatjuk, hogy olyan nagyszabású Ausstattungsoperben, 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 nyomatékkal biztosította a választmányt: fordításon, szólamok kiírásán és egyéb járulékos kiadásokon „kivül semmi más költség reá forditandó nincs – sem öltözet – sem diszitmény [...]". A vonatkozó színházi jegyzékek még évtizedekkel később is arról vallanak, hogy az egyik vagy másik darabhoz készített díszleteket, kellékeket és jelmezeket szükség szerint 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 auditórium és a színpad között zajló, időnként viharos, máskor kedélyes szóváltások fölött. (Mint minden játékra, a színielőadásra is leselkedett az eldurvulás veszélye.)[286] Operaelőadásokat a recitált színháznál sokkal inkább jellemez a játékos nyitottság, egyrészt a *recitar cantando* lényegi irrealitása miatt, másrészt a Wagner által ki-pellengérezett „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 iróniát.[287] Aki annak idején még hallotta Pesten, vagy hallja New York-i rádióközvetítéseken,

[285] *Honderű*, 1 (1843), 1. félév, 315.
[286] A színházi és a társasági nyilvánosság egybejátszásának irodalmi dokumentumait lásd Tallián, *Operai olvasmányok*, passim.
[287] *Honderű*, 6 (1847), 122. Függelék I.

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 énekesnő hívta fel a figyelmet comstume-jére.[288]

Vélhetnénk, magánügy, hogy kiválasztott hölgy személye iránti hódolatukat a közönség egyes tagjai és csoportjai ékszerajándékokkal is kifejezték; ámde az ajándék közüggyé, 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 színfalak 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 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 Schodelnénak, hanem Carl Henriettának, az első „európai celebritásnak", aki megszólalt a Magyar Színház színpadán.[289] Rozáliának közel egy évet kellett várnia hasonló kitüntetésre. 1838 őszén azután gyors egymásutánban kapunk hírt tisztelgő aktusokról és ajándékozásokról. Szeptember 25-én „Schodelné asszonyt nehány műbarát nagy éji zenével tisztelé meg", két nappal később, az Ismeretlen nő előadásán „egy igen díszes, kit ünő, régi magyar ezüst öv [...] ékíté öltözetét".[290] 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, szűnni nem akaró tapssal és számos »éljen« kiáltással fogadá első kiléptekor a lelkesedett közönség [...]. Derék művésznénk első jelenetekor az őt oly kegyesen fogadott közönséghez igen szívreható s a nemzetet 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 előhívatások felől, de méltán említhetjük, hogy tisztelt művésznénknek ez estve egy gyönyörű karperecet, nyakláncot, boglárt, s fülbevalókat (mind tiszta aranyból, gyöngyökkel és drágakövekkel kirakva, a legfinomabb s meglepőbb francia

[288] *Allgemeine Theaterzeitung*, 33 (1840), 812. Függelék I.
[289] Színészeti választmány 1837. szeptember 17-i ülésének jegyzőkönyve. *PML*. Függelék I.
[290] *Honművész*, 6 (1838), 622.

> munkával készítve) nyújtának ajándékul tisztelői, melyet ő azonnal játék közben használt is. A karperec alatt ez irat van vésve: „Emlék a Pestiektől. oct. 2. 1838”.[291]

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

> szűnni 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.[292]

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 emlékül”, utóbbiaktól arany koszorút s három ezer forintot érő ékszert.[293] A sarlót a január 26-i Norma-előadáson láthatta a pesti közönség is;[294] 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.)[295] 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.[296] Az 1838 őszi aranyesőről a maga idején az Athenaeum nem tájékoztatott, hiszen nyár óta csak a legritkább esetben méltatta szóra Schodelné alakításait, nemhogy krónikát vezetett volna a tisztelet iránta megnyilvánuló jeleiről.[297] Ám 1841-es visszatekintése nyomán megsejtünk valamit az egykori, első pillantásra indokolatlan akciók, illetve a Honművész kitételeinek hátteréből. 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

[291] *Uo.*, 629.
[292] *Uo.*, 7 (1839), 37.
[293] *Uo.*, 8 (1840), 47.
[294] *Uo.*, 8 (1840), 64.
[295] Kerényi, *Pest vármegye*, 52.
[296] „Magyar játékszíni krónika. (Vége)”, *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 43.
[297] Lásd a 359. jegyzetet.

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.

4. „… kevés kivétellel minden új dalművet közbenjárásomra szerzett meg az intézet"

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 […].[298]

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

> [...] 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 ollyakat is, melyek még a pesti német színpadon nem adattak.[299]

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

> [...] e művésznének köszönhettük Norma, Romeo és Julia, Straniera remek személyesítését, Tenda Beatrice, Elisir d'amore, Giuramento, Halevy Zsidónéja, Belizár, Báléj s a t. megszerzését magyar színpadunk számára.[300]

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.[301] Az iratokból kitetszik, a vásárlásokat a Schodel-házaspár a választmánnyal történt előzetes egyeztetés után, annak megbízásából eszközölte.[302] Abban persze semmi rendkívüli nem volt, hogy a primadonna és férje kottákat s ezzel műveket

[298] Vö. 47. jegyzet.
[299] *Uo.*, 6 (1838), 629.
[300] *Uo.*, 7 (1839), 10-6.
[301] *Uo.*, 7 (1839. július 7.), 431. Függelék I.
[302] Színészeti választmány 1838. július 31-i ülés jegyzőkönyve. *PML*. Függelék I.

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".[303] Az efféle barterügyletek bizonytalanságát a színház saját bőrén érzékelte. 1838 novemberében Szentpétery újólag eladásra kínálta a Fra Diavolo és a Marie (Hérold) 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 tulajdonitott »fra diavolo« cimü daljátékot a választmány által nagy költséggel előállitott »Tékozló« cimü 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".[304] 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 jövendőre mindennemű szini darabok, és daljátékok, ha csak lehetséges leend 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 mese-operája, 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 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 ordenáré 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 beadvány-ban igyekezett rávenni az igazgatóságot, hozassa meg a (nyomtatott) 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-

[303] Raimund–Kreutzer: *Der Verschwender*
[304] Színészeti választmány 1838. november 14-i ülésének jegyzőkönyve, *PML*.

rendező hozzávetőleges költségbecslést is adott, mely más esetekkel összehasonlítva meglehetős 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 megállapít-hassuk, vajon bevált-e ígérete, mely szerint az Alina „legelső előadása is képes egész költségét háromszorosan vissza fizetni".[305] 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 jutalomjátékra 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 jutalomjátékra, 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.[306]

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.[307] Esetenként gyaníthatóan nem a bemutató jutalmazta a beneficiánst, hanem fordítva. Erkel talán jóakarati gesztusként kérte vagy inkább vállalta jutalomjátékul Bartay Endre vígoperájának bemutatóját, remélve, ha a darab kedvéért nem is, a gyorsan nagy tekintélyre szert tett karnagy kedvéért a közönség talán nagyobb számban jelenik meg a színházban. A Cselt 1839. április 29-én adták először;

[305] Pukánszkyné, *Iratok*, 311. Függelék I. A Golcondai királynő mindössze három előadást ért meg.
[306] *Athenaeum*, 2 (1838), 2. félév, 69.
[307] *Uo.*, 2 (1838), 2. félév, 456. Függelék I.

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 premierek zsúfolt házakat vonzottak. Holtszezonban, s ha a színrevitelénél legfeljebb a kotta megvásárlása, a szöveg lefordíttatása, valamint a szólamok 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 (Hérold), 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 támadja, fel is hánytorgatta, miért adták Konti Károlynak a Bájital bemutatóját „vásári napokban, mellyhez hasonló jövedelmű jutalomjáték a pesti szinpadon alig volt".[308] 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 bizottmány határozatot hozott, miszerint „uj operák [...] első előadását semmi szín és ürügy alatt se lehessen jutalomjátékul venni".[309]

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 kora-nyarán megkezdte az előkészületeket Mercadante Victor Hugo drámája nyomán írt legjelentősebb reform-operájának bemutatásra. 1838. június 9-én a színészeti kiküldöttség megbízta Szentkirályi Móric igazgatót, hogy „a Bétsben köz kedvességet nyert Il Giuramento cimü dal játékot forditassa le". A Bécsben 1838. április 3-án bemutatott opera kottája tehát biztosan ott volt Schodelék Hoművész-emlegetette kotta-poggyászában; a

[308] *Uo.*, 2 (1838), 2. félév, 655.
[309] Igazgatósági ülés 1854. augusztus 30. *Kötetes iratok*, 696. Függelék I. Erkel nem engedett, s a jutalom-játékot meg is kapta. Ezután hozta a választmány fent idézett 561. számú határozatát.

fordítás munkája mindenesetre hamarosan megkezdődött.[310] A gyors bemutatás előtt 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" cimü daljátékot ohajtja tanitatni. Mi is azon esetre engedtetett meg, ha az Il Giuramento cimü daljáték még hamarjába nem érkeznék meg.

Vagyis a Honművész ősszel tódított: a Schodelnek kifizetett viszonylag szerény összeg is arra vall, hogy nem partitúrákat, hanem zongorakivonatokat hozott le Bécsből. A vész-helyzetet 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 elhatároztatott, 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 erőfeszítéseként tartja számon a hangszerelés terén.[311] 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. folión 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 (ellenérdekelt 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 Ferenccel – az 1838. december 8-i választmányi ülés

[310] 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 leendö eszközlésére szollitsa fel." *PML*.
[311] *Honderű*, 5 (1847), 1. félév, 340. Függelék I.

jegyzőkönyve szerint felmondott.[312] 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 összpróbát tarthattak az operából a január 12-i bemutatóig.[313]

Schodelné részéről határozott előadóművészi és operapolitikai célkitűzés motiválta az *Eskü* bemutatójának erőltetését – még a mű meghamisításának árán is. 1838 őszén a repertoár daljátéki-vígoperai tételekkel gyarapodott, mint Erkeltől tudjuk, egyrészt a magabiztosságát vesztett Déryné kapkodása, másrészt Szerdahelyi javaslatai következtében. A ténylegesen megtartott daljáték-bemutatók mellett továbbiakat is terveztek; jegyzőkönyvi adat szerint megrendelték például Auber régebbi vígoperáját: La neige.[314] 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 Tendával 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 bájital 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

[312] Színészeti választmány 1838. december 8-i ülés jegyzőkönyve, *PML*. Függelék I.
[313] Az 1839. január 20-i választmányi jegyzőkönyve zavarbaejtő bejegyzést tartalmaz: „Bemutatta Nyáry Pál választottsági tag az »Eskü« cimü daljáték megszerzésére kivántatott 200 pgő forintról készült nyugtatványt, 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.
[314] Színészeti választmány ülése, 1838. június 22. *PML*.

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-koratavaszára tehetjük A zsidó hölgy tervezett színpadra vitelének dátumát. A Jelenkor 1838. december végén hírt is adott a küszöbön álló bemutatóról. Schodelné német énekesnő létére 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 bemutatót a napirendről: Eleázár szerepére a Nemzeti Színháznak nem volt dalnoka.[315] 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 játékbeli korlátait megtapasztalván, Schodelnénak és a választmánynak 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.[316] Valószínű, hogy a lemondás a francia repertoárról nem is keserítette el túlságosan a primadonnát. Két okból. A Zsidónő, Ördög Róbert és a Hugenották a drámai primadonna mellett egy-egy jelentős koloratúr-primadonna-szerepet is tartalmaz (Isabelle az Ördög Róbertben, Eudoxia a Zsidónőben, Valois Margit a Hugenottákban). Ez a hangfaj és énektechnika a magyar színház együtteséből végképp hiányzott. Rosty Albert 1839 elején meg is jegyezte: „a

[315] *Jelenkor*, 1838. december 22. Függelék I.
[316] A tenorhiányra hivatkozva utasította el a választmány 1840. november 16-án Szerdahelyi javaslatát A portici néma előadására. *PML*. Függelék I.

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 teljesithetetlennek tartott" javaslatot.[317] 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 némát; 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 írtuk – 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, Hugenották – bemutatásának. Valamennyi ott szerepelt a német színház repertoárján, kivéve a Hugenottákat. 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 szinpadon 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.[318] Egyáltalában nem játszottak teljes estét betöltő kortárs német operát; a pesti német karnagy, Louis Schindelmeisser ez irányú kísérletei is meghiúsultak. 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 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 előadásaival. Hogy 1848-ig Kreutzert és Lortzingot is figyelmen

[317] Pukánszkyné, *Iratok*, 204.

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 terméssel szemben tanúsított absztinencia, legalábbis a második korszakban nem. Egyik legjobb szerepét, Rebeccát 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 megmutatkozó közönyről, 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 közrejátszhatott „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 meghiúsították. 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 múlott, 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

[318] Színészeti választmány 1839. január 29-i ülés. *PML.* Függelék I.

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 visszahúzódás 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" arcélének bemutatására, másfelől sokkal jobban megfelelt a régi magyar dalszínész-együttes hagyományainak és képességeinek is, mint a nagyopera. Meglepetésre 1840 őszén ismét foglalkozni kezdtek a Belisarióval, 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.)[319] A bemutató azonban meghiúsult. Nem úgy a korábban munkába vett Donizetti-operáké. Annak, hogy a színház visszatért hozzájuk, financiális 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, szólamok másolása). A befektetés megtérülésének jegyében a Schodelné által beszerzett Donizetti-darabok műsorra

[319] Színészeti választmány 1840. november 16-i ülésének jegyzőkönyve, *PML*. Függelék I.

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 Olasz Országba teendő lépések eszközlését 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 Lucrezia Borgia partitúrájának beszerzésére. Március eleji sürgetésre Dessewffy Mosslawetz nevű alkalmazottja útnak is indította a Lucrezia és az időközben szintén megrendelt Gemma partitúráját és a zongorakivonatokat.[320] Lucreziáért és Gemmáért (librettóval és ládával 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. Dessewffy 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

[320] *Fond 4*, 26. csomó. Függelék I.

tavaszán szállított „daljátékainak” 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 kreálója, a nagy Ronconi vendégjátékának programján szerepelt. Jegyzőkönyvi bejegyzés tanúsítja, hogy a Lammermoori Lucia partitúráját csak 1846-ban hozatta meg az igazgatóság.

A milanói kapcsolatfelvétel nyilván nem azt jelzi, mintha bárki is azt hitte volna Pesten, ezen az úton megkerülheti, vagy éppen megelőzheti Bécset. 1836-től a Hofopert a Scala impresszáriója bérelte, az olasz évadok műsora tehát értelemszerűen a milanói 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 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 vetélytárssal 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 egyszeri partizán-akció volt; tudtunkkal 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 kifezettetni 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.[321]

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 rásózta. 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.[322] (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.[323] 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 financiális feltételeit.[324] Az igazgatóság előzetes tájékozódó kérdéseiből meglepően nagy arányban lett tényleges megrendelés, és mint korábban, a negyvenes évek második felében is bemutattak minden megrendelt operát.[325] 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 hírét véve, áprilisban nyakra-főre meghozatta. Bizonyára Hollósy Kornélia nagyarányú igénybevétele miatt késett a Puritánok bemutatása a megrendeléshez képest. Cáfolni látszik megrendelés és bemutatás szoros összefüggését Rossini Tell Vilmosának

[321] *Kötetes iratok*, 692.
[322] *Uo.*, 694., 1850. szeptember 16-i bejegyzés. Függelék I.
[323] A Stadtbibliothek Wien kézirattára őriz Franz Holdinghoz írott leveleket; ennek alapján valószínű, hogy levelezésének maradványai oda kerültek. A Nemzeti Színház igazgatósága által írott levelet a kézirattár nem tartalmaz. Herczeghy Mórichoz írott leveleket nem találtam sem a bécsi városi könyvtárban, sem az Österreichische Nationalbibliothek kézirattárában.
[324] Az ismert megrendelésekre vonatkozó igazgatósági határozatokat lásd Függelék I.
[325] A megrendelések és bemutatók összehasonlító táblázatát lásd Függelék I.

esete. A színház csak 1856-ban adta elő, a bemutató előkészítése azonban már 1848 őszén megkezdődött a szöveg lefordíttatásával. Kárba veszett igyekezet: egy későbbi adatból kiviláglik, hogy a partitúra nem érkezett meg Pestre.[326]

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 Ernaninál 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 Il solitario című operájának „eladási jogáért" 1400 forintot, az egyszerű partitúravásárlás 300 forintos költségének majdnem ötszörösét kellett volna fizetni.[327] 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.[328] 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 szólamokat 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 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

[326] 1854. augusztus 30-i igazgatósági ülés jegyzőkönyve, *uo.*, 696. Függelék I.

[327] 1853. november 5-i igazgatósági ülés jegyzőkönyve, *uo.*, 695. Függelék I. Az igazgatóság a 300 forintos ajánlatot fogadta el. Nádaskay Lajos 60-ért lefordította a szövegkönyvet, és kiírták a szólamokat. Ám ahogy megkezdték az opera betanulását, a megküldött partitúra hibásnak bizonyult. A komité elégedetlenségét fejezte ki amiatt, hogy a partitúra hiányosságai csak azután derültek ki „miután a hangjegyek már kiiratvák s a partituráért a dij is utalványoztatott." A díj kifizetését felfüggesztették, „mig a javitott partitura 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.

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 megingatta a bécsi ügynököknek a színház fizetőképességébe vetett bizalmát – nem alaptalanul.[329]

5. „… babérát a rút kajánság férge hiába igyekszik rágni"

> Hogy mind ez a régi kényelemhez szokottaknak, s azoknak, kik magukat hátra tétetve 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 öszvekocódásra alkalmat kerestek, a publicumot minden módon a művészné ellen felingerelni részint maguk, részint mások által törekedtek; – sőt hogy e céljokat biztosabban érjék, 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) égig emelték, később, hol csak lehete, minden csekélység végett gúnyolni kezdék, tudatlan opera-bírálók S—né ellen irkáltak, és azon énekeseket dicsérgeték, kikre az előtt kígyót-békát kívántak, kiket az előtt kiállhatlanoknak mondogattak.[330]

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.[331] Ámde attól a naptól, hogy a társulat és a társulathoz Bajzán, Mátrayn, a dráma- illetve az opera-párt által szőtt szálakon szorosan kapcsolódó nyilvánosság 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

[328] Igazgatótanács 1854. május 13-i ülésének jegyzőkönyve, *uo.*, 696. Függelék I. Lejátszott operák szólamainak idegenkezű bejegyzéseiből is következtethetünk a kölcsönzési gyakorlatra: kórusszólamok névbejegyzései szerint 1848-ban Havi Mihály társulata használta az Ismeretlen nő előadási anyagát.
[329] 1854. július 31-i igazgatósági ülés jegyzőkönyve, *uo.,* 696. Függelék I.
[330] *Honművész*, 7 (1839), 10-6.
[331] *Uo.*, 6 (1838), 23. Függelék I.

magyar színház első valódi operai estjén hallani vélte rágóizmainak zizegését – az Ismeretlen nő 1838. január 25-i előadása volt ez, melyen Erkel Ferenc első ízben állt a karmesteri emelvényen.[332] 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 megfeküdte a társulat többi tagjának gyomrát „a magyar színészetben eddig példátlan fizetés".[333] Hogy is ne: avagy nem volt-e tűrhetetlen, hogy „neki magának nagyobb hónap-díja van, mint Lendvayné, Laborfalvi Róza, Megyeri, Szentpétery, Fáncsy, Lendvay, Egressy Gábornak együtt, kik jelenleg a magyar színészetnek legméltóbb képviselői?" – kérdezte Bajza felháborodottan.[334]

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 fizet-tetik a drámainál".[335] Mindenütt a világon talán igen, de nem a Pesti Magyar Színházban. Az első generációs dalszínészeket ugyanolyan alacsony bérért szerződtették, 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 szerződtették, rendezői munkájáért 10 forint különdíjban részesítették. Szilágyi Pál 1839-ben 64 forintot, Udvarhelyi Miklós 56 forintot és két fél jutalomjátékot kapott, Egressy Béninek 40 forinttal kellett megelégednie. Valamivel jobban megbecsülték az 1838 nyarán felvett professzionista énekeseket: Kontit és Felbért 80-80 pengő forint havi gázsival szerződtették, és a szokásos jutalomjáték ígéretével. (Összehasonlításul: Erkel Ferencnek első szerződésekor csak 1000 forint évi fizetést sikerült kialkudnia a kért havi 120 forinttal szemben. Glötzer kartanító

[332] *Uo.*, 6 (1838), 69. Függelék I.
[333] *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 43. Függelék I.
[334] Bajza, *Szózat*, 24.
[335] Dunaközy Hiadór: „Végszó az Opera-drámai perben és még valami", *Hírnök*, 1840. október 5. Közli Szalai, 478-83.

havi 50 forintért ajánlkozott.) Hivatkozás történt azután a primadonna bizonytalan jövőjére is – az érvet 1844-ben maga is felragadta. Az énekes bármikor elveszítheti hangját, ki tehet szemrehányást Schodelnénak, hogy addig is igyekszik „talentumából a lehető legnagyobb hasznot húzni"?[336] 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 Felbér 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".[337] Külföldi életútjának ismertetése meg fogja válaszolni a kérdést, melyet e tétel implikál, 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 javaslattal élt: németajkú énekesek siessenek a magyar nyelv alapjait elsajátítani, hogy nekik is sült galamb repüljön szájukba.[338] Megjegyzendő, hogy a következő évtizedekben német anyanyelvű énekesek tucatjai fogadják meg a Theaterzeitung szarkasztikus tanácsát, és szerződnek a magyar Nemzeti Színházhoz, hol szerepeiket magyarul éneklik – ahogy éppen tudják. Nem okozhat meglepetést, hogy a pesti német színházhoz közeli körök, melyek 1837. júniusi városi színházbeli fellépésekor még magasztalták Schodelnét, ilyen fanyar hangra váltottak. Tudták, a táblabírák nagyúri gesztusai rontják a német színház esélyeit a két intézet várható versenyében. A kellemetlen tónusú levelező mindenesetre rátapintott az igazságra, ugyanarra, amit a Századunk egy későbbi vitában szemére lobbantott az Athenaeum Világfijának (azaz Brassai Sámuelnek). Lehet, hogy Schodelné Európában harmadrangú énekesnő, de az egyetlen *magyar* énekesnő, aki e nevet megérdemli.[339] Ha a *magyar* színház tagjai között akarja látni az egyetlen magyar énekesnőt, fizesse meg. Ezzel

[336] Széplaki Vilmos: „Szózat a pesti magyar színház ügyében (folytatás)", *Századunk*, 2 (1839), 741-4. itt: 741. Függelék I.
[337] Kerényi, *Magyar színháztörténet*, 267.
[338] *Allgemeine Theaterzeitung*, 31 (1838), 90. Függelék I.

kapcsolatban felmerülhet a kérdés, vajon a német nevelőszülők mellett Kolozsvárott 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 koncízabban adhassa elő.[340] Orosz Józsefnek is német levélben köszönte meg kiállását érdekében. Déryné tanúsága szerint társalgás közben is német nyelvet használt. Könnyen lehet azonban, hogy a pesti hónapok-évek intenzív színházi munkálkodása során sokat visszanyert magyar nyelvi kifejezőkészségéből. 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.[341] Távollétét kihasználva ismeretlen kezek hálóvá 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 vádakat, amit hívei ekkor és később nyilvánosságra hoztak: az ellenséges akciókat előre eltervezték.[342] 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 stílben, 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 nézőtéren a Schodelnét megszégyenítő pisszegést. Látni vélte és dodonai modorban meg is írta viszont, hogy a május 30-i Norma-előadáson a címszereplő közelebbről meg nem nevezett módon „üldözőbe vette" Adalgisát, azaz Felbér Marit. Erre fel a Rajzolatok az Athenaeum által „üldözött" Schodelnét vette védelmébe, pasquillusnak minősítve az első híradást, mely tárgyát nem művészi, hanem állítólagos erkölcsi vétség miatt állítja pellengérre.[343] Ami a tényeket illeti: hiteles lehet az előadást rendező Szilágyi Pál elbeszélése. Schodelnét érthető módon irritálta az ellene irányuló pártoskodás Felbér

[339] „Világfinak", *Századunk*, 2 (1839), 168. Függelék I.
[340] Schodelné ismeretlen címzetthez, „Tisztelt Kegyed" megszólítással, 1840. január 2. *Fond 4*., 178.
[341] Rédey, 138.
[342] *Honművész*, 6 (1838), 341.

mellett, annak első fellépésén a Beatrice di Tenda Agnese szerepében.[344] Két nappal később gondoskodni kívánt róla, hogy a leendő másodénekesnő megismerje és tiszteletben tartsa a *pecking ordert*. Azon is elgondolkodhatunk, vajon Felbér nem a Schodelék ellen szerveződő ellenpártnak köszönhette-e feltűnő sikerét már az első fellépésen? Legalábbis kérdéses továbbá, hogy a Norma-előadás menetét vészesen veszélyeztető kihagyásokkal és ugrásokkal, melyekről Szilágyi hírt ad, Schodelné szándékosan üldözte volna Felbért.[345] 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 első nyáron az ellenfelek párszor még megkísérelték kijátszani: Schodelné fél Felbér versenyétől – írták;[346] Schodelné osztentatíve megjelenik páholyában A bűvös vadász premierjén, hogy elvonja a figyelmet a főszereplő Felbérről – de ellenkező hatást ér el, a közönség különleges ünneplésben részesíti Agathát.[347] Így volt-e vagy sem: mindenesetre Felbér szerződtetése 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. Erkölcsi támogatásra annál

[343] *Athenaeum*, 2 (1838), 1. félév, 735.; *Rajzolatok*, (4), 375.; *Athenaeum*, 2 (1838), 1 félév, 799. Lásd Függelék I.
[344] Szilágyi, 138. Függelék I. A részlet jellemzi Szilágyi visszaemlékezéseinek nagyvonalúságát: 1838-ban a Magyar Színházban még se hárfa, se hárfás nem volt.
[345] Uo. Függelék I.
[346] *Jelenkor*, 1838. július 21. (Montechi és Capuletti párt, július 18.) Függelék I.
[347] *Uo.*, 1838. augusztus 1. (A bűvös vadász, július 28.) Függelék I.

inkább szüksége volt, mert híre járt, hogy Frankfurtban májusban állandó szerződésről tárgyalt. Ám mivel szokásához híven botrányt kavart, magas gázsikövetelését *ott* nem teljesítették.[348] A Vesztaszűz 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.[349] 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 botránysorozatból következett, melynek kivételesen nem ő, hanem férje volt oka, egyben szenvedő alanya. Este a Kean előadása közben Schodel állítólag becsmérlőleg 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 szinház 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.[350] Felmondott, majd mégis maradt és fizetésemelést kért, közben pedig irányította a színészek hadmozdulatait.[351] 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 Vesztaszűz kiállításában. Schodelék előzetesen értesülhettek a levélről, és – ha hihetünk a híveknek – egyéb, készülőben lévő ellenséges akciókról. Állítólag „elhatároztatott tehát legelőször is: hogy Schodelnét 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.[352] 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 lövészárok mindkét oldalán nehéz

[348] *Der Spiegel*, 1838. május 19.
[349] *Athenaeum*, 2 (1838), 2. félév, 70. Függelék I.
[350] Az 1838-as forró nyáron a színészek szatirikus színlapokon ábrázolták az operaháború frontjait. Vö. „Párt had a Magyar Színházban". Fáy András hagyatékából, Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Fol. Hung. 1963., 183r-v. Függelék I.
[351] *Rajzolatok*, 4 (1838), 2. félév, 92. Függelék I.
[352] *Honművész*, 6 (1838), 544. Függelék I.

ütegeket állítottak fel a visszatérését köszöntő üdvlövésekhez.[353] Szeptember 27-i fellépésének hetében egymást érték a zenés rokonszenv nyilvánítások az utcán (feltűnik, hogy a zenekar és kardalnokok születésnapi tisztelgését nem Erkel vezette). A szerenád után Schodelné ablakait állítólag kővel 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,[354] válaszul az ellenfél bérencei az előadás végén hagymakoszorút hajítanak a színpadra.[355] A Honművész nem akar tudni az incidensről, a Jelenkor szerint Schodelné „csak megvetéssel felelt a művészetet bepiszkolni akarónak".[356] Ám a Honművész következő híradása arra enged következtetni, hogy mégsem maradt a puszta 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 tisztelő rövid beszédet mondott, melyet e mívelt keblű jeles művésznétől, mintegy intézetünknek engesztelt geniusától, hallhatni éppen oly érzékenyítő, mint óhajtott jelenet volt".[357] 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: „[...] felvevé ezt s döbbenve ismeré meg a gonosz illatú növényt. »Ezt én nem érdemeltem, így szóla elfojtott haraggal, ide teszem a haza oltárára« s a súgófedélre tevé". Az „egy részről elkényeztetett, másikról szüntelenül bosszantott, ingerlett művésznő" parázsriposztját – akár a két évvel későbbi kígyó-ügyet – a nemzet fogadatlan, illetve Schodelné (olykor bizonyára fogadott) prókátorai évekig napirenden tartották, szemforgatást nem mellőzve.[358]

Az 1838. szeptember végi botrányok után az Athenaeum egyik-másik kritikájával mintha tétován békejobbot kívánt volna nyújtani.[359] Ám a treuga deit az ismeretlen tettes által felbujtott – „mágnásellenes éllel" vagy anélkül mindenre kapható – színházi csőcselék néző-

[353] *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. Függelék I.
[354] *Honművész*, 6 (1838). 622. Függelék I.
[355] Munkácsy [János]: „Harc és háború", *Rajzolatok*, 5 (1839), 1. félév, 62-4. Közli Szalai, 373. Függelék I.
[356] *Jelenkor*, 1838. október 3. Függelék I.
[357] *Honművész*, 6 (1838), 629.
[358] „Magyar játékszíni krónika", *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 43. Függelék I.
[359] *Athenaeum*, 2 (1838), 2. félév, 488. (Montecchi és Capuletti párt, október 5.); *uo*., 2. félév, 672. (Bájital, november 12. Függelék I.

téri támadása után már nem lehetett helyreállítani.[360] Orosz József pozsonyi lapjai, a Hírnök és az újonnan indult Századunk, illetve személy szerint Munkácsy János (ő a Rajzolatokban is megszólalt) művelődéspolitikai, financiális, 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.[361] 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 pestmegyei 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 operaügyi irányát Schodelék sugalmazták volna, annál is kevésbé, mivel a Hírnök Dunaparti álnevű 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).[362] (Sokkal inkább feltételezhető a sugalmazottság a Dunaparti kritikáját visszautasító filippikából, amit a Schodel-párt két pesti lapban is közöltetett.)[363] 1840. december 22-én a primadonna német nyelvű levélben köszönte meg a Századunk december 17-i vezércikkét, 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.[364]

Kisebb-nagyobb terjedelemben az operaháború folyamán megjelent valamennyi írás traktálta Schodelné személyét, operaszervezői tényked ését, 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,

[360] Pukánszkyné, *Nemzeti Színház* I, 49-50. Függelék I.
[361] *Századunk*, 1 (1838), 634. Az operaháború ismertetését lásd: Kerényi, *Operaháború*, szemelvényeket idéz az operaháború sajtójából Szalai, 349-496.
[362] *Hírnök*, 1840. január 16.
[363] „Magyar játékszín. Dunapartiról", *Honművész*, 10 (1840), 71.; *Hasznos Mulatságok*, 1840. január 29.

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:

> [...] sokan tevék azon észrevételt, hogy testének minden percecskéje énekel; igaz, de ne feledjük, hogy e mellett énekének mindenik íze játszik is.[365]

Fél évvel később, a közelgő 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.[366] 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 élét Schodelné ellen irányította:

> [...] koronája az estnek azonban minden esetre Szerdahelyi (Ludas Matyi) volt, különösen pedig mint orvos a 2dik felvonásban; az ott éneklett 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.[367]

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 baritonszerepeket. 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.[368] Schodelnét annál inkább bosszanthatta Szerdahelyi stiklije, mivel épp a közelmúltban segítette őt hozzá az első új,

---

[364] Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, FM1 1300, mikrofilm a Festetics levéltár anyagából. Függelék I.
[365] *Athenaeum*, 2 (1838), 1. félév, 63. (Montecchi és Capuletti párt, 1837. december 30.)
[366] *Athenaeum*, 2 (1838), 2. félév, 135. (Montecchi és Capuletti párt, július 18.) Függelék I.
[367] *Jelenkor*, 1838. december 29.
[368] *Honművész*, 7 (1839), 10-6. Függelék I. Mátray szerencsétlen cikkét 1839. január 19-i számában tollhegyre tűzte a Hasznos Mulatságok is.

alkatához illő operai szerephez, a Bájital Dulcamarájához, melyet frenetikus sikerrel alakított – karácsony másnapján is, a paródia bemutatója előtti este![369] 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.[370] Nem tért azonban vissza a béke színfalak mögé. A választmány rövid úton levétette a műsorról a paródiát. A Honművész nyilvánosan tagadta a híreszteléseket, miszerint Schodelné ennél többet követelt volna: Szerdahelyi fejét. Dementi, mely éppenséggel az ellenkezőjére enged következtetni.[371] Szerdahelyi két lapban is visszautasította a parodizálás vádját, persze olyan kétértelmű érvekkel, amelyek ha lehet, még a parodizálásnál is erősebben sértették Schodelné művészi önérzetét. 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".[372] 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 fenntartották 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.[373] 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 korábbinál nagyobb nyíltszíni botrány és Schodelné távozása.

[369] *Der Spiegel*, 1838. november 10.
[370] *Jelenkor*, 1839. január 12.; *Rajzolatok*, 5 (1839), 1. félév, 24. (Bájital, január 9.) Függelék I.
[371] „Még nehány szó a parodiázásról budapesti magyar színpadunkon", *Honművész*, 7 (1839. január 20.), 42. Függelék I. A Ludas Matyi betiltására irányuló rendelkezést a Színészeti választmány jegyzőkönyvei nem tartalmaznak. 1840 október 10-én a paródiát felújították.
[372] 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. Függelék I.
[373] Színészeti választmány, 1840. november 16-i ülés. *PML*.

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 szolgai, kénytelen dicséreteket vagy általában parancsolt bírálatokat írni?[374] Mielőtt 1839. április 28-án bejelentették, hogy a szerkesztőség elleni sajtóper miatt felfüggesztik a színibírálatok rovatát, a belső kritikusok beszámolói valóban csak futólag emlékeztek meg a primadonnáról.[375] 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 nevetség tárgyává tenni – nem sikertelenül. Joggal konstatálta, hogy a divatlap beszámolóinak mondandója egyetlen sztereotip mondat ismételgetésévé fajult: „Schodelné asszony ma ismét remekelt". Az antoniusi irónia éle („Schodelné jeles művésznő") a Honművészen keresztül a primadonnát is találta.[376] Az egész ügy leleplezte a módszereket is, melyekkel a díva a nyilvánosságot manipulálta. Hiszen csak ő húzódhatott 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.[377] Ám miközben az Athenaeum a Honművész szemében lévő szálkával volt elfoglalva, a magáéban nem lelte 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 Schodelnét „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 catedra ítélkezése hitelrontás volt a javából. Bajza József maga sem volt elég nagyvonalú ahhoz, hogy az operavitában elvi síkon maradjon. Átvette az általános dezavuálás alacsonyrendű szokását („Schodelné tehetségei tagadhatatlanok; ő – ha bár nem oly csoda is, mint a criticának némely gyarló fiai velünk elhitetni akarnák – kétségkívül jeles énekesnő s

[374] „Krónikánk, Schodelné s a Honművész", *Athenaeum*, 3 (1839), 1. félév, 77.
[375] *Uo.*, 3 (1839), 1. félév, 543.
[376] „Párviadal a Honművész és az Athenaeum között", *Uo.*, 3 (1839), 1. félév, 812. Függelék I.
[377] *Honművész*, 7 (1839), 365. Függelék I.

érdekes jelenet a magyar színpadon"). A hitelrontást kiterjesztette a primadonna, illetve a választmány moráljára is.[378]

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.[379] Megjegyzendő, hogy habár Bajza az operai tárgyat jelentőségénél jóval nagyobb mértékben kiemelte, a Szózat publikálásával nem az opera redukciója volt a fő célja. Írásának idő-szerűségét 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 irányára kívántak hatni. Ezért nem szakadt

[378] Bajza, *Szózat*, 24-5. Függelék I.

[379] Jelentős terjedelmű hozzászólások Schodelné Pestről történt távozásáig: Munkácsy János: „?", *Századunk*, 1, (1838), 634.; Bajza József: „Munkácsy 26 hazugsága", *Athenaeum* 2 (1838), 2. félév, 517-20., 533-6. (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), 62-4. (Közli Szalai, 371-4.); Világfy Antal (Kolozsvár): „Paradoxon. A magyar színészet ügyében", *Athenaeum*, 3 (1839), 1. félév, 257. sköv.; „Világfinak" *Századunk*, 2 (1839) 165-8., 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), 741-4.; 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), 122-7. (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], Hí*rnök*, 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), 213-4.; Bajza József: „Az álnevű 45 ellen", *Figyelmező*, 4 (1840), 252-6., 265-72. (Közli Szalai, 460-72.); Nyáry Pál: „Némi felvilágosítások a pesti magyar színház dolgában", *Társalkodó*, 4 (1840), 142-4.; Bajza József: „Nyolc előleges kérdés Nyáry Pálhoz", *Figyelmező*, 4 (1840), 379-83. (Közli Szalai, 472-7.); Nyáry Pál: „Nyilatkozás Bajzának", *Társalkodó*, 4 (1840), 217-20.; Bajza József: „Szükséges magyarázatok Nyáry Pál »Nyilkatkozására«" 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), 641-6.; 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, 491-6.); „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 újdon kis ártatlan mulatság",

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 feltüzelt a kilátás a megyei színházi választmány közeli bukására.[380] Kiindulásképpen Bajza az operaművelés – azon belül is elsősorban a primadonna javadalmazásának – a színházra nézve súlyos financiális következményeit ecsetelte, és ezzel egy esztendeig dúló számháborúba bonyolódott a választmánnyal, melynek képviseletében 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.[381] Bizonyára nem volt szakadatlan diadalmenet a három operai év minden hete-hónapja, Bajza, később Vahot mégis hiába kisebbítette 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 közönség 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 te-

Századunk, 3 (1840), 807.; „Suum cuique", *Hírnök*, 1840. december 24.; „Magyar játékszíni krónika", *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 29. sköv, 43. sköv.

[380] Bényei, 83-162.

[381] 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. Függelék I.

> remtendik? 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.[382]

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 operaüzem, mely e csodaszerűen lehetetlen műfaj lehetségességének, szenvedélykeltő fontosságának, sőt nélkülözhetetlenségének légkörét 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 Bátori Mária címszerepét Erkel neki szánta;[383] 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 őssejtjét, és megfogant az az operai életmű, amely nemcsak megindította, de bizonyos értelemben be is teljesítette a magyar nemzeti opera fejlődését. Bajzának és Vörösmartynak nem nyújtana vigaszt, de elégtételt ad az általuk igazságtanul és értetlenül támadott operának: az Erkel által elültetett palánta predesztináltatott arra, hogy a kor könyvtárakban senyvedő irodalmi drámáját túlélve, egyedül képviselje az élő színpadon a magyar romantika drámai 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 fejleni, melynél a szépművészet különösen csak nehány 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-

[382] Bajza, *Szózat,* 31.
[383] *Honművész*, 9 (1841), 77.

> francia-német hon példáira nemzetünknek is lesznek több Bátori Máriái. Avagy drámai tekintetben előbb vagyunk-e?[384]

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 álszínbe öltöztetve terjesztettek a közönség elébe", ezért elhatározta, a támadást nem hagyja szó nélkül, és megkérte Nyáry Pált „a válasz adatainak összegyűjtésére". Schodelné, az operapolitikus ugyanekkor 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 eredtt inkább, mégis óriási botlás vala mind eszmében, mind alkalmazásban, következményeire nézve pedig minden tekintetben kárt okozó.[385]

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 országos kezelésbe vételéről az országgyűlés tanácskozott. Ha a legenda a sikert illetően túloz is, a szándék tekintetében bizonyára hiteles forrásból táplálkozik.[386] 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

[384] Radnay Tivadar: „Hozzátok, kiket érdekel!", *Századunk*, 3 (1840), 641.
[385] „Magyar játékszíni krónika. (Vége)", *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 43.

száját elgörbíti, azonnal csúfolódásnak veszi azt az opera, és a különös igazgatói kegyekben álló Schodelné ellen”?[387] Megszólalt Vahot Imre is, és a nemzeti értékek védelmének ürügyén az alpáriasság mélységeibe ereszkedett érvelő stílusában.[388] 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.[389] Vahot bizony nem kérhette volna ki jó lelkiismerettel, amit az Athenaeum egy éve még kikért magának a Honművész vádjával szemben: hogy Schodelnében a „házi nőt” támadja.[390] A sajtóbeli támadásokat a cenzúra és a megyei urak tekintélye viszonylagos tartózkodásra kényszerítette. Annál zabolátlanabbul versengtek a színházban és a társaságban terjesztett verses pasquillusok a gyűlölködő szókimondásban.[391] 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;[392] legalábbis így tűnik ki 1841 januári nyilatkozatából.[393] 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 Színháztól. A primadonna és barátai azonban sejthették, 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 a várakozási időt nem kívánta a részvényes társaság hatáskörében tölteni.[394] Schodelné viszont a financiális természetű támadások keresztтüzében inkább attól tarthatott, hogy az őt pártfogoló megyei rezsim megszűnése maga után fogja vonni az ő

[386] *Életképek*, 9 (1848), 253. Függelék I.
[387] Bajza József: „Szükséges magyarázatok Nyáry Pál »Nyilatkozására«. II. Opera-jövedelmek”, *Társalkodó*, 4 (1840), 264.
[388] Vahot, *Szózat*, 32. Függelék I.
[389] Vachot [!] 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. Függelék I.
[390] *Honművész*, 7 (1839), 365.; *Athenaeum*, 3 (1839), 1. félév, 812. Függelék I. Másfél évvel később a Búcsúnyilatkozat megismétli a panaszt. *Honművész*, 9 (1841), 106.
[391] Országos Széchényi Könyvtár, Kéziratár, Fol. Hung. 1034, Miscellanea. fol. 86r-88v. Függelék 1.
[392] 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.
[393] *Honművész*, 9 (1841. január 21.), 47. Függelék I.
[394] Egressy, 1v. Függelék I. Feljegyzései szerint Egressy vidéken a Schodelné pesti gázsijával összemérhető jövedelmet élvezett.

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.[395] 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.[396] Június 29-én a bécsi színházi újság mint kész tényt jelentette a küszöbön álló fellépéseket.[397] Július 8-án valóban Bécsbe utazott;[398] neve négy és félévi távollét után 1840. július 14-én jelent meg újra a karinthi kapu melletti színház hirdetményén.[399] 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.[400] A tervekkel ellentétben első fellépését csak négy további követte, összesen három szerepben.[401] Nem énekelte el régi szerepét, Henriette-t Auber Fiancée-jában (a darabot ottléte alatt felújították, de nélküle); a Zsidónőben sem mutatkozhatott be ez alkalommal. Vendégjátéka az ötödik este után tisztázatlan körülmények között megszakadt, s ő július utolsó napjaiban Brünnbe utazott szerepelni – a színházi lap híradásának szóhasználata nem zárja ki: talán szerződés reményében. Beharangozták a bécsi sorozat folytatását, a Jüdin felújításával, amit „távollétében betanulnak".[402] 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 vendégjáték folytatása pedig elmaradt.[403] 1841. február végén rövid avizóval azután váratlanul újra megjelent a Hofoper színpadán, s ezúttal egy teljes hónapig vendégeskedett. Volt, aki

[395] 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., ill. Haus- und Hofarchiv Wien, Hoftheater SR 55/II, 602/32/1840.
[396] „Aus Wien", *Neue Zeitschrift für Musik*, 13 (1840), 171. Függelék I.
[397] *Allgemeine Theaterzeitung*, 33 (1840), 652. Függelék I.
[398] *Honművész*, 8 (1840), 456.
[399] „Madame Schodel, erste Sängerin am k. ungarischen Nationaltheater in Pesth, wird zum ersten Male die Ehre haben, als Gast aufzutreten."
[400] *Allgemeine Theaterzeitung*, 33 (1840. július 13.), 706. Függelék I.
[401] Die Unbekannte (1840. VII. 14.), Die Ballnacht (1840. VII. 17., 20., 28.), Norma (1840. VII. 26.)
[402] *Allgemeine Theaterzeitung*., (1840. július 31.), 770.; Függelék I.
[403] *Uo*., (1840. augusztus 11.), 810. Függelék I.

jóindulatúan a félbeszakadt korábbi sorozat tervszerű folytatásaként értelmezte szereplését,[404] a jól értesültek viszont azt írták, hogy meghívásával ismét kényszerhelyzetet igyekeztek megoldani: az általánosan nagyra becsült házi primadonnát, Hasselt-Barth-ot kellett helyettesíteni.[405] 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 meglehetős 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 *coup*ra – olyan botrány kavarására, 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 szinházbarát örök feledékenység leplével ohajtana fedezni", Bognár Szentpétery ellen irányuló „feljelentése" a színházi törvényszéknél pedig az ok, amiért a színész-klikk felbujtására egyesek elhatározták, „hogy Bognár úr Borgia Lucretiában ki fog fütyöltetni". A füttyszó annak rendje s módja szerint fel is harsant, mire Schodelné ellentüntetést rendezett. Érzékeltetni akarván, hogy Bognárt méltatlanul fütyülték 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: »kígyók között énekelni nem lehet«". Ezután tört csak ki az igazi pandaemonium, melynek zsivaja a legmagasabb fórumokon is felfigyeltek – annál inkább, mivel a botrányhősök igyekeztek

[404] *Der Wanderer*, 28 (1841), 187. Függelék I.
[405] *Der Adler*, 4 (1841), 478. Függelék I.

politikai színezetet adni az akciónak.[406] József nádor jelentést kért Tölgyessy polgármestertől,[407] és az esetet naplójában feljegyezte Széchenyi is;[408] őt nyilván titkára, 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 –,[409] mint ahogy annak sincs, valóban előre eltervelték-e a tüntetést Bognár ellen (bizonyára), és hogy Schodelné csak a pisszegőket nevezte-e kígyónak (valószínűleg).[410] 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 engedi: 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 létére 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 túlcsapó azonosulását. *Ez* a Lucrezia sem tűrte, hogy megalázzák. 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

[406] Publicola: „Nagy per kis dologért", *Világ*, 1841. december 1. Függelék I.
[407] Pukánszkyné, *Iratok*, 278.
[408] Széchenyi, 427. Függelék I. 1837. október 30-i naplóbejegyzésének tanúsága szerint a legnagyobb magyar nem volt jó véleménnyel Schodelné énekléséről: „Norma, Mselle Schodel. Miserabel." *Uo.*, 125.
[409] Stuller Ferenc: „Magyar-színházi újdonság", *Társalkodó*, 4 (1840. december 12.), 400. Függelék I.
[410] [Orosz József]: „A magyar színházi újdon kis ártatlan mulatság", *Századunk*, 3 (1840), 807. Függelék I.

nyomatékos jelenlét. Váratlan helyzetekre olyan jelképes érvényű aktusokkal és szavakkal reagált, amelyek azonnal idézhető szöveggé állandósultak – idézte is őket barát és ellenség bőséggel hosszú éveken 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.[411] Schodelnénak 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).[412] A megyei 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, meglehetős készültséggel, sőt gyakran fényes hatással; de az előadások egyhangúsága végre elaltatta a varázst, mely a hallókat eleinte megbájolá; 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 kezde 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 szökkent érdeket fenn tartani, részint erejöket meg sem kísértheték, a fő asszonyi szerepek a kedveltebb operákból kizárólag az első énekesnének levén fenn tartva. Lassanként az új operák betanulása s adatása szünedezett, az egész múlt évben az egy Marino Faliero hozatván színpadra, s a két eredeti opera, mely tetszéssel fogadtaték, s mellyekben Schodelné még eddig fel nem lépett.[413]

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. Bátori 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

[411] Egressy, 6r.
[412] Vö. 47. jegyzet.

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, meglehetős készültséggel". Hat opera a kilenc újdonságból két (a Don Juan három) jelentékeny nőszerepet tartalmaz, és az ellenséges sajtó tiltakozott volna leghangosabban, 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 bukott darabjait 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 díva 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 operapremiert? Előző decemberi híradás szerint volt ilyen terv: februárra hirdették a Bátori Mária ősbemutatóját. Nem tudjuk, milyen körülményen múlott a késlekedés. Valószínűleg Erkel még annyira sem ítélte késznek a fogalmazványt, mint nyáron (tudvalévőleg ezt a változatot sem tekintette véglegesnek).

Mindezen tényezőknél súlyosabb érvvel 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 nép-

[413] „Magyar játékszíni krónika", *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 29.

szerű 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 elővigyázatosságként értékelendő, nem pedig cselfogásként, hogy „az opera nagy jövedelmének álhíre fennmaradjon". Ami a teljesítmény mennyiségét illeti, a primadonna munkásságával 1838 őszétől 1840 júliusáig a nagy szerepléssszámokhoz 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.[414]

[414] A Nemzeti Színház operaműsorát az 1837-1840. években, valamint Schodelné működésének statisztikáját lásd Függelék I.

dc_258_11

II. „… magát külföldön kimivelt dalszínésznő” Német opera, német ének

1. „Schodel úr engemet elviszen külországba”

Tudtunkkal a Honművész kolozsvári levelezője volt az első zsurnaliszta 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.[1] További állomásként pozsonyi, majd bécsi tanulóévekkel egészítette ki az „első dramai magyar dalnokné” pályaképét az 1838 nyarán a Honművészben megjelent quasi-hivatalos életrajz.[2] 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.[3] 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 „vezérletét”. 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

[1] „[...] az itt 1819-ben fölállott énekiskolának egyik nevendéke, a magát 10 évi távullét után külföldön kimivelt dalszínésznő, nehány napra édes anyjának s gyermekeinek látogatására jövén le Kolozsvárra, azáltal tette emlékezetessé itt létét, hogy a görcsmirígyben elholtak árváinak és e folyó hónap 17-én tűz által mindenektől megfosztatott külvárosi 8 gazdának fölsegéllésére a muzsikai egyesülettel kezet fogva, hangversenyt adott a nemzeti játékszínen.” *Honművész*, 4 (1836), 639.
[2] *Honművész*, 6 (1838. június 7.), 346.; *uo.* (1838. június 10.), 355. Függelék II.
[3] Ürmössy, 18. A kézirat másolatát Szacsvai Kim Katalin bocsátotta rendelkezésemre.

hivatásos karrier küszöbén. E küszöbön azonban a „jeles 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 hátterében. Schodelné 1841-es londoni szereplése idején bizonyos Dr. Horn fogalmazásában reklám-szöveg jelent meg róla a londoni Theatrical Journalban; „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".[4] Kínálkozik a feltételezés: a messziről jött ember magabiztosságára valló nyilatkozat azért szőtte be az életrajzba a fantasztikus utazást, hogy növelje az énekesnő ázsióját az *italomán* londoni kritikusok 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 megszöktette volna Rózsikát Schodeltől, s „tökéletességre vitte őt az énekben".[5] Mielőtt megvizsgálnánk, mi rejtőzhet az anekdotisztikus kaland hátterében, 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.[6] Második fia, Konstantin Joseph Pozsonyban született 1828. szeptember 28-án. Ha másból nem, a szülés dátumából

[4] Dr. Joh. v. Horn: „Mad. Schodel, bei der deutschen Oper in London", *Allgemeine Theaterzeitung*, 34 (1841. június 26.), 675. Függelék II.
[5] *Déryné naplója*, II, 159. Függelék II.
[6] A házasság anyakönyvi bejegyzését közli Benyovszky, *Pozsonyi magyar színészet*, 86-7. Benyovszky kétségbe 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, és aligha lehetett fiatalabb 20 évesnél.

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 hírét vegye a bécsi színházi lap.[7] Elképzelhetetlen, hogy a tekintélyes 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 zongorásszal. 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 nyilvánossága elé, és röviddel ezután már el is nyerte a Hofopernsängerin irigyelt titulusát. A beszámolóban hallgatásba burkolt szűk három évet töltötte volna külhoni utazgatásokkal, netán Forti karjaiban? Ezt kizárhatjuk, mivel hiányzó évekkel nem kell számolni: a Honművész 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.[8] 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 *vitá*ban 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

[7] *Allgemeine Theaterzeitung*, 23 (1830), 533. Függelék II.

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 fútta 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.[9] Az Universal-Lexicon der Tonkunst 1836-ban „Németország egyik leghíresebb baritonistáját" látta benne;[10] a Theater-Lexikon „fenséges baritonhangját" dicsérte.[11] Forti nem másutt, mint Pozsonyban tette meg az első lépéseket az énekesi pályán: Benyovszky szerint „Herr Forte" az 1812-ben a városban működött opera-társulat egyik oszlopos tagja volt.[12] A pozsonyi színházat a napóleoni megszállás után bérlő nemesi testület egyik tagja, Esterházy II. Miklós az ígéretes fiatal énekest magával vitte Kismartonba; ott a templomi kórusban és a kastélyszínház operaelőadásain énekelt.[13] Innen lépett a Hoftheater kötelékébe az 1810-es évek végén, s egy évtizeden át volt tag. Szerencsé-jére 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 Königstädtisches 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[14] *cast*jának, 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 Déryné „jeles zongorász"-ával, kit megbűvöltek Rózsika mélyen fekvő sötét szemei – talán egy pozsonyi

[8] *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, (1831), 492. Függelék II. Benyovszky a pozsonyi magyar színházról írt monográfiában a téves adatot közli. Mire a Magyar Színháztörténeti Lexikon Schodelné-szócikkének megírására került a sor, már kiderítette a helyes dátumot.
[9] Keresztnevét a lexikonok eltérően közlik – lehet, hogy mindkét verzió talál, és Franz Antonnak hívták.
[10] *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 3, 26.
[11] *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 3, 277.
[12] Benyovszky, *Das alte Theater*, 85. Függelék II.
[13] *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Supplementband 1842, 143.
[14] Német és eredeti opera címek konkordanciáját lásd Függelék II.
[15] *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 3, 277. Függelék II.

látogatása alkalmával, vagy később, már a bécsi tanulmányév idején? Nem, sőt nem is teljesen eredeti következtetés: az *Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képben* 9. kötetében Paulay Ede ismeretlen forrásból merítve korrigálta már Dérynét. Előadása szerint miután Rozália férjével Bécsbe költözött, „itt Forti Antal, korának egyik jelesebb bariton énekese, 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 Duport 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 széltében-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 huszoneggyel az énekesnőnél. Lélektanilag nem lenne semmi rendkívüli az édesapa nélkül felnőtt leány vonzalmában idősebb férfiak iránt.

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 ünnepelt, tekintélyes művészétől. 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 előmozdí-

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

tására 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 szólt a kokettáláshoz? Déryné előadása szerint 1838-ban napirenden voltak dührohamai, vádaskodása a feleség „színlelése" miatt. Ha valóban megtette, amivel Déryné vádolja, és tettlegességre 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 létére a haszon optimalizálása érdekében az ilyesfajta viszonyt mindaddig némán tűrte, amíg részesedését a jövedelemből nem fenyegette veszély. Inkább azon igyekezett, hogy a feddhetetlenség 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.

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

[17] Liszt Madame d'Agoultnak, London, 1841. május 10., in *Liszt-Marie D'Agoult*, 796. Függelék II.
[18] *Déryné naplója* III, 265-6. Függelék II.
[19] *Honművész*, 9 (1841), 106.

és Schodellel; ezután mindhárman elhagyták a kincses metropolist a Szamos partján. Naplójában részletesen beszámol alkalomszerű találkozásaikról. 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? Megtehette, 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 ünnepelt 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 őrzi, 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 őérte, 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 igyekezet, hogy Rozáliát elszakítsa nemzeti kulturális gyökereitől, külhonba 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

[20] A korabeli elfogadottság reflexiójaképpen az utókor szemében olyannyira magától értődőnek tűnik e viszony, hogy Nyáry Pál egyik életrajzának írója csodálkozásának ad hangot, vajon miért nem vette feleségül a politikus – Schodel János*né*t.
[21] *Déryné naplója*, II, 171. Függelék II.

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 külországba 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]

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 akadtak 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 Schodelnét 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

[22] *Uo.*, 159.
[23] *Uo.*, 345. Függelék II.
[24] *Uo.*, III, 246.

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 szerződtetett primadonnáját,[25] Dérynét 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 sokk 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, 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 múló 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

[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 szerződtetését csak 1837. október 9-én tárgyalták.
[26] *Uo.*, II, 172.
[27] *Uo.*, III, 250.

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 Dérynét 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 egyetsmást 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, 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 szűkszavúan 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

[28] *Uo*., 262.

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, hogysem 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 Honművészben 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 jövendő dalnoknő nyolcéves koránál előbb nem kezdhette 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 ének-iskolának 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-tízedik 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 bízta volna két fiát nevelőanyjára – az életrajz közlésével szemben bizonyára nem az ismeretlen szülőanya

[29] *Uo*., II, 159.

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, húsz-évesen 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 gyermeklány 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 lényeget mégis jól kifejezi. Schodel nagyralátó terveket kovácsolt jövendőbelije 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 egy-kori tanár s későbbi férj haszonélvezetének jogosultságát szerződéskötéskor is elismerték: Schodelné ismert hannoveri megállapodását szignálta a férj is. A férjezett állapotnak a nő előnyeit is élvezte. Csökkentette az ifjú színésznők életútjának egyik nagy veszélyét, a

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

házasságon kívüli kapcsolatot színésztársakkal vagy jótevőkkel, a kapcsolatok elmaradhatatlan velejárójaként vagy a szifilisszel, vagy a nem kívánt terhességgel. Igaz, másfelől elzárta előlük a színpadi pálya egyik legáhítottabb 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 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, érzékeltetendő: 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 dezavuált 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 Keglevicheknél 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

[31] *Déryné naplója*, II, 172.

bombázták, majd el is foglalták. Gazdagabb kulturális élet áldásait csak az 1812-es békekötés után élvezhette a város és a jövendő 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 muzsikusok, 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 tankönyvek 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 szorgalmat" a művészi ének tanulásában. Az osztrák lexikográfia viszont magától értődően közli, hogy a tanulás keretéül 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 kezdhette, 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

[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 oktatott 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 szülőktől, melyben vállalták, hogy gyermekük végigjárja az iskolát. A kötelezvény hatályon kívül helyezéséhez volt szükség a formális elbocsátó nyilatkozatra.

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 pályaalkalmassági 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 megelégedésre 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 konzervatorium nem ragaszkodott ahhoz, 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 *Instructio*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]

[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 Kaiseerstaates, zu Wien gestiftete Conservatorium. Wien 1832.", in Mandyczewski, 226.
[37] „Gut geleitete Scalaübungen sind der Grund sowohl der Vocal- als Instrumental-Unterrichtsmethode." Uo.

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 rendelésére, 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 Konzervatóriummal. Ott a művészi énekstílusba és drámai előadásba bevezető magasabb énekoktatás csak tíz évvel később került be a tantervbe. Az első valódi olasz énektanár, Giovanni Bassadonna neve 1845-ben tűnik fel

[38] *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 34 (1832), 758-9.
[39] *Der Sammler*, 23 (1831), 240.
[40] Grillparzer, 337.
[41] Perger, 71.

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 kommüniké megemlíti az előnyösen ismert Mad. Gottdankot.[44] Josepha Gottdank, a Kärntnertor-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 (Gerichtsdiener). 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 követő-

[42] Uo., 323.
[43] „1830 Schodel, Mad. Rosalia C.Z. [Conservatoriums-Zögling]." Pohl, 91.
[44] *Allgemeine Theaterzeitung*, 33 (1840), 758. Függelék II.
[45] *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, Bd. 2.
[46] Seyfried, 185.

en került sor, már a Hofoper saját operaiskolájában (lásd alább). 1825-ben, a Kärntnertor 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" 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 vendégjátékot 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 karnagyi mértéken túl is foglalkozott az énekhanggal, és részt vett az általa irányított opera együttesek énekeseinek kiművelésében.[49] Mindkét lányából énekesnőt nevelt, és úgy

[47] Benyovszky, *Das alte Theater*, 92-3. Függelék II.
[48] Seyfried, 20.
[49] *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 4, 231. Függelék II.

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 karnagyi 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, mint „Kapellmeister an diesem k. k. Hoftheater".[52] A közreműködők névsora a korabeli német operajátszás aranykönyvébe illik, és jelzi a társulat legjobb erőinek oda-adását 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 tűntetik 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 opera-szerző elégedetlensége váltotta ki: Duport nem nyitotta meg a színpadot művei előtt, ezért is szorult a szerzői hangversenyek pótlékára. A színhelyváltás a zeneszerzői pálya szempont-jából nagy haszonnal járt: a következő két évben egy-egy különösen sikeres opera-bemutatóval örvendeztette meg a német opera híveit. 1833. február 27-én a Melusinát fogadták tetszéssel a berlini Königstädtisches Theaterban, 1834-ben pedig főműve, a

[50] Brecht, 99. sköv.
[51] Sonnleithner. Függelék II.
[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 Chorpersonale."
[53] Az opera színpadi bemutatójára 1831 novemberében Prágában került sor. 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. Függelék II.

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.

2. „Wien, die Schule des Gesangs"

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.[56] Hiller Lipcsében, a lutheránus polgárvárosban 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 megjelenésével egy időben a német birodalomnak legalább egy nagyvárosában már kápráztatóan virtuóz szoprán, tenor és basszushangok gyöngyöztek elő mozgékony német gégékből. 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).[57] 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

[55] Bauer, *Josefstadt*, 65.
[56] Hiller, *Musikalisch-zierlicher Gesang*, VII-VIII. Függelék II.
[57] Vö. Schumann, passim.

viszonylag szerény énekszólamokkal operált a romantikus-biedermeier német dalmű. Weigl Schweizerfamiliéja (1809) az énektechnika német fellegvárában, Bécsben keletkezett, de behízelgő románc-tipológiája immár mit sem tud az agilis mozarti dallamosság igényeiről. Weber is csak a berlini színigazgató 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 előadóinak 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.[58]

A 19. század elején a szemlélő sokhelyütt találkozhatott hasonló állapotokkal. A színházak Hausmannskostként a francia-német vígopera-daljátékot kínálták; e „tiszteletreméltó 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.[59] Minden paradicsom sajátja, hogy előbb-utóbb bekövetkezik a kiűzetés. 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.[60] Paradox érvelés, mely legfeljebb egyes udvari színházakra lehet érvényes (elsősorban az általa közelről ismert 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 jelenségként terjedt az egész kontinensen, és Németország, nem függetlenül az udvari, ill. városi színházak évszázados hálózatától, az eminens diák reá mindig is jellemző buzgalmával igyekezett kivenni részét műveléséből.[61] 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.[62] Éppen ellenkezőleg – állították az opera barátai

[58] Wagner, *Über Schauspieler und Sänger*, 199-201. Függelék II. Vö. Wildgruber, 148.
[59] Wagner, *uo*. Függelék II.
[60] *Uo*. Függelék II.
[61] *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 39 (1837), 622-3. Függelék II.
[62] Wagner, *uo*. Függelék II.

–, a baj abban rejlett, hogy nem volt elég szakképzett énekes, aki az egyik évről a másikra támadt operai igényeket kielégíthette volna.[63] 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 énekstílust, és újra megkövetelte a természetes színpadi megjelenést, mimikát és játékot.[64] E műfajban könnyebben juthattak operai presztízshez 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 mozgékonyságra – 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 „sztentori 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 – panaszolja –, az énekesek egyre kevésbé veszik a fáradságot, hogy megtanuljanak énekelni.[65]

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.[66] A művészet elfajulásáért minden korban a modern zenét teszik felelőssé.[67] Évszázadon át változatlanul ostorozzák a nyilvánosság csáberejét is: Mancini szinte szóról szóra ugyanazokkal a szavakkal ítéli el 1778-ban, hogy a fiatal lányok idő előtt a nyilvánosság elé lépnek, és abbahagyják a tanulást, mint Liszt 1859-ben.[68] Liszt megállapításaival kapcsolatban emlékeztetnünk kell arra is, hogy Lisztet öntudatlanul befolyásolhatták szűkebb környezetének operai viszonyai. Már tíz éve egy kis német fejedelemség Kapellmeistereként tevékenykedett, nap,

[63] Cornet, 9. Függelék II.
[64] Uo., 52.
[65] Liszt, *Viardot-Garcia*, 128. Függelék II. Viardot-Garcia németországi vendégszerepléseiről vö. Mahling, *Viardot-Garcia*.
[66] Scholz, 11-12.
[67] Uo., 13.
[68] Mancini, 257. Függelék II.

mint nap hallotta a helyi énekesek küzdelmét a nemzetközi repertoár szólamaival – nem tartjuk elképzelhetetlennek, hogy részben az ő technikai hiányosságaikat 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 énekmodort. És a befolyás fordított irányban is érvényesült. Az olasz operai előadóstílusra fermentumként hatott a „deplorable chant crié" (Fétis) pozitív oldala: francia énekes-színészek Gluck reformja óta erőteljes színpadi játékukkal és drámai deklamációjukkal tűntek ki (ezt nevezte Henry Chorley „francia stílusú színpadi ékesszólásnak").[69] Henriette Méric-Lalande, a nagy olasz-francia operai tragika működése személyes formában érzékelteti a francia előadóművészet erjesztő hatását az itáliai operaszínpadon.[70] Maga a nagy Giuditta a Párizsban töltött évek alatt, francia minták nyomán alakította ki „pantomimikus stílusát", melyet utóbb elfogadtatott Itáliában.[71] 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

[69] „French style of stage eloquence", Chorley, 130.
[70] *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 4, 671-2. Függelék II.
[71] Paolo Russo: „Giuditta Pasta: cantante pantomimica", *Musica e storia*, 10 (2002), 497-534.

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 „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.[72] Más kortársak is élvezettel dezavuálták a német énekes kényszerű sokoldalúságából következő dilettantizmusát.[73] Mint minden történeti jelenségnek, az opera internnacionalizálódásának 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 ostorozta módszer- és rendszerbeli hiányosságait. Mielőtt e jeremiádákat ismertetnénk, szögezzük le, hogy jogosultságuk bizonyosan nem volt, nem lehetett abszolút. Fiúgyermekek 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.[74] 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

[72] Winter, 3. Függelék II. Hasonlóan nyilatkozik Häser, de ő a színházi kényszeren túl a mindenevő német énekeseket is hibáztatja. Häser, *AMZ 1813*, 190. Függelék II.
[73] *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 39 (1837), 624-5. Függelék II.

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 igényeinek értelmében. Egykori énekesfiúk, alapos zenei és énektechnikai képzésben részesült gimnáziumi és kollégiumi diákok mégis előnyöket élveztek, ha felnőttként az énekesi hivatásra adák fejüket, különösen, ha iskolájukban valamelyes színpadi gyakorlatra is szert tettek.[75] 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 tanulótársaként. 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 énekessé – sokszor olasz mesterek. Bécs ebből a szempontból kivételes helyzetben volt. Ha nem is megszakítás nélkül, de hosszú időszakokon 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 rábízandó 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

[74] Vö. Fleischmann.

[75] 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.

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 énekeseivel 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 fejedelmek 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 énekesi 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 énekesek 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 Bergopzoomer, *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).[76] 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.

[76] *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 1, 572.

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.[77] 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.[78] 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.[79] 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.[80] Az 1811-ben megnyílt tanintézet valóban inkább a „böhmische Musikanten", az Európa szerte ismert és keresett 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.[81] 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 muzsikus-szakma szerény,

[77] Häser, *1822*, 33-9. Függelék II.
[78] *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 1, 295. Függelék II.
[79] Cornet személyéről vö. Wurzbach, Teil 3, 3. Bécsi operaigazgatói működéséről vö. Jahn, *Hofoper 1848-1870*, 21-3.
[80] Cornet, 39. Függelék II.
[81] „Kunst und Leben in Böhmen", *Bohemia, ein Unterhaltungsblatt*, 13 (1840), 4, [4]. Függelék II.

de biztosnak látszó jövedelmet ígérő kenyerét adni.[82] 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 curriculuma az első évtizedekben tudatosan a polgári zenélés testületi formáinak személyi igényeit igyekezett kielégíteni, amennyiben kórus- és zenekari tagok képzését űzte ki célul.[83] 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.[84] Joggal: művész-egyéniségek 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.[85] Cornet konzervatórium-nosztalgiájának tárgyát – de talán már Häserét is – ugyanis nem a romantikus legendák körülszőtte 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. Renoméjuk az olasz énekművészet és operazene hegemóniájával együtt az egész kontinensre – így Magyarországra is – kisugárzott.)[86] A párizsi iskolát döntően megkülönböztette a német birodalom hasonnevű intézményeitől, hogy előbbit a francia állam, utóbbiakat azonban csupán egyesületek vagy adakozó magánszemélyek támogatták. Anyagi erejükben nem versenyezhettek a példaképpel.[87] Legfeljebb metódusát kísérelhették meg átvenni. Erre vall, hogy a Conservatoire énekiskolái, az 1803-ban megjelent Méthode de Chant és az 1810-es

[82] 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. Függelék II.
[83] Mandyczewski, 226. Függelék II.
[84] „Musikzustand und musikalisches Leben in Wien", *Caecilia*, 1 (1824), 193-200, itt 197. Függelék II.
[85] Patureau, 119.
[86] *Életképek*, 2 (1844), 124. Függelék II.
[87] „Wien im Jahre 1826", *Cäcilia*, 6 (1827), 167. Függelék II.

Nouvelle Méthode de Chant német fordításban rövidesen eljutottak a német zenekulturális glóbusznak olyan végvidékeire is, mint Kolozsvár.[88]

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 ostorozta 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.[89] Nem csupán Klein Rózsika esete mutatja, hogy száz évvel később a városi lakosság alsóbb rétegeihez tartozó családok köreiben mennyire elterjedt a leánygyermekek 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 felnőttként 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.[90] Karl Schulz, a tapasztalt énektanár szerint gyermekeket kilenc éves kor alatt értelmetlenség énekre tanítani.[91] A Nouvelle Méthode de Chant viszont kerek-perec elutasította „egyes énektanárok" konzervatív álláspontját a gyermekkori énektanulás dolgában.[92] 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.[93] A gyakorlott énekpedagógusok „könnyen elérhető mechanikus előnyt" vártak a gyermekkori

[88] Polcz Antal, a konzervatórium igazgatója nyomban a megnyitás után saját énekiskolát nyújtott be bírálatra a Musikai Egyesülethez. A kézikönyv használatát engedélyezték „mindaddig amig a Párisi Conservatorium oskolája meghozattatik és a Polcz munkája a szerint tökéletesittessék". Ürmössy, 11-2. Midőn Hollaki Antal 1830-ban a régi Musikai Egyesület ingóságait átadta az újraalapítandó társaság kiküldöttjeinek, a leltár tanúsága szerint a „a Párisi Énekiskola második és harmadik darabjai" feltalálhatók voltak a könyvtárban, „az első darabnak Groß Péter Urnál kelletvén 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.

[89] Agricola, 4. Függelék II.

[90] *Bohemia, ein Unterhaltungsblatt*, 13,4 (1840), [4]. Függelék II.

[91] Schulz, 36. Függelék II. A kolozsvári énekiskolába, ahol használták Schulz tankönyvét, leányokat csak akkor iskoláztak be, ha tudtak írni-olvasni.

[92] *Nouvelle Méthode de Chant*, 8. További hasonló tartalmú nyilatkozatok: Wolf, 3.; Häser, *AMZ 1822*, 33-9. Függelék II.

énektanulástól. Egyre azonban minden szakértő figyelmeztet: a fiúknál a mutálás időszakában kerülni kell a hang megerőltetését.[94] Hiller lányoknál is óvatosságot ajánlott a serdülés időszakában.[95] Példaképül szolgálhatott Nicola Tacchinardi, aki leányával, Fannyval már gyermekkorában szisztematikus solfeggio-gyakorlatokat végeztetett, hogy az ujjak Czerny-féle „Geläufigkeit"-iskolájához hasonlóan kialakítsa a hangképző szervek mozgékonyságát. A hangváltás éveiben rigorózusan megtiltotta az éneklést, majd a serdülőkor után a felnőtt hangot és a kész technikát összecsiszolta.[96] 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";[97] 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.[98] 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.[99] A leggondosabb gyermekkori iskolázás is csak bizonyos korlátok

[93] Marx, 122. Függelék II. További példák: Monahan, *Singing*, 21-2.
[94] Häser, *1822*, 103.
[95] Hiller, *Musikalisch-richtiger Gesang*, 13. Függelék II.
[96] 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.
[97] *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 43 (1841), 797.
[98] Henriette Carl saját adata szerint 1811-ben született; a korabeli sajtó 1802-re tette születésének időpontját.
[99] Marx, 122. Függelék II.

között befolyásolhatta a felnőttkori hang „szépségét”. Fanny Tacchinardi-Persiani matériájának értékéről Chorley és mások kevéssé hízelgően nyilatkoztak, énektechnikája azonban Itáliában, Párizsban és Londonban is bámulatot keltett, és az egyik leginkább keresett primadonnává tette.[100] A hangszépség egyébként is viszonylagos és szubjektív kritériumát illetően meglehetős tolerancia uralkodott mindaddig, amíg az *agilità*, a hang mozgékonysága elsőrendű szempont maradt a primadonnák értékelésében. A „csalogányok” 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 Kärntnertor Theater színpadán. Művészi énektanulmányokat csak a következő évben kezdett Prágában, hol egy Aloisi nevű állítólagos olasz énektanárban találta meg szakavatott énekmesterét.[101] 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-énektanárokra kellett hagyatkoziuk, ha énekesi ambíciókat tápláltak.[102] Folyóiratcikkek tucatjaiban, brosúrákban, tankönyvekben sokat és kevéssé örvendetest 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

[100] Chorley, 99-100. Függelék II.
[101] 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.
[102] Lásd a 78. jegyzetet.

> 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 szűzekké érett leányaitok megismerkedjenek e művészetnek a szív ártatlanságát fenyegető veszélyeivel![103]

Az idézet nem magától Nehrlichtől származik. Exorcizmusát R. Sassenhagen recenziója tolmácsolja a Cäciliában, ironikus hangsúllyal – mint aki a maga részéről Nehrlichet tekinti legalábbis „Ignorant"-nak, ha éppen nem démonnak.[104] 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.[105] 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.[106] 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![107] E kor énekpedagógiai 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,

[103] R. Sassenhagen: „Herr Nehrlich und sein Gesangsconservatorium", *Caecilia*, 24 (1845), 209-22. itt: 211. A német szöveget lásd Függelék II.
[104] Christian Gottfried Nehrlich: *Die Gesangkunst oder die Geheimnisse der grossen ital. und deutschen Gesangmeister 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.
[105] Rosselli, *Singers*, 91.
[106] A zenei folyóiratok énekléselméleti cikkeiben, az idevágó monográfiákban és lexikon-címszavakban legtöbbször hivatkozott hangfiziológiai munka: Karl Friedrich Salomon Liscovius: *Theorie der Stimme*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1814. Vö. Peter-Michael Fischer alapvető összefoglalását.
[107] Bruckboeg, passim. Az olasz nyelvű énektanok számának növekedéséről és értékelésükről ugyanezen időszakban vö. Beghelli, *Contributo*, 177-86.

egykor jónevű tenorista, az 1836/37-es évadban Schodelné tenorpartnereként működött Boroszló-Breslauban.[108]

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 utolsó sorban a kontinentális opera-epidémia.[109] 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-háború 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![110] 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 panaszolják, ha valaki „valamit konyít a hegedűhoz vagy zongorához, mindjárt azt hiszi, éneket is taníthat".[111] A hivatásos énektanárok érthető módon hangsúlyozzák: legyen bár az énekóra lényege a gyakorolás, 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

[108] Lásd a bibliográfiában: Schmidt.
[109] *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 41 (1839), 677. Függelék II.
[110] *Nouvelle Méthode de Chant*, IV. Parafrázisa Häser, *AMZ 1812*, 23. Függelék II.
[111] Mancini, 44-5.; összefoglalólag: Scholz, 15-6. Függelék II 16.

szerint az énektanítás sikerének legfőbb (talán egyetlen) titka.[112] 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 mondjá a német philosophok: „aus dem Wissen folgt noch kein Können", azaz keine „Kunst", Krugs Geschmackslehre), mégpedig egy tökéletesb művész azaz példájával tanító mester előtti gyakorlásban. Maysedertől magam hallottam, midőn beszélgetésünk közben arról vala szó, hogy bizonyos tanító, zongora után tanítja az éneklést: az ilyennek tanítványábul soha nem lehet becsületes éneklő, hát amely tanuló csak magában gyötri magát, megtanulhatja magában könyvbül vagy akárhonnan 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 hangművészről: jó methodusa van.[113]

Milyen vértezetben 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.[114] Mások kötelességszerűen (sokszor hiányosan) elvégzett technikai gyakorlatok („skálák") után (vagy azok helyett) nem teljes szerepeket, hanem csupán szereprészleteket, áriákat, kettősöket tanítanak be.[115] 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 szerep-tanulásos énekesképzés megvilágítja, hogyan tehették énekesjelöltek „első színpadi kísér-letüket" 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

[112] Rosselli, *Singers*, 101.
[113] „Töredék-jegyzetek a magyar színészetről. Fogarasitól. II.", *Rajzolatok*, 4 (1838 I. félév), 140.
[114] Cornet, 132. Függelék II.
[115] Lásd a 90. jegyzetet.

felkészültnek vélte magát), de a művészetet még nem műveli hivatásosként, nem abból él;[116] 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 kétes 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 is[117] – tehát hogy a Kärntnertor-Theaterben a Bűvös vadász bemutatóján olyan fiatalember alakította Max szerepét, aki életében azon az estén állt először színpadon. Cornet önnön 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

[116] Dr. Eduard Krüger: „Laien, Dilettanten, Künstler", *Neue Zeitschrift für Musik*, 11 (1839), 37a-38b; közli Kirchmeyer, 165. Függelék II. Vö. még *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 1, 415. (Nauenburg)
[117] Hadamowsky, *Wien Theater Geschichte*, 359.

> ábrázolásról fogalma sem volt, a dialógust halandzsa-nyelven darálta le. Előképzettség és neveltetés híján meg is maradt ebben az állapotban pályája legvégéig![118]

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.[119]

Bűnök – sőt hibák – ostorozása 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!"[120] Tény, hogy a *szép Henriette* és a *szőke Minna* olyan gondos magánképzést kapott, melyben „nem mindenki részesülhet". Azonban nem, mint hinnénk, családjuk előkelő és tehetős volta miatt. Annak köszönhették 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.[121] Wenzel Müller lányát, Theresét (asszonyneve Grünbaum) a Schilling-lexiokon 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.[122] Színészcsaládból származott Sophie Löwe is. De a 19. században kimondott énekes-dinasztiák is díszéül szolgáltak a színpadnak. (Annak magyarázatát, hogy miért csak 1800 után vált jellemzővé az énekesi dinasztia-alapítás, nem kell soká keresnünk: a 18. századi opera seria legfényesebb csillagai ugyanazon okból nem alapíthattak dinasztiát, amelynek fényüket köszönhették...) A legnevezetesebb énekes-dinasztiát a kiváló spanyol bel-canto tenor, Manuel Garcia Popolo utódai alkották. Idősebb lánya, Maria Malibran-Garcia tizenhat éves korában debütált;

[118] Cornet, 44. Német szövegét lásd Függelék II.
[119] *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6, 62-3. Függelék II.
[120] Cornet, 131. Függelék II.
[121] Rosselli, *Singers*, 92-4.
[122] *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 3, 43-5.

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-apától 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 operaénekes 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 legtágabb értelemben vett színházi *familia* művészi példájának közvetlen, folyamatos és bensőséges hatása. Sokak szilárd meggyőződése szerint az énekesi karrier sikere végső soron azon múlott, 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.[123] Hasonló informális képzés tette Rauschert, a hannoveri királyi színház tagját a Wild-Haizinger-Bader utáni német tenorista nemzedék egyik legjobbjává.[124] Eduard Devrient, a nagy színész, aki nagy énekesnek is hitte magát, 1822-ben kifejezetten azért utazott Berlinből Bécsbe, hogy a Barbaja-direkció nagy énekeseit hallja, és ellesse tőlük az olasz metódust; Ludwig Rellstab szerint ez nagyszerűen sikerült is neki.[125] 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-

[123] Uo., Bd. 6, 422-3. Függelék II.
[124] Uo., Bd. 5, 653-4. Függelék II.
[125] Uo., Bd. 2, 401. Függelék II.

epigonként – működött.[126] 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 (reménybeli) olasz primadonna tért vissza Németországba.[127] 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 tevékenységükre az éneklés és énekoktatás 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 konkurrenciáját 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”.[128] Ám ha a Junges Deutschland generációjához tartozó

[126] Uo., Bd. 2, 421-2. Függelék II.
[127] Wolzogen, 267-8. Függelék II.
[128] Cornet, 39. Függelék II.

énekes-politikus Wagnerével egyívású dogmatikus nemzeti gondolkodásának magasából le is becsülte az udvari színházakban folyt énekoktatást, 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 protekció 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.[129] Henriette Carlt a Friedrichstift bennlakó növendékeként a berlini udvari operában Amalie Schmalz tanította.[130] Henriette Sontag sem csak azért ment Prágából Bécsbe, hogy a nézőtérről lesse el Fodor titkát: „mintegy mellékesen a német, 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.[131] A kezdők ingáztak az udvari színházak között. Nanette Schechner két év után Münchenből Bécsbe települt át, nyilván a tovább-tanulás 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 terrénumára.[132] 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 legendás „Papa Miksch"-nek köszönhetett. Német földön általánosan őt tartották a mitikus bolognai ének-iskola 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

[129] *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6, 178. Függelék II.
[130] *Der Gesellschafter* (Berlin), 17 (1833), 412.
[131] Schebest, 53.

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 beszűrődhettek. Ez azonban legfeljebb a Miksch-iskoláról írottak történeti hitelét teheti bizonytalanná, tágabb perspektívából a könyv a Vormärz német ének-kultúrájának 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 mozgékonyságának 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 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

[132] *Universal-Lexicon der Tonkunst*, uo. Függelék II.

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 érdemelték 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 financiális 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 operai dépendance-ának minősült; Anna Mildertől Nanette Schechneren át Sophie Löwéig 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 Voßische Zeitung így méltatta iskolájukat: Bécs őrzi renoméját, hogy mindig onnan érkeznek a legjobb énekesek és énekesnők.[133] 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.[134] Hozzáteszi még, hogy az 1820-as években Bécsből indult két kimagasló énekesnő – Sontag és Schröder – mellett

[133] *Königlich Privilegirte Berlinische Zeitung*, 1833. április 13. A kritikát „Wien: die Schule des Gesangs" címmel utánközölte a bécsi *Allgemeine Theaterzeitung*, 26 (1833), 336. Függelék II.
[134] Cornet, 44. Függelék II.

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.[135] 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 vágyálom 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 Bécset, az évtized végén Koppenhágában telepedett le, s ott 1819-ben „conservatoire"-t alapított.[136] Más szóhasználat szerint Siboni húsz éven át a Kongelige Teater énekmesterként tevékenykedett;[137] 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

[135] Uo., 53. Cornet ehelyütt nem említi Schodelnét.
[136] Uo., 40. Függelék II.
[137] Schepelern, passim.

szubvenció mellett testületi vagy egyéni bérlők közbejöttével működtették.[138] Az olasz *impresá*hoz hasonló bérleti rendszer a német udvari színházak 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.[139] Afféle állandó intézményi kiadásokat is elkerülhetővé tett a szisztéma, aminőkkel az operaiskola fenntartása a szász király magánpénztárát megterhelte. A Pachtsystemből csupán egyetlen operai testületet vontak ki: az udvari cappella hagyományának szellemében a zenekart maga a Hofmeisteramt alkalmazta és fizette. Ennek köszönhette 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 Párizzsal és Londonnal 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 karinthi kapui dalház közönsége […] előtt Európa minden énekesei és énekesnői, egy kettőt kivéve, megfordultak”.[140]

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 köszönhette? 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

[138] Hadamowsky, *Wien Theater Geschichte*, 342 sköv.
[139] Cornet, 75. sköv.
[140] *Athenaeum*, 3 (1839), 1. félév, 257.

adminisztrációja és művészi irányítása már ekkor teljes egészében reá hárult.[141] 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.[142] 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.[143] Schodelné alkalmazásának első évében a színház összesen 109 estén adott önálló táncjátékot, 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.[144] Operákat sem kímélt meg a „kíméletlen verklizéstől".[145] Szélsőségesen redundáns programját csak nagyipari jellegű énekes-foglalkoztatással tudta megvalósítani. Nagy sorozatainak biztonságos teljesítése érdekében Duport alapelvvé tette, hogy minden szerepet három-négy szerződtetett 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 fegyelemmel teljesítették súlyos kötelezettségeiket.[146] 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 külö-

[141] „Wien im Jahre 1826.", *Caecilia*, 6 (1827), 159-82., itt: 173. Függelék II.
[142] Seyfried, 16-7. Függelék II.
[143] Pirchan – Witeschnik – Fritz, 162. Függelék II.
[144] Seyfried, uo. Függelék II.
[145] Uo., 27. Függelék II.
[146] Uo., 17. és 263. Függelék II.

nösebben 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.[147] 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.[148] Az együttes nagysága a következő években nem változott. Duport előszeretettel szerződtetett 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.[149] Személyzeti politikáját nyilván a takarékosság 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, 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 énekeseinek 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.[150] Schodelné fizetésére vonatkozó adat nem áll rendelkezésünkre. Financiális 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.[151] Staudigel, illetve Schodelné szerződtetése

[147] „Tabellarischer Ausweis des gegenwärtigen Standes des Personals am k .k. Hoftheater nächst dem Kärntnerthore." *Allgemeine Theaterzeitung*, 23 (1831), 484.
[148] 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.
[149] Cornet, 60. Függelék II.
[150] Seyfried, 20. Függelék II.
[151] Österreiches Staatsarchiv, Haus und Hofarchiv, Hoftheater SR 55/II, Pachtkontrakt 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

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 operaszolgáltatásról.) Staudigelt, a hamarosan nemzetközi hírnevet szerzett basszistát és az utánpótlás néhány tagját a kórusból emelte ki. Pályafutása eleinte párhuzamosan futott Schodelnéével. Első jelentős szerepét, Leporellót azon az 1831. szeptember 18-i Don Juan előadáson alakította, amelyen hősnőnk bemutatkozott Donna Anna szerepében.[152] Útjuk még az Auber-féle Liebestrank 1832. április 3-i bemutatóján is együtt haladt; tudtunkkal mindkettejüknek ez hozta meg első valódi premierjét.[153] 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 énekeseinek trainingjén. Cornet vonakodva, Seyfried lelkesen ismerte el: az 1830-1836 közötti bécsi operai rezsimet a színházon belüli énekesoktatás iskolaszerű következetessége és eredményessége különböztette meg más színházak gyakorlatától, és az ottani korábbi szokásoktól.[154]

Enter Giuseppe Ciccimarra, a Duport-korszak „operastúdiójának" legendás énektanára. Kit tisztelhettek benne a kortársak? 1815-től Rossini mesebelien gazdag nápolyi énekes együttesének harmadik tenoristájaként szerepelt David és Nozzari mellett; az Otello híres-hírhedt „három tenorja" egyikeként Jagót énekelte a bemutatón. Bécsbe a Barbaja-klánnal együtt érkezett, és 1828-ig énekelt. Hallatlanul eredményes énektanári működését már énekesi pályája utolsó éveiben megkezdte.[155] Nem képletesen, hanem konkrétan, intézményesen kell értenünk tehát a legrészletesebb kritika bíztatását Schodelné debut-je után: fiatal énekesnő létére továbbképzés szempontjából a Hofoperben a legjobb helyen van.[156] Ciccimarra működésének nem csupán a Hofoper előadásai látták hasznát. A következő évtizedben tucatnyi, az ő iskolájából kikerült énekes működött sikerrel a nagy német, sőt

---

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 kézirattárban nem sikerült nyomára bukkanni.

[152] *Allgemeine Theaterzeitung*, 24 (1831), 466. Függelék II.

[153] *Wiener Zeitschrift für Kunst*, 17 (1832), 366. Függelék II.

[154] Seyfried, 21. Függelék II.

[155] Ciccimarra már 1823-ban foglalkozott a Hofoperhez szerződtetett énekes-növendékekkel. Vö. Ludwig Cramolini naplójának ismertetését in Nödl, 14.

[156] *Allgemeine Theaterzeitung*, 24 (1831), 299. Függelék II.

európai színpadokon. Közöttük Sophie Löwe, Schütz, Greis, Fischer-Achten, Beisteiner énekesnők, Tichatschek, Erl, Staudigl énekesek mellett Cornet Schodelnét sem felejti el felsorolni.[157] Rajtuk kívül Caroline Botgorschek, Clara Heinefetter, Amalie Hähnel, Jenny Lutzer, Heinrich Maria Schmidt, Joseph Wurda hivatkozhattak Ciccimarrától elnyert magasabb képzésre az énekművészetben. 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 énekelt, Heinrich Maria Schmidt Braunschweig, Kassel és Breslau után 1838-ban Lipcsében 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 főszövegében. 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 énekessé 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 játékáról és énektechnikájáról. Hogy a technika sem Sontag, sem Tacchinardi-Persiani művészetének makulátlanságát nem érte el, azt még a negyvenes évtized nemzetközileg

[157] Cornet, 60. Függelék II.

legmagasabban jegyzett német primadonnájának hazai hívei is elismerték, habár találtak rá mentséget: a kisebb technikai vétségeket a drámai kifejezés hevében követi el.[158]

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.[159] Schodelnéról a korabeli kritikák ilyesmit nem hirdettek. Az olasz repertoárban másodénekesnőként foglalkoztatták, a primadonna-szerepeket előbb Marianne Ernst, majd Sophie Löwe kapta. a mester nyílván 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 Ciccimarránák. Mindenesetre tódításnak minősülhet azon állítása, miszerint Norma szerepét vele tanulta volna be.[160] 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 Bécstől 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.

[158] *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Supplementband, 284.

[159] 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.

[160] *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.

3. „Fleiß, Studium, Skala”

> Feleslegesnek tartjuk, hogy bírálatunkhoz hozzáfűzzük a Fleiß, Studium, Skala [szorgalom, stúdium, skála] stb. stb. intő formuláit, mert íly tehetséges énekesnőtől elvárható, hogy ezeket már a reggeli imádságot követően magától gyakorolja. Mert a jövendő nagy énekesnőjének a tanulást hajnalban kell kezdenie, és estig folytatnia.[161]

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 humánum magasrendű attribútumait képviselő elvont főneveket (Fleiß, Studium) és a banális zenei definíciót, a skálát, a zenei technika begyakorlásának legmechanikusabb, leginkább gondolattalan segéd-eszközét? Nem tudjuk, az énektanulás szellemtelen, mechanikus metódusainak rovására kíván-e tréfálkozni a kritikus a párosítással, vagy a „Fleiß und Studium” morálját tűzi toll-hegyre. 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 szó-kincsének közhelyei közé süllyedjen! Magyar fordítása – szorgalom – e rangvesztést kevéssé érzékelteti. Szavunk az etimológiai szótár szerint a hangulatfestő szorog igéből származhat, amely a sürög ige változata volt, ha létezett egyáltalán. Az eredeti jelentéssel egybevágóan a szorgalom a hangya sürgölődő, szakadatlan, de emberi tekintetnek kevéssé célratörő munkálkodásának képzetét kelti. Ezzel szemben a Fleiß ősét, az ófelnémet *vliz* 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.[162] Változnak az idők, változnak a konnotációk: a Jahreszeitenben dicsőített

[161] *Allgemeine Theaterzeitung*, 24, (1831), 299. Német szövege Függelék II.

[162] 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 *fatica* és *pratica* fogalmakkal írja le, a tanulásban tanúsított

„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.[163] 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.[164] De ha a szorgalom az esztétika végvidékére szorult is, tartalmához illőn szívósnak mutatkozott a tankönyvekben és kritikákban – mint mottónkban is, példamutató ikerpárjával, a stúdiummal karöltve.[165] 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 ősforrása, 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).[166] Szakadatlan szorgalomra buzdít a meglepően lenini szellemű avizó: tanulni, tanulni, tanulni – nem megelégedni rész-

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. Függelék II.

[163] *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 4, 270-1. Függelék II.

[164] Vö. *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6, 260-1. Függelék II.

[165] Maddalena Allargantitól Giuditta Pastáig és tovább, az *Universal-Lexicon der Tonkunst* számtalan énekes-életrajza kiemeli a Fleiß sorsdöntő szerepét. Válogatásunkat lásd Függelék II.

[166] Vö. Tosi, 32. és 61. Függelék II.

eredményekkel.[167] Mancini német iskolamesterhez illő buzgalommal állítja csatarendbe a studio segédcsapatait: diligenza, fatica, industria – szorgalom, szorgalom, szorgalom.[168] 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.[169] 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![170] A Conservatoire énekmetodikája kiterjeszti a napi foglalatosságot a délután-ra is: az éneket reggelente, illetve a délebéd után kétszer egy órában (összesen legfeljebb napi két és fél órában) szabad gyakorolni.[171] A német sillabuszok hasonló beosztást írnak elő.[172] 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.[173] 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.[174] Kötelessége, hogy kerüljön minden viciumot, ami tüdejének kárára lehet. Ősellensége a rekedtség; védekezzék hát a meghűlés ellen, óvakodjék a (dohány)füsttől, a portól, a csípős, sós, savanyú, zsíros és túl édes ételektől.[175] Ha mégis megtörténik a baj, a szorgalom gyógyászati segéderőihez

[167] Tosi, 54. Függelék II.
[168] Vö. Mancini, 64. és 219. Függelék II.
[169] Agricola, 169. Függelék II.
[170] Tosi, 57. Függelék II.; Agricola, 171.
[171] *Nouvelle Méthode de Chant*, VIII. Függelék II.
[172] *Uo.*, VIII-IX.; Wolf, 2.; Schärtlich, 43.; Benelli, 29. Vö. Függelék II.
[173] Tosi, 50-1. Függelék II.; Agricola, 165.
[174] Rigler, 3. Függelék II. Vö. még Häser, *AMZ 1822*, 185-91.
[175] Wolf, 1. Függelék II.

lehet fordulni. Nagyobb terjedelmű tankönyvek részletesen közlik az énekesi házipatika bevált recipéit.[176]

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, vokalizekből, és más, fokozatosan növekvő nehézségeket tartalmazó darabokból, melyek lassanként elvezetnek a szép ének művészetéhez.[177]

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 vokalíz következik. Hasonló beosztást javasol délutánra.[178] Akár Párizsban, a napi énekgyakorlás Benellinél is tartott hangos skálázással kezdődik, kisebb szolfézs-gyakorlatokkal folytatódik, és nagyobb szabású vokalíz-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 irónia 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:[179]

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

[176] Vö. Häser, *1822*, 108. Függelék II.
[177] *Nouvelle Méthode de Chant*, VIII. Függelék II.
[178] *Uo.,* IX. Függelék II.
[179] Häser, *AMZ 1822*, 53-8.; Mannstein, 178-80. Az időbeosztás tabelláját a „Solfeggiren” többértelmű fogalmára való tekintettel németül közöljük.

Hogyan szilárdult meg a skála-éneklés hegemóniája az énekoktatásban? A jelenség viszonylag újabb keletűnek látszik. Igaz, a *scaletta* megjelenik már az Opinioni első fejezetében – „Osservazioni per chi insegna ad un Soprano".[180] 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.[181] Tosi solfeggiója tehát a modern szolfézs funkcióját tölti be. A tanulásnak ezen fázisához szerteágazó problémakomplexum kapcsolódik.[182] Tosi gyakorlati tanácsai a hang stabilizálását 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).[183] Itt olvashatjuk Tosi óvását: gyakorlatlan tanárok a „solfeggiare" közben arra kényszerítik a növendéket, hogy mellregiszterben *forte* tartott hangokat énekeljen a legmagasabb hangfokokon, és ezzel tönkreteszik szopránját.[184] 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.[185] 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 magán-

[180] Agricola fordítása minden további nélkül elhagyja, hogy Tosi szoprán, vagyis kasztrált énekes tanárának címezi véleményét.
[181] Tosi, 10.; Agricola, 20. Függelék II.
[182] 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.
[183] Uo., 10.; 11-2.; Agricola, 18. Függelék II.
[184] Tosi, 10.; Agricola, 21. Hiller szó szerint átveszi a helyet: *Musikalisch-zierlicher Gesang*, 12. Függelék II.
[185] Tosi, 17-8. Függelék II.

hangzóval 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 énekmetódusok és énekóra-paródiák visszatérő tárgyát.[186] Eddig tart, ami tanítható; a zárófejezetek tárgyai – az ária, illetve a *cadenza* – már az önképzés körébe tartoznak. Ha önálló művész akar lenni, a tanulónak e ponton el kell engednie a tanár kezét. Az utolsó rész nem is tanárnak, nem is tanulónak, hanem a képzett énekesnek ad művészi és erkölcsi tanácsokat: „Osservazioni per chi canta".

Első fejezetét az Opinioni nyomatékos óvással zárja: a tanár ruinálja a növendék jövőjét, ha szöveggel engedi énekelni, mielőtt a „solfeggio" és „vocalizzo" elemi iskoláját kijárta volna.[187] E maxima nyomán vádolták a 19. századi német teoretikusok az olasz iskolát a szöveg iránti közönnyel.[188] A német nemzeti énekstílus párthívei számára kényelmes volt megfeledkezni arról, hogy Tosi azt is kimondja: a tiszta szótagejtés, vagyis a szöveg értelmes közlése teszi az éneklést énekléssé, és különbözteti meg a hangszerjátéktól.[189] A látszólagos ellentmondást a szöveges éneklés kezdeti tilalma, illetve a világos szövegejtés parancsa között az eredeti olasz értelemben vett solfeggio oldja fel – a szolmizációs szótagok alkalmazásával a növendék a tiszta intonálás mellett kijárta a tiszta szótagejtés 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 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 konszonánssal 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

[186] Uo., 56-7.; Agricola, 171. Függelék II.
[187] Tosi, 18. Függelék II.
[188] Marx, VI-VII. Függelék II.

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 vértezetben szabad közelítenie.[190] 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.[191] Utasítását oly egyértelműen a solfeggióról mint szolfézsről szóló szövegkörnyezetben helyezi el, hogy nehéz elhinni, szótagok nélkül énekelt, vokalizált tételekre gondol. Az első fejezet végén a vokalízről 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 tanulónak címzett parancsolataiban nyomatékosan követeli a hang „gyorsaságának" állandó gyakorlását, anélkül, hogy specifikálná a módszert.[192] A mozgékonyságot 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.[193]

---

[189] Tosi, 35., Függelék II.; Agricola, 136.
[190] Parola etimológiailag a parabola – példázat – görög-latin fogalomból származik.
[191] Tosi, 13. Függelék II.
[192] Uo., 51-2.; Agricola, 166. Függelék II.
[193] 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).

Tosi legnagyobb hatású követője, Giambattista Mancini tanításait az 1770-es évek közepétől évtizedeken át ismételgették (részben vitatták) olasz, német, francia és angol énekelméletek.[194] 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 disztonálás 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 solfeggióhoz, vagyis a szótagoló énekléshez kapcsol, mint a helyes szájtartás.[195] A monoszillabák használatát olyan nem várt helyeken is megköveteli, mint a kromatikus skála éneklése; erre egyébként csak kivételes adottságú növendékeket tart képesnek.[196] 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.[197] 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.[198] Másrészt felfigyelhetünk arra, hogy éneklés-elméletében számottevően megnő a mozgékonyság (agilità) jelentősége. Tosi természetesen ismerte, de csak elvétve használta a hang mozgékonyságának 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,

[194] Mason, 211. A metódus változásáról a 18-19. század fordulójának énektanaiban vö. Seedorf, *Oper und Vokalmusik*, 324. sköv.
[195] Mancini, 113. Függelék II.
[196] Uo., 198-9. Függelék II.
[197] Uo., 83-5. Függelék II.
[198] Uo., 90-1. Függelék II.

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 mozgékonyságot, 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 eszközt. A diatonikus és kromatikus skála kivitelezésének gyakorlására és fejlesztésére ő is a solfeggiót ajánlja, szükség esetén passaggiókkal – vokalizált szakaszokkal – keverve.[199] 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 vokalíz.

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. Elsőben 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 fáradság legfeljebb a tanár pénztárcájának van hasznára.[200] Johann Adam Hiller viszont, aki jól tudta, hogy a solfeggio a szó szoros értelmében véve alapvető (alapozó) funkciót tölt be a példaképéül szolgáló olasz énekiskolákban, sajnálja, hogy Németországban az énektanárok nem tanúsítanak hasonló türelmet.[201] 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

[199] Uo., 189., 193-4. Függelék II.
[200] Agricola, 6-17.
[201] Hiller, *Musikalisch-zierlicher Gesang*, XXIX. Függelék II.

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 miniatür kompozíciókat közöl, melyek a gyakorolt intervallumokat nevükből képzett tanszövegekkel énekeltetik: „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 ének-pedagógiából. 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 *do-re-mi-fá* [sic] stb. monoszillabákkal".[202] 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 énekelt darabok neve: *solfeggi*.[203] Vogler abbé láthatóan csak ezt a jelentést ismeri; és ennek alapján ítéli haszontalannak a solfeggiót – nem kevésbé vehemensen a tartott hangos skála-vokalízt 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 vokalízt és skála-éneklést, mert nem segít a manírok elsajátításában. Példaképpen a portamento és a vokalíz összeegyeztethetetlenségét hozza fel:

> A solfeggiálás az ének olyan fajtája, melynél az énekes kitátja a száját, egyedül az *a* magánhangzót mondja ki, mindenféle futamokon ásítozik, 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 kitartott hangokkal az egyes fokokon. Hiszen a portamento lényege éppen az, hogy mindig

[202] Benelli, 29. Függelék II.
[203] Agricola, 18.

> 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.[204]

A Conservatoire olasz minták nyomán, olasz mesterek közreműködésével kidolgozott énekmódszere formálisan különbséget tesz solfeggio és vokalíz között, legalább annyiban, hogy mindkét terminust használja. De a kettő olyan szoros egymásmellettiségben 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 vokalíz 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, az intonációt és a hangképzést, felismertethetjük vele hangjának hibáit és azok legyőzésének módját, és orgánumának erőt, szilárdságot és mozgékonyságot kölcsönözhetünk.[205]

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 *hangrendszert*. A hangrendszernek mintegy tükörképeként a skála rendszerezi az *énekhangot* is, a hangok másik láthatatlan-megfoghatatlan tartományát, mely titokzatos módon képes az elsőt, a hangrendszert 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 énekléselmélet számára feltárja és szemlélteti a kettő közötti különbségeket is. Az egyik, hogy az akusztikus skála végtelen, az emberi viszont

[204] Vogler, fol. 1-3. Függelék II. 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).
[205] Mannstein, 51-2.; Schmidt, Heft 4, 58-9. Függelék II.

kortól, nemtől, hangfajtól és egyéntől függően behatárolt. A másik különbség az éneklés-elmélet egyik legrégebbi megfigyelése: az emberi hang „skálája" 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-éneklés 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.[206] 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.[207] Másokhoz hasonlóan Adolf Berhard Marx is a középről kiinduló skálázást javasolja mindenható eszközül a természetes terjedelem meghódításához, ill. bővítéséhez.[208] A természettől adott hangterjedelem növelését a 19. század első felében a művészet diadalának tekintették a természet fölött. Nagy énekesekről szóló legendák és *vitá*k erkölcsi hőstettként írják le, hogyan 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 terjedelemre bővítette (g-d'''); szerencsés pillanatokban (némi erőlködés árán) „néhány hanggal" fent is, lent is túllép e határokon.[209] Különösnek tűnik, hogy Pasta éppen énekesi pályája második szakaszában bővítette terjedelmét, holott már Tosi sajnálkozva állapította meg, a múló idő inkább redukálja a magasságokat. Másfelől Rubini sztratoszférikus magasságai (g'') más korabeli hangcsodákat is hitelesítenek – hozzá hasonlóan a természetes terjedelem fölötti extrém magasságokat talán

[206] *Nouvelle Méthode de Chant*, IX. Függelék II.
[207] Hiller, *Musikalisch-zierlicher Gesang*, 8. Függelék II.
[208] 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-ejtésről *le*, az abszolút hangképzésre *rá*nevelje. Függelék II. 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. Függelék II.
[209] *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 5, 390. Függelék II.

a női hang is valamiféle falzett alkalmazásával szólaltatta meg. Nem hallgathatjuk el, hogy a metodikák Tositól kezdve nem győzik elítélni a hang „felsrófolását". 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.[210] (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.[211] Néhány évvel később ugyanő már egyenesen tagadja, hogy a terjedelmet a magasság irányában egyáltalán fejleszteni lehetne. Tudjuk, hogy a hang *felsrófolása* sokszor valóban súlyos negatív következményekkel jár. A magas szoprán regiszter megerőltetése okozhatta Pasta hirtelen hanyatlását, és a tűrhetetlen 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.[212] Több sikert ígért a mély hangok meghódításának kísérlete; igaz, ez a magasságokat veszélyezteti.[213]

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 eszközt 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.[214] Mancini szabatosan tárgyalja a dinamikai figura – a hosszú hang fokozatos erősítése-halkítása – képzését. Előadási manírnak, ékítménynek tekinti ő is, ám alkalmazásában liberálisabb. Használja az énekes kantábilis áriák első hangjának kiemelésére – javasolja –, továbbá koronás hangon, *cadenza* előkészítésére, majd hozzáteszi: az igazi művész használhatja a kantilénában előforduló bármely nagyobb

[210] Hiller, *Musikalisch-zierlicher Gesang*, 7. Függelék II.
[211] Häser, *AMZ 1822*, 33-9. Függelék II.
[212] *Der Gesellschafter*, 17 (1833), 415. Häser hasonlóan ítélt a felhúzás következményeiről: *Cäcilia* (1828), 158-9. Függelék II.
[213] Häser, *uo*. Függelék II. További irodalmi adalékok a hangterjedelem növeléséhez: Monahan, *Singing*,130-1.

értékű hangon.[215]. 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 messa di voce manír-volta oly világos, hogy mibenlétét nem is magyarázza, csak elhelyezésére ad utasítást.[216] 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 messa di voce feloldódik a dinamikai árnyalás általános követelményében, amit minden énekesnek és éneklésnek ki kell elégítenie.[217] Häser 1822-ben a hangképző skála egyik alfajaként kiemeli hasznosságát, mint ékítményt viszont már elavultnak bélyegzi.[218] Mannsteinnél a „Tonschwellen" alig több mint fujtató-tréning, melynél szinte mindegy, éneklésre vagy víz alatti úszásra készít-e fel.[219] 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 indíttatva érezte magát, hogy a messa di vocét „legalábbis a német stílusban" a deklamáció esküdt ellenségének nevezze.[220]

Összefoglalóan leszögezhetjük: a vokalíz 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, mozgékonyságának, hajlékonyságának stb. fokozását-fejlesztését célzó drill és dresszúra.[221] Vogler abbé fentebb idézett szavainak környezete tükrözi, hogy a német énekléselmélet 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 vokalízt még „gyötrelmes kerülőútnak"

---

[214] Tosi, 17.
[215] Mancini, 147.
[216] Benelli, VI. Az olasz utasítás német fordítása inkább a *fermare la voce* fogalmát fedi. Függelék II.
[217] Hiller, *Musikalisch-zierlicher Gesang*, 22-3.
[218] Häser *1822*, 7-10, 63-70.
[219] Mannstein, 39-40., 56. Függelék II. Mannstein a „Tonschwellen" kifejezéssel fordítja a *messa di vocé*t; ez többet sugall, mint az olasz eredeti.
[220] „Kritische Bemerkungen über Methodik des Gesangunterrichts", *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 31 (1839), 813-9.
[221] *Nouvelle Méthode de Chant*, IV. Függelék II.

tekintette.[222] A hangképzés előtérbe kerülése a 18. század végén lényegbevágó változást eredményez Tosihoz képest, aki – mint Hans Joachim Moser regisztrálja – a „tulajdonképpeni" (vagyis a 19. századi értelemben vett) hangképzésről – még viszonylag kevés konkrétumot mond (a regiszterkiegyenlítés problémáját kivéve).[223] Mancini már nagy teret szentel a hangminőség leírásának; tőle származik az orgánum értékelésének első átfogó kategóriarendszere, melyet évtizedeken át ismételgetnek az énekiskolák.[224] Ahogy a mozgékonyság felértékelésében is, intenzív érdeklődésében a hangkvalitás iránt az olasz vokalitás Tosi óta eltelt fél évszázadának – a kasztráltak voltaképpeni 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.[225] 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.[226]

E kategóriarend látszólag az olasz írókat követi azzal, hogy az énektanulás első feltételéül 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 ünnepelt énekesnővé fejlődhet – legfeljebb feleslegesen költötték pénzüket díjazására. Ám a fiúgyermekek 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".[227] Képzelhető az egész életre szóló mélységes meghasonlás, ha a műtét

[222] Vogler, fol. 1-3. Függelék II.
[223] Noë-Moser, 6. A regiszterkérdésről, különös tekintettel a skála-gyakorlatok fontosságára lásd még Monahan, *Singing*, 132-59.
[224] „Articolo VII. Della maniera di cavare, modulare, e fermare la voce", Mancini, 120-32, itt: 120-1. Függelék II.
[225] Hiller, *Musikalisch-richtiger Gesang*, 6. Függelék II.
[226] *Uo.*, 3. Német szövegét lásd Függelék II.
[227] Tosi, 9.

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 jelölteket már a tulajdonképpeni énektanulás kezdete előtt bevezették a zenetan alapelemeibe. A hangképzés, hangjavítás eljárásait csak a tényleges énekes-képzés kezdetén, a serdülés 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 területről 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"-ból került kivonatolásra. 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*ja, 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.[228] Rigler tankönyve külön-külön fejezetekben exponálja az egyes témákat, anélkül, hogy az előadást egységes koncepcióba

[228] Lásd a bibliográfiában: Rigler.

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 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 (nagyrészt 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 énektankönyvében 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 solfeggiókig. Hasonló szerkezetet mutat Peter von Winter 1824-ben megjelent énekiskolája, amelyet a Cäcilia recenziója inkább solfeggio-gyűjteménynek, mint valódi énekmetódusnak nevez.[229] 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.[230] 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 alapfokú zenei ismereteket, és nem bajlódik a zenei alapok iskolás begyakoroltatásával.[231]. 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 tapasztalatain alapultak 1812 és 1828 között az Allgemeine Musikalische Zeitungban, illetve a Cäciliában két változatban megjelentetett, 1822-ben könyv formában is kiadott „szisztematikus" énekléselméleti és pedagógiai „kísérletei". Häserhez hasonlóan az olasz „énekiskola szisztémájának" ismertetését ígéri Heinrich Ferdinand Mannstein 1834-ben Drezdában kiadott munkájának címe: „Das System der grossen Gesang-

[229] *Caecilia*, 7 (1828), 108.
[230] Winter, 99. Függelék II.
[231] Nauenburg, *Gesangsmethode.*

schule des Bernacchi von Bologna”. Mannstein hivatkozási alapja a szász 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 dolgozószobájukban ülve, Mancini énekelméletének Hiller-féle adaptációjában búvárkodva. Tény, hogy a klasszikus német énekelmélet a 19. század első évtizedeiben szilárdan kitartott e hagyomány mellett. Illusztrálja ezt Häser 1822-es tartalomjegyzékének összevetése Hiller ötven évvel korábbi előadásával!

Hiller 1774-1780	Häser 1822
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
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.[232] Häser 1812-ben ezzel egybehangzó receptet ad: a jó hangtól elvárjuk, hogy világos, telt, tiszta, hajlékony, terjedelmes és erős, valamint kellemes legyen.[233] Igaz, hogy kettejük tételei között hangsúlyeltolódások is kivehetők, ám ezek egy részét nem ötven év fejleményei, kivált nem a sajátos német fejlődés váltotta 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 naturális sexusukat 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 megismertetése 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 képviseletében 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

[232] Hiller, *Musikalisch-richtiger Gesang*, 5. Függelék II.
[233] Häser, *AMZ 1813*, 823-8. Függelék II.

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 hetvenegynehány oldalon taglalja a hangképzést, díszítéstant 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.[234] Rosselli joggal írja, énekes növendékeket a régmúlt időben sem lehetett könnyebb meggyőzni az éneklésen kívüli műveltség szükségességéről, mint manapság (beleértve az alapvető zenei műveltséget).[235] Mégsem tagadhatjuk, hogy a historizmus, tágabban a *karakterisztikus* (például 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 rendelkezzék valamelyes történelmi, folklorisztikai és lélektani ismeretekkel, melyeknek eredményét a kritika számon is kérte az alakításon, illetve meglétüket dicsérőleg regisztrálta.

4. „... ächt vaterländische Schule"*

Schodel Rozália az 1833-34-es évadban a berlini Königstädtisches 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 kerülte 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.[236] Rellstab az egész német színházi közvélemény nevében

[234] Így látták a gyakorlatias zenész-kortársak is: a Cäcilia recenzense szerint Marx könyve „[ist] mehr Philosophie als Gesangslehre. *Cäcilia*, 7 (1828), 108.
[235] Rosselli, *Singers*, 112.
[*] *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 1, 572.
[236] Wolzogen, 233-5.

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.[237] Kortársai az opera klasszikus értékékeinek őrét látták benne megtestesülni,[238] kinek „művészi erejét egyetlen szóban össze lehet foglalni: kifejezés".[239] Mindez paradigmatikus alakjává avatta a német operai stílusnak, melynek a kibontakozó nemzeti esztétika a tartalomközpontú expresszivitásban határozta meg megkülönböztető sajátosságát.[240] 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.[241] 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 tánctól, 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 tűntette 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.[242] Kortársak évek-évtizedek múlva is megbűvölten idézték emlékezetükbe deklamációjának egyes jellemző fordulatait. Wagner az operadramaturg láttató erejével írta le, hogyan váltott énekből hirtelen prózába a Fidelio börtönjelenetének drámai fordulópontján: „Noch einen Schritt und du bist – *todt*".[243] Liszt ugyanennek a jelenetnek teátrális plasztikáját, Wilhelmine lélektől áthatott színpadi mozdulatait őrizte emlékezetében.[244]

[237] Wagner, *Über Schauspieler und Sänger*, 221.
[238] *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 36 (1834), 315. Függelék II.
[239] Wolzogen, 117. Függelék II.
[240] Warrack, 224.
[241] „Wer meine Mutter war, ist der civilisirten Welt bekannt. Sie hieß Sophie Schröder" – írta memoárjaiban Wilhelmine. Idézi Wolzogen, 9.
[242] Ludwig Rellstab, in *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6., 260. Függelék II.
[243] Wagner, *Über Oper*, 152. Függelék II. Wagner itt a beszélt és énekes színjáték közötti viszonyt mint a reális, illetve ideális szféra különbségét írja le.
[244] Liszt, *Fidelio*, 12-3. Függelék II.

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.[245] Ha Wilhelminének nem adatott volna meg, hogy Bécsben debütáljon, ahol opera és színjáték topográfiailag, együttes és direkció 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 terrénumáról, 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 szűntek 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.[246] Tárgyilagosabb formában, de hasonló tartalommal nyilatkozott Rellstab az Universal-Lexiconban.[247] 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.[248] Ám hangjának korlátait feledtette, a szólammal való önkényes bánásmódjának vétségét enyhítette támadhatatlan muzikalitása.[249] Wagner nyomatékosan figyelmeztet: bármily elemi erővel hatottak Schröder-Devrient szavai és mozdulatai a színpadon, páratlan drámai hatását csak a zene közegében érhette el.[250] Fellépésének tömény és tudatos, mégis spontánnak érződő teatralitása nem terelte el a néző-hallgató figyelmét a zenei kifejezésről, ellenkezőleg, közvetítette a drámai zene tartalmait – különösen híres némajátékaiban.[251] Wagnernek a zenés drámáról adott jellemzését parafrazeálva: Schröder-Devrient alakításaiban a zene tettei váltak láthatóvá.

[245] Wolzogen, 34-5.
[246] Wagner, *uo*., 221. Függelék II.
[247] Rellstab, *uo.* (lásd a 242. jegyzetet).
[248] Wolzogen, 101. Függelék II.
[249] Uo. 113. Függelék II.
[250] Wagner, *Über Oper*, 140. Függelék II.
[251] Wolzogen, 112. Függelék II.

Művészete, amely a deklamáló német éneklési modorban gyökerezett, a pálya első szakaszában Mozart és Beethoven-tolmácsolásában ért csúcspontjára.[252] A bécsi kezdet rövid, de jelentékeny hónapjai után (1821-ben énekelte első Fidelióját) megdöbbentő színpadi erővel párosuló, átlelkesülten muzikális előadása mind a naiva, mind a drámai szerepekben lenyűgözte Drezda és más nagy birodalmi színpadok közönségét. Ábrázolókészsége 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.[253] 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.[254] Mi sem jellemzi jobban kisugárzását, mint hogy második párizsi látogatása során meghívták az olasz énekkultúra fellegvára, a Théâtre-Italien színpadára.[255] 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 képviseletét várták, egyeduralmát egyre inkább olasz szerepekben teljesítette ki.[256] Az átalakulás megmutatkozott az 1834-es berlini vendégjáték műsorában. Fellépett ugyan régebbi repertoárja német-francia alaprétegének 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 termésből: Alice (Robert der Teufel), Desdemona és

[252] Rellstab, *uo*. (lásd a 242. jegyzetet).
[253] Wolzogen, 144. sköv, 180. sköv, 200. sköv. Német társulatok és Schröder Devrient évadairól a Théâtre-Italien színpadán vö. Mongrédien, *Schröder-Devrient*.
[254] Wolzogen, 182.
[255] Rellstab Párizsban frissen eltanult outrírozásnak bélyegezte későbbi alakításainak egyes drámai mozzanatait. (Wolzogen, 194-5.) Nem tudjuk eldönteni, valóban hatott-e a nagy Miminre, hogy közvetlen közelről figyelhette meg Malibran fulminánsan romantikus modorát, vagy az ismert kritikusi reakcióval állunk szemben: korábban is érzékelt, de elfojtott ellenérzéseket felszínre hoz, és megfogalmazhatóvá tesz a feltételezett idegen hatás.
[256] *Allgemeine Theater-Revue*, 2 (1836), 320-1. Függelék II.

Romeo.[257] Elszánt kísérlete, hogy híresen szép szőke hajkoronájába tűzze Pasta és Malibran babérjait, ellentmondásos eredménnyel járt. Habár a Schilling-lexikon világgá kürtölte, hogy személyében a német- énekművészet aratott diadalt a nyugat nagy színpadain,[258] 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.[259] De a német kritika sem tagadta, hogy olasz szerepeiben vitatható technikai teljesítményt nyújt.[260] Elismerték, ügyesen segít magán játékkal ott, ahol énekesi képzettsége cserben hagyja – ám ez kevés ahhoz, hogy az „új olasz opera" vokális követelményeinek megfeleljen.[261] Wagner is tudta, virtuozitása csekély („Gesangsvirtuosität […] gering"). Liszt ironikus kommentárjából pedig kiderül, csak a német nemzeti opera terén szerzett múlhatatlan 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 vokalízek szorgalmas tanulására.[262] 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.[263] 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 elkapatott primadonnából hiányzott a sokat emlegetett Fleiß, a szorgalom, melynek révén elérhette volna az orgánuma feletti tökéletes uralmat.[264] 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

[257] Wolzogen, 233-4.
[258] Rellstab, *uo.* (lásd a 242. jegyzetet). Függelék II.
[259] „German opera in England", in Chorley, 39. Függelék II.
[260] *Allgemeine Theater-Revue*, uo. Függelék II.
[261] *Der Gesellschafter*, 18 (1834), 419. Függelék, II.
[262] Liszt, *Montecchi*, 86. Függelék II.
[263] Wolzogen, 236. Függelék II.
[264] Uo., 97-8. Függelék II.

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 előadóinak falanxába. Mindent egybevéve: semmi esetre sem vált a nemzeti énekkultúra hasznára, hogy Schröder-Devrient kétes értékű vokális teljesítményeivel „minden német dalszínésznő mintájává" lehetett olasz szerepeiben.[265] 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 Zeitungban. 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.[266]

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.[267] 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 polémiában. Az „ächt vaterländische Schule" Bécsben, a napoleoni

[265] Rellstab, *uo.* (lásd a 242. jegyzetet). Függelék II. Liszt riporteri élességű pillantását sem kerülte el Schröder-Devrient olasz szerepeinek enormis hatása a német operajátszásra.
[266] Ludwig Rellstab: „Wilhelmine Schröder-Devrient", in uö., *Gesammelte Schriften*, Leipzig: 1844, Bd. 9, 365–408.
[267] Wolzogen, 99. Függelék II.

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.[268] 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 tágította 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 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 versenyezhettek azzal.

Rossini ékítményes szólamainak bűvereje, mely legkiválóbb énekesei közvetítésével Bécset, Bécsen keresztül egész Németországot lángra gyújtotta, defenzívába szorította a német énekstílus híveit. Technikai tekintetben egyértelművé tette a vereséget, hogy a haza nagyjai megkísértették 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 bűbájának engedett. Az eredmény: kész *blamage*.[269] A megszégyenülés kiváltotta *ressentiment* paradox hatása kiérződik az 1830-as évek második felében megjelent Universal-Lexicon der Tonkunst német énekesekről, énekoktatásról, énekművészetről 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

[268] Mayer, 184.

fogalmaztak meg. (Érvelésük egyszersmind 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 panaszolta 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.[270] 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).[271] A régi, klasszikus iskola a hang szépségével gyönyörködtetett és indított meg, ezzel szemben Rossini saját arculatot nélkülöző stílje kizárólag ámulatot kíván kelteni a hang hajlékonyságával és mozgékonyságával.[272] (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.)[273] 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 –

[269] Uo., 187.
[270] *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 1, 151. Függelék II.
[271] *Uo.*, 572. Függelék II. 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".
[272] *Uo.*, 193. Függelék II.
[273] G. Nauenburg: „Arie", *uo*., 263. Függelék II. Vö. Celletti, *Belcanto*, 144-5.

írják –, hogy ilyen stílusegyvelegben az énekes művészete elveszítse sajátos fiziognómiáját.[274] 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 tündökölnek Európa minden színpadán. Németország után Franciaország produkálja és képzi a legtöbb jó énekest.[275]

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 tétova dicséretét kioltotta technikai hiányainak élvezet teli felsorolása.[276] Rellstab negatívumként rótta fel Carl Adam Badernek, az 1810-1830 között a berlini operaszínpadon tündöklő tenornak „a figurált énekhez szükséges képzettség hiányát".[277] Kiolvasható a részletes pályaképből, hogy Caroline Fischer-Achten hangjának „harangtisztasága" a vokalitás 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.[278] 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.[279] Ludwig Rellstab sem habozott leereszteni némi nyomást a német énekes öntudat gőzkazánjából, és a helyes német énekstílus kialakításához nélkülözhetetlennek nyilvánította az olasz metódus gyakorlását.[280] Nauenburg, az 1830 utáni évek egyik ambiciózus elméletírója kifejezetten az olasz iskola és a német Vortragslehre egyesítésében látta a német ének-

[274] *Uo.*, 311. Függelék II. Idéztük Fétis homlokegyenest ellenkező véleményét. Ő Cinti-Damoreau-ban a francia énekstílus megújítóját üdvözölte.
[275] *Uo.*, Bd. 6, 137. Német szövegét lásd Függelék II. 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."
[276] *Uo.,* Bd. 4, 696. Függelék II.
[277] *Uo.*, Bd. 1, 395. Függelék II.
[278] *Uo.*, Bd. 1, 726. Függelék II. Fischer-Achten értékelése a *Biographie universelle*-ben alig különbözik a Schilling-lexikonétól. (*Biographie universelle*, Tome 4, 134.) Fétis itt a magasabb énekoktatás hiányára is utal Németországban. Ítélete olyan pontosan egybevág a német írók konzervatórium-programjával, hogy aligha származhat máshonnan, mint német forrásból.
[279] LL: „Gesangschulen und Stimmübungen (Solfeggien)", *Neue Zeitschrift für Musik*, 7 (1837), 93-4, 101-2. Függelék II.
[280] *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 1, 401-2. Hasonlóképpen Nauenburg, 2-3. Függelék II.

művészet jövőbeni felvirágzásának zálogát.[281] 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 mozgékonysága, legtisztább intonáció, biztos és ízléses portamento – szóról-szóra megfelel az eszményi hang jellemzésének az olasz vagy olaszos énekiskolákban.[282] 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".[283] 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.[284] Itálián kívül legfeljebb még az olasz opera exterritoriális Mekkájába, Párizsba zarándokolhattak az énekesek, hogy az internacionális ízlés 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.[285] 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.[286]

[281] Gustav Nauenburg: „Die italienische Solfeggirkunst in ihrer Beziehung zur deutschen Gesangcultur", *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 45 (1843), 609-10, 625-7., itt: 627. Függelék II.
[282] *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 2, 420. Függelék II.
[283] *Uo.*, 423. Függelék II.
[284] Itáliai tanulmányútról tk. Anna-Marie Hassel-Barth életrajzában olvasunk. *Uo.*, 499-500. Függelék II.
[285] Richard Wagner levele Giacomo Meyerbeerhez, Drezda 1846. január 15. *RWSB*, Bd. 2, 480. Függelék II. Johanna Wagner képzését Garcia fils 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*.
[286] *Biographie universelle*, Tome 7, 63.

Schröder-Devrient is mindent elkövetett, hogy Párizs és London olasz énekes-nagyságaitól elleshesse a *style brillant* néhány elemét.[287] S ha neki nem is sikerült igazolnia 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 mozgékonyságát, az ékítmények gördülékeny kivitelezését illeti, Henry Chorley Sontagot és Cinti-Damoreau-t Fanny Tacchinardi-Persiani, a legvirtuózabb olasz énekesnő fölé helyezte. (Jelentőségteljesen hozzáfűzte azonban, hogy Persiani vokális hímzéseit és cifrázatait az azokat mindig átjáró kifejezési szándék tette valamivel nehézkesebbé a vetélytársak futamainál.)[288] 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.[289] Catalani pedig, régi olasz iskolájának (és a maga óriás-hangjának) magaslatáról meglehetős lenézően jellemezte: „È grande nella sua piccola scuola".[290] Ám ha Sontag a patetikus-drámai stílusban nem is vetekedhetett a nagy olaszokkal, mégsem csak tökéletes énektechnikájának köszönhette varázsát. Egyénisége és művészete szívmelengető kedélyével és bensőségével bűvölt, azon lelki tulajdonságokkal, melyeket a németek legsajátabban magukénak éreztek.[291] 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

[287] Wolzogen, 97.
[288] Chorley, 101.
[289] *Biographie universelle*, Tome 8, 231. Fétis hozzáteszi, hogy – nyilván a nagy riválisa, Malibran hatására – Sontag kifejezőereje egyik évadról a másikra a korábbihoz hasonlítva hihetetlen mértékben gazdagodott.
[290] Mannstein, 141. Honolka franciául idézi: „Elle est la première dans son genre, mais son genre n'est pas le premier." Honolka, *Primadonnen*, 9.

koloratúr-szoprán napja, aki technikai nehézséget nem ismer, de hangjának kvalitásai erősen korlátozzák drámai kifejező képességét.[292] Schröder-Devrienttel ellentétben ő „lényegileg az éneklés és nem a deklamáció művésze" volt.[293] 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 éneklés technikájának, és drámai énekesnőre, aki deklamációban és erőteljes színpadi hatásokban excellált.[294] 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.[295] 1848-ban, negyvenedik életévén túl a pénzügyi szükség visszakényszerítette a pódiumra. A zenei környezet addigra gyökeresen megváltozott – többek között számottevően megnövekedett a zenekarok hangereje.[296] Emellett Jenny Lind személyében diadalmas vetélytársa is támadt a maga hangfajában. Ám a nagyvárosok közönsége (ezúttal már az újvilágban is) ugyanolyan rajongással hallgatta Henriette énekét, mint kora fiatalságában. Financiális 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?[297] Fellépései azonban kis híján botrányba fúltak, 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.[298] Hasonló megállapítást tehettek a hallgatók Maria Callas 1974-es comeback kísérlete alkalmával, noha nála a fizikai erőtlenség nem disztonálásban, hanem lebegésben, áthidalhatatlan regisztertörések-

[291] *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6, 434. Függelék II.
[292] Celletti a koloratúrszopránt rosszkedvűen mint „nyirkos, infantilis és finomkodó hangot" jellemzi (una voce linfatica, bamboleggiante e leziosa), Celletti, *Vocalità*, 117.
[293] „Sontag was essentially a singer, not a declamatory artist." Chorley, 244.
[294] Wolzogen, 218. Függelék II.
[295] *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1838*, 53.
[296] Chorley, 249.
[297] *Biographie universelle*, Tome 4, 134.
[298] Schmidt, Heft 1, 16. Függelék II.

ben és a középhangok színvesztésében mutatkozott. Az eltérő szimptómáktól 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).[299] 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 Schoberlechner-Dall'Oca életrajzában: „sajnos a drámai éneklés mai szisztémája („le système actuel de chant dramatique") idő előtt kimerítette szép orgánumát."[300] 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 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 szólam magas fekvése – nem léphetett fel többé.[301] Bellini a romantikus női karakter-eszmények bűvöletében valóban kíméletlenül kihasználta a Rossini szólamainak megszólaltatására felkészített hangok szélső tartományait.[302] Méric-Lalande azonban, Ronzi de Begnis mellett az 1830-körüli 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 kitörést Imogene és Alaide szólamába, mert az tetszik a közönségnek.[303] 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 próbatételeket. 1833-ban az ő számára írta Donizetti a Lucrezia Borgiát; ha a Bergamói máskor kíméletesen is bánt énekeseivel, Lucrezia szólamát 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

[299] Pleasants, 139-45.
[300] *Biographie universelle*, Tome 8, 130. Függelék II.
[301] Florimo, 11. Függelék II.
[302] Celletti, *Vocalità*, 107. Függelék II.
[303] Adamo, *Bellini*, 63. Függelék II.

valóságos istenkísértésnek érezték, amit a nagy tragika Bellini-szerepeiben nyújtott, hozzáköltötték hát a megkísértett isten bosszúját.[304]

Unger Karolina még nem töltötte be a negyvenet, mikor lelépett az operaszínpadról, és behajózott „egy előnyös házasság" révébe.[305] Nem tudhatjuk tehát, vajon készültek-e az istenek, hogy megbosszulják énekesi merészségét. Mindenesetre a Biographie Universelle talált kifogásolni valót vokalitásán: felrótta a hang kiegyenlítetlenségét, s a telt és erőteljes mély- és középregiszterhez csatlakozó magas hangokat kínzóan élesnek hallotta.[306] 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 donnai 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.[307] Művészete az erény és bűn között oszcilláló hősnők lenyűgözően erőteljes megformálásában csúcsosodott ki (Parisina, a Belisario Antoninája, Maria di Rudenz). E karakterek korábban ismeretlen, szélsőségesen túlfűtött 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.[308] Schodelné 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

[304] 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.
[305] *Biographie universelle*, Tome 8, 417.
[306] *Uo.* Függelék II.
[307] Rellstab, uo. (lásd a 242. jegyzetet). Függelék II.
[308] Chorley, 132.

színházban a Schumann-féle német operatársulat. E kettős vendégjáték alkalmat adott Henry Chorleynak, a londoni The Athenaeum tekintélyes kritikusának, 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 rávenné 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.[309]

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,[310] és Rosina Stolz helyett szívesebben látta volna a Duc d'Alba női főszerepében az Opérában.[311] Jól értesült kritikus létére Chorley tudomást szerzett Löwe itáliai karrierjéről, de vállrándítással reagált: annál rosszabb Itáliára nézve.[312] Ha a bíráló az egész világ pozitív ítéletével szemben hű marad a maga negatív véleményéhez, 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 kritikusi véleményeket nemzeti vagy ideológiai rokon- és ellenszenvek 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.[313] Ugyanezt az alakítását az *italomán*

[309] *The Athenaeum*, no. 760 (1842. május 21.), 459. Angol szöveg: Függelék II.
[310] Celletti, *Vocalità*, 111.
[311] „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.
[312] Chorley, 132. Függelék II.
[313] *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 5, 153. Függelék II.

Chorley a szerep valaha látott legjobb megoldásának ítéli.[314] 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.[315] Velencében a Lombardok Griseldáját énekelte, miközben Elvirát próbálta az Ernani bemutatójára (ezen Barezzi szerint végig nagyon hamisan énekelt; nem először pályáján – túlterhelési tünet?).[316] 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.[317] 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 verzatil, 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.[318] 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 köszönhette. Könnyed és takarékos énekmóddal érte el, hogy hangja megőrizze mozgékonyságát és homogeneitását: 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.[319] Később tragikai ereje kiteljesedett, úgyhogy leghíresebb alakításait az éneklés „nagy stílusát" igénylő szerepeiben nyújtotta. Norma vagy Lucrezia

[314] Chorley, 132. Függelék II.
[315] Springer, 52. Löwe itáliai éveiről *uo*., 68-70.
[316] Kimbell, *Verdi*, 135.
[317] *Uo*., 170.; vö. még Springer.
[318] *Bibliographie universelle*, Supplément, Tome 1, 424. Függelék II.
[319] *Uo.*, Tome 4, 424. Függelék II.

Borgia színpadi karakterizálásban azonban soha nem érte el Unger merészségét és intenzitását.[320]

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 mindenesetre közelebb jutott a sikerhez Sabine Heinefetter, az 1830-as évek par excellence *olasz* primadonnája a németországi énekesnők között. A „köz kedvességű művészné" nevét Schodelné Honművész-beli életrajza is megörökíti, 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 leánygyermeke kereste megélhetését énekesnőként.[321] Clara (1816) a maga korának egyik legszebb hangját birtokolta; bár olykor szopránnak minősítik,[322] 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-bársonyos hangszínnel – viszont lényegesen korlátozottabb mozgékonysággal (Malibran és Ciccimarra iskolája után is). Nyári évadokban ismételten énekelt Londonban mint német opera-vállalkozások primadonnája, és általános elismerést aratott, de tudtunkkal 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"

[320] Chorley, 75. Unger Karolina 1839-ben Velencében énekelt Lucreziájáról érzékletes portrét rajzolt Schebest, 253-4. Függelék II. „La Ungher" pályájáról vö. Reggioli.
[321] Sabine, Clara, Eva, Kathinka, Nanette, Fatime. Vö. *Großes Sängerlexikon*, Bd. 2, 1543.
[322] Chorley, 122.

tartotta fenn magát, és járult hozzá a családi költségvetéshez.[323] 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 következnék. 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 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 vendégjáték 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.[324] 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

[323] *Biographie universelle*, Tome 5, 110.; *Meyers Konversations-Lexicon* (1888), Bd. 8, 306.
[324] *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 3, 540-2.

mint „erste Sängerin der italienischen Oper in Paris" jelenik meg. Címének megfelelő hódolatban részesült: Schodelné bemutatkozása alkalmával az érdemes zeneszerző-bíráló F. A. Kannétól a „celebre Meisterinn" minősítést érdemelte ki.[325] A Duport-éra komiszkenyerére 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![326] Mivel hosszú vendégjátékán 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.[327] Ám Sabinénak esze ágában sem volt megtérni. Akár teljes értékű olasz primadonnának képzelte magát bécsi sikerei nyomán, akár tisztában volt azzal, hogy olasz modorának további csiszolásra van szüksége: mindenesetre Itáliába utazott. Ismeretlen összeköttetések révén 1832 tavaszán sikerült szerződést kapnia a milanói 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 bájitallal teljesíthetni! A maestro elismerte Heinefetter hangjának szépségét, szövegmondását azonban érthetetlennek bélyegezte. (Ugyanakkor „kutyának" aposztrofálta a buffót – aki mégiscsak Frezzolini volt.)[328] 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.[329] 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

[325] *Allgemeine Theaterzeitung*, 24 (1831), 299.
[326] Niecks, 176-7. Függelék II.
[327] *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 4, 203. Függelék II.
[328] „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, 288-9. 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.
[329] Celletti, *Vocalità*, 119-20. Függelék II.

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,[330] a Rossini-operák kivételével az épp akkor oda szerződött Schodelnéval együttműködve. Rellstab lapja, az Iris „rendkívül alkalmasnak" ítélte képzettségét a Bellini-repertoárhoz;[331] ugyanezt a véleményt tágabb perspektivában foglalja össze a Schilling-lexikon többször idézett –st– jelű szakírója, a tartalmi egyezés alapján maga Rellstab.[332]

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 milanói közönség a kiválóan éneklő René Fleminget a Lucrezia Borgia címszerepében, legalábbis élni fog a kétkedés 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 szólamot 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-szólam nehézsége mellett talán azért is, hogy botrányt kavarhasson – ha ez volt szándéka, nem csalódott; a cenzúra betiltotta az előadást). A milanói közönségnek a következő évadra ígérték a Persiani-operát, bizonyára ugyancsak Malibrannal, de ő 1836 szemptemberében tragikus hirtelenséggel, fiatalon meghalt. Képzelhető, 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

[330] *Königlich Privilegirte Berlinische Zeitung*, 1833. május 2. (Beilage no. 101) Függelék II.
[331] *Iris*, 4 (1833), 132. Függelék II.
[332] *Universal-Lexicon der Tonkunst*, uo. (324. jegyzet). Függelék II.

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 elhitetitek, azok lépre, illetve az olasz színpadok jegére mennek, s ott sajnálatosan, de megérdemelten elbuknak.[333] Megérdemelten, hiszen a *welscher Tand* talmi csillogásáért elárulták a drámai ének legnemesebb, legmagasztosabb műfaját – mint sejteni lehet: a német operát.[334]

Sabine Heinefetter talán megbukott Milanóban, de nem bukott el énekesi pályáján: még több, mint egy évtizeden át rótta köreit a német operai glóbuszon. 1841 decemberében Hannoverben útja harmadízben 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".[335] Tehát abban, hogy működését többnyire ellenségesen fogadták, a vokalitás 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 débacle-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 mindegyik 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 drezdainak 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

[333] *Allgemeine Theater-Chronik*, 6 (1837. április 25.), 194. Függelék II.
[334] *Allgemeines Theater-Lexikon*, *uo*. (lásd a 327. jegyzetet). Függelék II:
[335] Berlioz 2. Függelék II. Sabine Heinefetter csak az 1850-es években vonult vissza a színpadtól. Utolsó éveit az ilmenau elmegyógyintézetben töltötte; 1872-ben hunyt el. Húga, Clara Heinefetterre ugyancsak elborult

drámai erejét, majd a laudációt mintegy visszavonva az énekesnő „hihetetlen túlértékelésről" ír bizonyos folyóiratokban.[336] 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 vádja (amely nyilván nem volt az egyetlen a maga nemében), ha a megbántott Agnes memoárjaiban évtizedekkel később nem kérte volna ki magának.[337] 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.[338] 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 űzték a honi primadonnák dezavuálását olyan passzionátusan, mint éppen Németországban.[339]

---

elmével halt meg 1857-ben Döblingben. Kettejük szomorú végét talán családi hajlam, vagy a szifilisz okozhatta.

[336] *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6, 177-8. Függelék II.

[337] Schebest, 43-4. Függelék II.

[338] 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 nézőtéren. Schebest, 193-4.

[339] *Der Spiegel*, 1839. november 6. és november 9. Függelék II. Stuttgartban Schebest kedvező fogadtatásban részesült. Vö. Rebmann.

III. „… külföld által is irigylett művésznénk” Schodelné német operaszínpadokon

1. „… a bécsi udvari dalház jeles tagja”

Déryné okkal írta naplójában: mielőtt Schodelné Magyarországra jött, „valami nagy hír nem hangzott addig róla”.[1] 1833-ban a Honművész beszámolt ugyan „Shodel [sic] asszonyság” berlini vendégszerepléséről,[2] 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.[3] 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.[4] 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 énekese”, utóbbi „Bécsben a karinthi kapu melletti színháznak volt dalnoknéja” fellépését regisztrálta.[5] 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.[6] Annál

[1] *Déryné naplója,* III, 246.
[2] *Honművész*, 1 (1833), 105. Függelék III.
[3] *Uo.*, 5 (1837), 406.
[4] *Rajzolatok*, 3 (1837), 708.
[5] *Athenaeum*, 1 (1837) 2. félév, 607.; *Honművész*, 5 (1837), 709.
[6] *Honművész*, 6 (1838), 23. Függelék III.

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 „europai nevű Schodelnénk hervadatlan művészi koszorújá"-ról lelkendezett,[7] a Honművész pedig ugyanekkor a „külföld által is irigylett művésznénket" látta benne.[8] Három év s egy operaháború múltán Schedel majd józanabbul fogalmaz az Athenaeumban:

> [...] énekéről [...] meg kell mondanom, hogy az jeles, és még sokáig megelégedhetnénk 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.[9]

Azt azonban nem tagadta: fellépésekor Schodelné

> úgy is tekinteték, mint egyetlen a magyar hölgyek közöl, ki a dalművészetben a külföld jelesei között megállhatott.[10]

Észrevévén 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 nyarelő havában a Honművészben 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 övedzvén, [...] 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!".[11]

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.[12]

[7] *Rajzolatok*, 4 (1838), 375. Függelék III.
[8] *Honművész*, 5 (1838), 341.
[9] „Hírlapi ellenőr. Színházi jeremiádok", *Athenaeum* 5 (1841), 1. félév, 718.
[10] *Uo.*, 43.
[11] *Honművész*, 5 (1838), 355. Hasonlóképpen egy 1838 nyári kolozsvári tudósításban, *uo.*, 544. Függelék III.
[12] „A parodiázás budapesti magyar színpadunkon", *uo.*, 7 (1839), 10-16.

A buzgón aranyozott külföldi babér alkalmas volt arra, hogy különös erkölcsi érdemnek tűntesse fel Schodelné szerződését a pesti magyar színházzal, áldozatnak, melyet a honleányi érzeménynek 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 örökké virulandó koszorúkat nyervén azon édes reménnyel jött honrokonai közé, hogy itt oly intézet díszesítésén, melyre a nemzet rég időtől fogva sóvárgva várakozék, egyesült munkával fáradozzék.[13]

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 kezdésnek a *nagyvilág* világot jelentő deszkáin. Ám ő sem hagyott kétséget a felől, hogy pesti szerződésével áldozatot hozott. Akkor szerződtem a magyar színházhoz – nyilatkozta a Honművészben – midőn

> a túlhaladt külföld művészvilágában nevem már némi visszhangra talált; midőn az önismertetés nehéz munkáján már-már túl valék, s ipardíjamul szép jövők csillagát mutatá a művészet nemtője.[14]

Láttuk, itt-tartózkodása alatt Mátray folyamatosan közölt 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 dicsérő kritikát kapott, hanem szidást is; a tekintélyelvű érvelést azonban az idézett kritikák tartalmától függetlenül elutasította.[15] Annál inkább, mivel tudta, a kritika egy része megvásárolható, se dicséretében, se gyalázkodásában nem ítél pártatlanul.[16] 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 Fáma 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 dicsérő 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 europai 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

[13] *Uo.*
[14] *Uo.*, 9 (1841), 106.
[15] *Athenaeum*, 3 (1839), 1. félév, 812. Függelék III.
[16] Akárki: „Hírlapi ellenőr. Színházi jeremiádok", *uo.*, 5 (1841), 1. félév, 718. Függelék III.

> 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 tapsoltatott meg a kedves művésznő, de a fütyölésről szó sincs, sem a gyanúsabb illatú füzérekről. Ilyen a színi világ! A művésznő vagy maga osztja ki a tapsolók és pisszegők számára a belépti jegyeket, vagy egy jó barátja által osztogattatja. 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 legtöbben 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 térhely hivatal! – Ezek mindennapi események *külföldön(!)*.[17]

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 szatíráját 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, meglehetős szemérmetlen levél, melyben „több daljáték kedvelő" Schodelné frankfurti szerződtetését követelte.[18] A Honművész „szerkezője" maga is tisztában volt vele, hogy túláradó dicséretei kétes fényt vethetnek ítéletének függetlenségére. Szerencséjére a fő ellenfél, az Athenaeum nem is célzott rá, hogy Schodelné kiválóságát laptársa nem érdek nélkül hirdetné. Kedélyes elnézéssel szemlélte Mátray elfogultságát, megelégedett azzal, hogy „a derék énekesnőnek egyik fő lovagja"-ként tekintse a „szelíd szívű s ennél fogva olvadékony Honművész"-t.[19] Később, Schodelné távollétében (de nem a Schodelné-polémiák megszűnte után) Bajza és Vörösmarty továbbra is csak melomániát, operai szenvedélybetegséget diagnosztizált a Honművésznél.[20] 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.[21] 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

[17] 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. Függelék III.
[18] *Honművész*, 6 (1838), 488. Függelék III.
[19] *Athenaeum*, 3 (1839), 1. félév, 812. Függelék III.
[20] Akárki: „Hírlapi ellenőr. Színházi jeremiádok", *uo.*, 5 (1841). 1. félév, 718. Függelék III.
[21] Vö. Bajza Kálmán.

taktikájára.[22] Kossuth azzal érvelt, hogy Schodelné külföldi sikere, ha parányi részben is, a nemzet sikerének számít, s ezért méltó a figyelemre.[23] 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".[24] 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.[25] Azonban elmaradt jövedelmek iránt 1850 őszén bejelentett igényét csak részben ismerték el,[26] 1851-ben pedig önkényes távozására hivatkozva szerződését megszűntnek nyilvánították.[27] Fennmaradt igazgatósági jegyzőkönyvek szerint ezután csak 1854 áprilisában keresett újra kapcsolatot a színházzal: földszinti zárszék kiutalásáért folyamodott azon alkalmakra, „midőn Pesten mulatand". Szent István

[22] Döme: „Szózat a Pesti Hírlap szerkesztőjéhez", *Athenaeum*, 5 (1841), 2. félév, 637. Függelék III. A szerkesztőségnek beküldött, elfogulatlannak látszó lelkes beszámolók 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 hangversenyein 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 Aufmerksamkeit auf sich gezogen, nachdem bereits früher die Correspondenzen der Carlsruher Zeitung über dessen Concerte in Baden durch ihren plumpen Marktschreierton 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 Rechnungsfürer 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 operakarnagyi és zeneszerzői munkáját. Megjegyzendő, hogy a cikk beküldésekor Wagner tájékoztatta Schumannt alany és tárgy azonosságáról, aki ebben láthatóan semmi kivetnivalót nem talált.

[23] *Pesti Hírlap*, 1841. október 2. Függelék III.

[24] Már János: „Színházi dialóg s némi kérdések", *Athenaeum*, 5 (1841), 2. félév 429.

[25] Barabás Miklós nyugtája 2x100 forintról „Schodelné Asszony olajban festendő arczképére előlegként", datálva Pesten, 1850. március 20 és május 18. *Fond 4*, 67.

[26] 1850. X. 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. Pukánszkyné, *Iratok*, 425.

[27] *Kötetes iratok 694*. Függelék III.

nap táján fel is tűnt a városban, s élni kívánt az ígért kedvezménnyel.[28] 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 megszondázni. Pályáját nem tekintette lezártnak, ezért az emlékezés idejét még nem látta elérkezettnek.[29] Nem tudhatta, hogy 1854 szeptemberében, mindössze negyvenhárom évesen váratlanul elragadja 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 érdeklődéstt 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.[30] 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.[31] 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 polgárias szellemű 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 együttessel; 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

[28] „Mindenkori megkeresés következtében gazd. igazg. által utalványozható." 1854. április 30. *Kötetes iratok, 696*. Kérelmét augusztus 19-én regisztrálják.
[29] Váratlan halála után – melyet Takáts Sándor az annak nyomán beállott depressziónak tulajdonítja, hogy Nyáry Pál a várakozással ellentétben nem részesült kegyelemben a császár esküvője alkalmából – nekrológjában a Budapesti Hírlap fájdalommal említette, küszöbön állott visszatérése a színpadra Füredy jutalomjátékán. Lásd Takáts, 138.
[30] Benyovszky, *Schodel.*
[31] *Magyar Színházművészeti Lexikon*, 673-4.

látni fogjuk, vitatható művészi sikerrel és siralmas financiális 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 tudtunkkal 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 élték fénykorukat. Ekkor a megelőző évszázad önmagába zárkózó és alkalomszerű színházi kultúráját a „szolgáltató udvari színház” koncepciója 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.[32] 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 karnagyi 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 menet-

rendjében; a polgári közönség és zeneélet fejlettsége itt megfelelőképp ellensúlyozta, hogy udvari támogatás híján a színházak financiálisan mindig bizonytalan lábon álltak. Más német színpadokon 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 színpadi 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 színlap nevezte: Mad. Schodel – első szerződésének megkötése (1831) és utolsó szerződésének lejárta (1836) között öt év telt el; kapcsolata a Duport-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 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

[32] Daniel, 39. és 41. Vö. a „Die große Zeit der Hoftheater 1770-1850." fejezetet is, *uo*., 113 sköv., valamint a

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 nagyobbnak ítélte képességeinél és készségeinél, de azt is látnia kellett, hogy az ambíció Schodelnét 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-koncepciót 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, Dormeuilt 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 bemutat-

„Deutschland: Hofoper und Stadttheater" fejezetet in Walter, 71-109.

kozása alkalmával.[33] A jó kedélyű, társaságkedvelő vidéki háziúr 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 kényelmetlen-ség és felesleges pénzkiadás 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 Schodelnénak nem volt oka panaszra: az általa alakított Elise játssza az opera szerelmes naiva-szerepét. A dilettáns-debut rendszeréhez elemi módon hozzátartozott, hogy a vállalkozó feltűnést keltő módon, vagyis jelentős szerepben lépjen a közönség elé; ezzel az „első énekesnő" szerepkörét valójában olyan életszerepnek tűntették 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

[33] 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.

alig megkülönböztethető kisoperákat); Schodelné szerepei az 1831-1833-as évkörben.[34] Látnivaló a listából, hogy Duport kereste, bemutatta, és ha lehetett „kíméletlenül leverklizte" 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 direkciójának 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: az évad 109 táncműsorához szinte mindig csatoltak énekes játékokat. A vezető énekesek szerepvágyai, és talán saját konzervatív-francia ízlése is közrejátszhattak abban, hogy Duport újra meg újra visszaerőltetett a repertoárra évekkel-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.[35] 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.[36]

[34] Schodelné szerepléseit a Hofoper színlapjai nyomán ismertetjük. Lásd Függelék III. A repertoárhoz vö. Jahn, *Hofoper 1810-1836*.
[35] *Allgemeine Theaterzeitung*, 25 (1832), 566. Függelék III.
[36] Seyfried, 185. Az 1831. december 21-i színlap szerint: „Zum Vortheile des Herrn Ludwig Cramolini […] Neu in die Scene gesetzt."

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 valamennyi 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 kisegér, 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 műsoron 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 rendszeresen, 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-premieren. A többhónapos intenzív próbafolyamat módot adhatott az addig kizárólag a francia-német repertoárban foglalkoztatott énekesnőnek, hogy Ciccimarrától beavatást nyerjen az olasz énekiskola metódusába.[37] La straniera megismertette az új olasz dramaturgiával, amely az abszolút primadonna vokális és játékbeli virtuozitását állítja színpad és zene gyújtópontjába. Ekkor

[37] *Il pirata* már 1828-ban színre került a bécsi olasz évadban, Rubinival a címszerepben.

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 örömét lelte, ahogy az Allgemeine Theaterzeitung szeptember 20-i előzetes híradásában valamennyi szereplőről állította.[38] 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 hegemón 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 összeütközésig vagy nyílt szakításig, hősnőnket 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, meglehetős véglegesnek tűnő tervét.[39] A hír azt is jelezhetné, hogy Schodelné helyzete ingataggá vált a Hofoperben, s menekülő utat keresett. Ez azonban ekkor még kevéssé 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 kemény 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 szerződtetéséről.

[38] *Allgemeine Theaterzeitung,* 24 (1831), 460. Függelék III. Binder nevét a bemutató színlapja nem tűnteti fel; a tenorista talán Wilddel párhuzamosan készült Arturo szerepére, vagy Osburgo mellékszerepét szánták neki,

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 valódiságát 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.[40] 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 kommünikét a Liebestrank márciusra tervezett bemutatójáról Schodelné főszereplésével;[41] 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 tétlenkedett; bevetette a többszörös szereposztás Seyfried által leírt fegyverét. A Stranierát már március 18-án újra adhatták Madame Fischerrel Isoletta „bizony igen nehéz szerepében";[42] a premierre kitűzött Philtre női főszerepét pedig március 26-i híradás szerint Madame Ernst kezdte tanulni.[43] 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 halvány-ságát. Az Allgemeine Musikalische Zeitung bécsi levele megerősíti, amit a színlapok is sejtetnek: mindössze négy teljes előadás után megfelezték a darabot, s balett-előtétként próbálták hasznosítani – sikertelenül.[44] A gátlástalanul termékeny Auber nem egy darab-jához hasonlóan, a francia Bájital is hamar lekerült a műsorrendről. Visszavonhatatlan, tagadhatatlan bukás, mely érzékenyen érintette a repertoárt. Duport villámgyorsan döntött: erőltetett 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 Hérold-opera második nőszerepét, a kulcsárnő Rittát, sőt Duport állítólag jutalomjátékul neki ígérte a premiert.[45] A Zampában a színház valódi „leverklizni-valót" talált, s nem is habozott mindjárt az első hónapban tizenháromszor kitűzni. Nem

amit végül Hölzel énekelt.
[39] *Uo.*, 25 (1832), 220. Függelék III.
[40] *Uo.,* 206, 230.
[41] *Uo.,* 147. Függelék III.
[42] *Uo.*, 230. Függelék III.
[43] *Uo.,* 241. Függelék III.
[44] *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 34 (1832), 550. Függelék III.
[45] *Allgemeine Theaterzeitung*, 25 (1832), 316. Függelék III. A szerepet Schodelné megtartotta, de a jutalomjátékot végül nem kapta meg. A direkció a május 29-i Straniera-előadást juttatta neki, mely Wild főszereplésével szintén tisztes jövedelmet hozhatott.

csodálhatjuk, hogy Schodelné ismét a gyöngélkedés eszközéhez nyúlt; az 1832. június-júliusi második convalescentia-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.[46] 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 legtöbbet 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 csúcsát. 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 bíztató. A duport-i operaverkli napszámosainak egyikeként négy szerepet ismételgetett 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.[47] 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 népszerűségre predesztinált darabban a magasabb primadonna-szólamot 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:

[46] *Uo.*, 566. Függelék III.
[47] *Uo.* 923.

> 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.[48]

Későn jött intés: az olasz repertoárban Schodelnénak 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 első felvonása ment. A sikertelenség láttán Duport és Madame Ernst hamar megkezdték a Norma előkészítését; kérdéses, hogy Adalgisa szólamát Schodelnénak 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.[49] 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 megszőni azon csel-szövényeket, 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 meglebegtette, a Theaterzeitung immár definitív formában közölte a hírt: Mad. Schodel pár hónapra Berlinbe megy, hogy a Königstädtisches Theaterben vendégszerepek sorozatát énekelje.[50] 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.[51] Anyaszínházában legközelebb egy év múltán, 1834. október 10-én lépett fel újra, Donna Anna jelmezében.

---

[48] *Uo.*, 26, (1833), 83. Német szövegét lásd Függelék III.
[49] *Uo.*, 25 (1832. december 19.), 1011. Függelék III.
[50] *Uo.*, 26 (1833. március 14.), 216. Függelék III.
[51] Németországba magával vitte bécsi Hofopernsängerin címét; amikor és ameddig csak lehetett, igyekezett megőrizni e hasonlíthatatlan kapcsolat dicsfényét személye körül. 1834-es hamburgi szereplésekor csípősen meg is jegyezte a berlini Figaro: „Mad. Schodel, die bisher beim Königstädtischen Theater engagiert war und

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 szatirikusan ábrázolja, hogyan próbált kiutat találni dilemmájából a „pártatlan kritikus" a közvéleménnyel egyező lesújtó ítéletét a felismerhetetlenségig elhomályosítva, dicséretnek hangzó stílusfordulatokba burkolta.[52] 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

---

jetzt in Hamburg gastirt, nennt sich auf der Affiche: Mitglied des k. k. Hofoperntheaters 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. Hofoperntheater 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.

[52] „Der partielose Kritiker. Eine Phantasie von Carl Gollmick", *Neue Zeitschrift für Musik*, 17 (1842), 96a-97b, 101a-102b. Idézi Kirchmeyer, 307-12. Függelék III.

talajából fakadtak a magyar kritika rajongó túlzásai Schodelné első pesti éveiben. Végezetül hangsúlyoznunk kell a hang szóbeli 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 opera-bírálatok szókincsének is.[53] 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 bizonyítékul 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 orgánumot 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 elhelyezze a kor énekművészetének hierarchiájában, melyet kontinentális méretekben egységesített az énekesek és operarajongók növekvő mobilitása, illetve a vokalitás 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 művészeiknek, és városuknak is, melynek kulturális rangját felértékelték azzal, hogy színházát lelkesen dicsérték. Vendégjátékokról írt kritikák, külföldi látogatásokról küldött beszámolók azután alkalmat adtak az operai szemlésznek, 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.)

[53] Beile, passim. Függelék III. A 19. századi olasz énekiskolák szókincsének elemzését lásd Beghelli, *Contributo*, 187-223.

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-kről a lapok általában lelkiismeretesen beszámoltak, részben az események művészeti (vagy inkább a sportra emlékeztető) izgalma miatt, részben a pártfogókra és tanárokra való tekintettel, illetve azok bíztatására 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 debutjéről 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 mozgékonysága. 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 tetszés 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.[54]

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 – bíztatja kitartásra a bemutatkozót, akinek a finisben minden erejét össze kell szednie, hogy tisztes eredményt érhessen 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. Negatíve, 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 bíztatással 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 vértezték 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.[55]

Fő vonásaiban egyezik előbbivel a Wanderer referádájának vonatkozó részlete: a lámpaláz következtében emlékezete is cserbenhagyta; meglehet, a társaság bravó-kiáltásai a szólam előadásában mutatkozó kínos fennakadásokat hidalták át.[56] A Wiener Zeitschrift für Kunst, Theater und Mode, mely már a Kreutzer-hangverseny alkalmával is szembetűnő 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,

[54] *Allgemeine Theaterzeitung*, 24 (1831), 299. Német szövegét lásd Függelék III.
[55] *Der Sammler*, 23 (1831), 304. Német szövegét lásd Függelék III.

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 szeriőz 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 kritikusától megrovásban részesült még Sabine Heinefetter is, Auber Fiancée-jának főszerepében, mely hamarosan Schodelné reszortjának része lett.[57] Ilyen körülmények között a betétszámok szaporítása üdvös megoldásnak látszott a zenét eredetileg csak szűkösen tartalmazó darabban: énekes is, közönség is örömmel fogadta, hogy előbbiek a kínos dialogizálás helyett inkább azt csinálták, amihez értettek, és amit a közönség elvárt tőlük: énekeltek.[58]

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. Tessiturája az ifjú-lírai szoprántól megszokott módon a g'' alatti oktávát öleli fel, csak könnyeden odavetett zárlati figurákban emelkedik b''-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 be: a dallam sokat tanyázik az alsó határhang fölött (b), a futamos-koloratúrás kóda viszont c'''-ig emelkedik. Melval-

[56] *Der Wanderer*, 22 (1831), 278. Függelék III.
[57] *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 16 (1831), 417. Függelék III.
[58] *Uo.*, 610. Függelék III.

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. finálében távol van, és így a vezető női szólam Elise-nek jut: a finálehoz illőn 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 illőn ugyanolyan extrovertált-illusztratív 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 játékából 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 tizenhatodokban 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 tudvalévőleg 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 alaprétegéhez tartozik. Ha a finálében Mme Melval kétséget kizáróan meg is erősíti primadonna assoluta státusát, Elise-nek a kettős a''-ig emelkedő, erősen koloraturás, 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 bírálatok 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 karnagyi 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 alaptulajdonsága 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 (*Biegsamkeit*) 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.)[59] Kanne tehát lényegében arra szorítkozik, hogy jelző nélkül, vagy egy-egy jelzővel formálisan kiegészítve jóindulatúan, ám kevéssé differenciáltan felsorolja az énekléselmélet jószerivel 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 metódus 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).[60] Feltétlen elismerésnek vehette az olvasó a Wiener Zeitschrift für Kunst beszámolóját is.[61]

[59] Beile, 193.
[60] „Notizen. Concert des Capellmeisters Conradin Kreutzer", *Der Sammler*, 23 (1831), 240. Függelék III.
[61] *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 16 (1831), 492. Függelék III.

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 párjaként a Stärke fogalom szerepel; a kettő közötti árnyalatnyi jelentésbeli különbséget a magyarban nem tudjuk visszaadni.[62] Hiller az erős (stark) és a telt (voll) jelzőt tekinti quasi szinonímának („eine starke oder volle Stimme"). A két tulajdonság Häsernél is közel van egymáshoz; a hang-test robusztusságának 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).[63] Az idegen eredetű magyar zománc főnévvel ellentétben a német utal a zománc előállításának módjára is, vagyis az olvasztásra (schmelzen); énektechnikai jellemzésként tehát azt a tulajdonságot is magába foglalja, amit a magyar az „olvadékony" jelzővel ír le. Häser a hangok összeolvasztásának művészetét – a legato, illetve portamento technikáját – jelöli a „Schmelz" derivátumával (Überschmelzen). A párizsi Metódus a „Biegsamkeit" és „Klangfülle" közé iktatja be a tökéletes éneklés előfeltételei között, talán a hang „folyékonyságára" utalva. A korabeli német kritikában olykor lágyság, olvadékonyság, folyékonyság" konnotációban találkozunk vele.[64] Más esetekben félreérthetetlenül a hang fényére utal.[65] 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 – ellentettje, a könnyű, levegős, fátyolos hangkarakter értékét csak erős fenntartásokkal ismerték el. Későbbi idézendő jellemzések a korai leírások tárgyilagosságát némileg megkérdőjelezik. 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.[66] Az „édes" hang illik az ingenue-szerepkörhöz, melynek jegyében Schodelné bécsi karrierje indult. A hang megfelelő kvalitása a művészi éneklés legfontosabb előfeltételét képzi, de nem meríti azt ki. Kritikusa-

[62] Beile, 181.
[63] Uo., 166. Függelék III.
[64] *Nouvelle Méthode de Chant*, III.; *Allgemeine Theaterzeitung*, 22 (1829), 118. Függelék III.
[65] Vö. *Der Spiegel*, 1844. szeptember 11. (Sofia Schoberlechner dall'Oca pesti vendégjátékáról); *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6, 646. (Tichatschek orgánumáról). Függelék III.
[66] Vö. *Der Ungar*, 1842. április 9. (Éder Lujzáról); *uo*., 1843. október 30. (Füredy Mihályról).

ink 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 mutatkozó technika, kifejezés és mozgékonyság, 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 tisztelegni, mintsem a fiatal énekesnő valós kvalitásait jellemezni. A Hofoper szerződési ajánlata mindenesetre a szkeptikusokat is meggyőzheti: Schodelné a felsorolt énekesi erényekkel legalább a szükséges mértékben rendelkezett.

Említettük, az életrajz állításával ellentétben Donna Anna Schodelnénak 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 megcsipkedve.

> Nevezett énekesnő e nagy szereppel valóban merész vállalkozást hajtott végre meglehetős sikerrel. Mint énekesnő, a szerepek szerepében már most kielégített 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 jóakaratú fogadtatásra talált a publikumnál.[67]

> 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 németséggel is tud beszélni, s hogy Schodel asszony hangja a la camera bájosan gyönyörködtetve, kerekdeden is képes megszólalni.[68]

[67] *Allgemeine Theaterzeitung*, 24 (1831), 466. Német szövegét lásd Függelék III.
[68] *Uo.*, 472. Eredeti szövegét lásd Függelék III.

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". Hübriszét az istenek nem torolták meg; énekesnőként – és csak énekesnőként – a fiatal nő „meglehetős 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 tényt 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.[69] A néhány nappal későbbi glosszát a szerkesztőség a *kritika kritikájának* szánta. Hirtelen úgy tűnik, mintha a hangból épp az „édesség", „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 (méghozzá egyazon lapban), jelzi, hogy Schodelné hangjának karaktere, sőt, talán kvalitása sem volt egyértelmű.[70] 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 ellentmondására vezethető vissza. Későbbi történések ezt a feltételezést megerősítik. Különleges rangja miatt

[69] A Rollendebut 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.)

[70] 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. Függelék III.

Donna Anna Schodelné hofoperbeli éveinek legjobban dokumentált szerepe lett, bár önmagában véve a dokumentáció szerény: huszonkét 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.[71] 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.[72] Feltehetjük, hogy első Pamináinak egyikében rokonszenvre érdemes őszinteséget árult el, máskülönben Kanne nem emelte volna ki produkciójából éppen a csupa-kifejezés g-moll ária előadását.[73] 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 kritikusi rossz hangulatot gyenge szerepekben az akkori Schodelnénál sokkal érettebb énekesnő is nehezen tudott volna eloszlatni. 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 eloszlatni. Schodelné örülhetett a maga három – az énekesszínészi teljesítmény értékelésére sajnos legkevésbé sem alkalmas – említésének; annak

[71] *Allgemeine Theaterzeitung*, 25 (1832), 887. Függelék III.
[72] *Uo.*, 24 (1831), 586. Függelék III.
[73] *Uo.*, 611. Függelék III.

kevésbé, hogy egyes énekszámok viszonylag jobban sikerült kivitelezésével is csak „részben" sikerült rávennie a közönséget tetszése kifejezésére.[74] Mindent összevéve, recenzióiból azt az általános tanulságot vonhatjuk le, hogy a lapok inkább csak az ígéretes tanuló, semmint a kész művész mércéjével mérték.[75] 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 bíztatással tudták átsegíteni az első színi próbálkozásra emlékeztető kínos elfogultságon. Ilyen körülmények között a rokonszenvező kritikusnak nem maradt más hátra, mint az erkölcsi érdemek művészileg keveset mondó elismerése: értékelés helyett a „Fleiß" fogalom hangsúlyozásában keres menedéket.[76]

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.[77] 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.[78] 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: amellett, hogy hibátlanul és átélten énekelt, érhetően mondta a dialógust, és – a kritikus némi meglepetésére – kielégítőnek nevezhetően játszott.[79] „Meglehetős célirányos játékról" írt a Sammler is.[80] F. A. Kanne a Theaterzeitung következő számában számról számra haladva jellemezte a teljesít-

[74] *Uo.*, 630. Függelék III.
[75] *Uo.*, 607. Függelék III.
[76] *Uo.*, 25 (1832), 107. Függelék III.
[77] *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 16 (1831), 492. Függelék III.
[78] *Allgemeine Theaterzeitung*, 25 (1832), 273.
[79] *Der Wanderer*, 23 (1832), 172. Függelék III.
[80] *Der Sammler*, 24 (1832), 180.

ményt. 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, 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 elvétette 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 vetítővásznán. Szó sincs azonban elragadtatásról; az értékelés tónusát végső 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 „betanulásnál mutatott szorgalom” kifejezése.[81] 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 betanulásnál tanúsított szorgalom méltatását várná az olvasó. Kérdezhetjük, mennyire múlott Auberen, hogy a Philtre csendben megbukott, és behatárolta-e a szomorú eset Schodelné pályájának távlatait a Hofoperntheaterben? Az, hogy ráosztották a Zampa kulcsárnőjét, valójában nem jelentett súlyos relegálást. Rittát gyengéd szálak fűzik Dandolo várnagyhoz, kellemetlen meglepetésként éri hát, mikor a várat elfoglaló kalózok 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 furfanggal reagál, és így régi vígjátéki szerkesztési elv szerint a főhősnő karakter- és életvitelbeli alternatíváját testesít meg. A figura a darab komikus mellékcselekményében önálló színpadi életet él, számos jelenetben uralkodik a színpadon, és ez kárpótolhatja alakítóját azért, hogy csak együttesekben énekel, legalábbis a roppant népszerű vígopera

[81] *Allgemeine Theaterzeitung*, 25 (1832), 283. Függelék III.

ismert formájában. Tárgyilagos 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 kulcsárnő szerepébe, tragika létére nem érezte magát jól jelmezében; annál inkább tekinthetjük őszintének a Schodelnénak juttatott elismerést, holott a szubrett-figura létére sejthetően próbára tette az ő játékkészségét is.[82] Kevésbé jóindulatú megfigyelők egyetlen mondatban emlékeztek meg „nagyon érdemes" (sehr verdienstlich) közreműködéséről.[83]

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 spettacoloso* – Bécsben az ominózus Georg Ott átdolgozásában adták. Voltaképpeni sujet-je a hős leány, Elisabetta képregénybe illő kalandjait követi Oroszország erdein és mezőin át; ezekből az anya természetesen kimarad. Panaszos szavaira pusztán a kiinduló helyzet, a szibériai száműzetésben senyvedő lengyel arisztokrata család ábrázolásához van szükség; úgyhogy csak csak az első felvonásban van színen. Tartós jelenlétéhez zenedrámai 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 szemlézők kiemelték, hogy a szűkös keretek között mindkét megmozdulás alkalmas volt előadói értékek felmutatására;[84] mások inkább sértő, mint elismerő módon megelégedtek Schodelné „célszerű" működésének puszta regisztrálásával.[85] Az *Otto mesi*ben elszenvedett megaláztatásra némi gyógyírt kínált, hogy 1832 szeptemberében átvehette a Zampa női főszerepét. Beállásának estéjén a nagy Wild fellépése rendkívüli nézőtömeget vonzott a karinthi kapuhoz; ennek köszönhető, hogy az előadásról beszámolók jelentek meg. Az Allgemeine Theaterzeitung szerint „főképpen a harmadik felvonásbeli zeneszámok sikeres, szép előadásáért" részesült a közönség tapsaiban. Ha e híradásba a kritikus negatívumot

[82] *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 17 (1832), 366., 493.
[83] *Der Wanderer*, 23 (1832), 224.
[84] *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 17 (1832), 790; *Allgemeine Theaterzeitung*, 25 (1832), 627. Függelék III.
[85] *Der Sammler*, 24 (1832), 396. Függelék III.

csomagolt, azokat a következőkben sejthetjük: 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.[86] 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.[87] 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.[88] Valljuk be: az, aki csak „recht artig", vajmi kevés reményt táplálhat, hogy valaha eléri „großartig" nagyságrendjét. A berlini vendégjáték után adott nyolc bécsi Camilla egyikét a lap a „viel Fleiß" sokadszori és felfokozott kritikusi tetszést aligha tükröző felemlítésével méltatta.[89]

Említettük, hogy Schodelné első Camillájának estéjén Ritta másodrendű szerepét a drámai primadonna Madame Ernst vállalta. Előzékenységből: Hérold operáját azon az estén a rendező-komikus Gottdank javára adták.[90] 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 Schodelnénak, 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 hasznot. 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 kevéssé illő szerepben nem mutatta legkedvezőbb arcélét. De ha nem tételezünk fel róla rosszhiszeműséget – és semmi jel nem utal rá, hogy ezt kellene tennünk – a Schodelnénak 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

[86] *Allgemeine Theaterzeitung*, 25 (1832), 743. Függelék III.
[87] *Der Wanderer*, 23 (1832. szeptember 14.), lapszám nélkül.; *uo.*, 27 (1836. március 3.), lapszám nélkül.
[88] *Allgemeine Theaterzeitung*, 25 (1832), 743.
[89] *Uo.*, 28 (1835), 503.

mellett; ő birtokolta továbbá a Joconde, az Iphigenia és a Straniera női főszerepét. De nemcsak a múltra, a jövőre is gondolhatott Marianne Ernst a Zampa-beállás 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 biztosítsa jóindulatát. Ki is volt hát a Duport-korszak bécsi abszolút primadonnája? Marianne Ernst (leánynevén Seidler) a zeneileg nagyon igényes Prágából szerződött Bécsbe.[91] Itteni pályájának csúcsára 1831-1833-ban ért, a Korinthosz ostroma és a Straniera főszerepével. Ha a lexikonadatoknak hinni lehet, csak három évvel volt idősebb Schodelnénál, 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, hagja 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.[92]

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.[93] Hangja és játékmodora a nagy olasz drámai szerepekben első modellje 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 orgánum 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

[90] Az előadás színlapja szerint „Mad. Ernst hat, aus Gefälligkeit für den Beneficianten, oben bemerkte Rolle übernommen."
[91] Seyfried, 320.
[92] *Der Gesellschafter*, 17 (1833), 939. Eredeti szövegét lásd Függelék III.
[93] Wallaschek, 110.

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.[94] 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 disztingvált Elisa Orlandi számára.

2. „… műutazásra engedelmet nyervén, Berlinbe ment"*

Időpontját tekintve előző fejezetünkben kiigazítottuk a Honművészben 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.[95] Pályájának következő állomásával kapcsolatban korrigálnunk kell az életrajz céltudatosan megtévesztő közlését: berlini vendégjátékának nem a királyi színházak (Opern- és Schauspielhaus; mind-kettőben játszottak zenés darabokat), hanem a König[s]stadtban, a későbbi Alexanderplatz környékén álló Königstädter vagy Königstädtisches Theater adta keretét. (Ha a berlini Figaróhoz eljutott volna a Honművész, e közleményre a már idézetthez 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

[94] *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. Függelék III.

[*] Függelék II,2.

[95] *Honművész*, 6 (1838), 355.

szerződésre bírja. Ha valaki ígérgetett, 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.[96] 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 kilábalt 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 kisded játékait. Számtalan rossz tréfa kering róla – itt viccnek 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 szellemdús 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 melodrámáit 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.[97]

Berlin színházi művelődését az 1820-as évekig a két udvari színház monopolizálta; Béccsel ellentétben privilégiumuk felfüggesztésétől vagy enyhítésétől az udvar „porosz szigorral" 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

[96] Richard Wagner Minnához, Berlin, 1836. június 22., in *RSWB* I, 309. Lásd még Wagner levelét Minnához, Berlin, 1836. május 21., *uo*. 264-5., továbbá visszatekintőleg Wagner, *Mein Leben*, 131-2.
[97] *Phönix. Frühlings-Zeitung für Deutschland*, [1] (1835), 211-9. Az eredeti szöveget lásd Függelék III.

eljutottak, és helyet kaptak a Hofoper vegyes műsorán.[98] 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 előírásszerű „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 strómanjaként töltötte be az igazgatói állást, és a magas támogatásnak köszönhette csodálatos megmeneküléseit az évadról évadra fenyegető csődtől. Hogy ez több volt, mint híresztelés, azt 1840 táján olyan szeriőz forrás is megerősítette, mint az Allgemeines Theater-Lexikon, mely a Königstädter Theater jövőjével kapcsolatban fölvetette az udvari kezelésbe vétel kilátását.[99] 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 együttest 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.[100] Igaz, hogy ez a szám alig haladta meg a berlini udvari opera zenekari létszámának kétharmadát,[101] azt azonban két színházban foglalkoztatták. Cerf zenekarának nagysága elérte

[98] Hadamowsky, *Wien Theater Geschichte*, 361.
[99] *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 1, 299. Függelék III. 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, 66-8.
[100] *Berliner Figaro*, 1834. január 6.
[101] „Die Königliche [Oper] hat 71 Orchester-Mitglieder, mithin 21 mehr […]." *Uo.*

a legnagyobb német városi színházak zenekarainak 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 teljesítőképességéről az operaelőadásokon túl más, a vegyes műsorszolgáltatást 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 Hérold-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.[102] Operaelőadásokon 13-13 férfi és női tagot számláló kórus alkotta az öt szerződtetett szólóénekes 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.[103] 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 bűvöletében megbocsátott.[104] 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.[105] 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

[102] 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.
[103] *Großes Sängerlexikon*, Bd. 2, 1466-7.
[104] *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 36 (1834), 315. Függelék III.
[105] *Allgemeine Theaterzeitung*, 27 (1834), 273. Függelék III.

megformálások nyomán rögzült benne), két kulcsszó – „elegisch" és „edel" – oly magától értődő párosításban tolul az Allgemeine Musikalische Zeitung írójának tollára Hähnel Romeójának és Alaidejának jellemzésében, hogy okkal következtethetünk: érzékenyen reagált Bellini romantikus stílusára, és finom eszközökkel közvetítette azt.[106] Hähnel mellett az együttes általánosan elismert erősségét Eduard Holzmiller lírai belcanto-tenorja képviselte.[107] Hét évvel később Hannoverben Holzmiller két évadon át újra Schodelné partnere lett.

Hősnőnk 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 kevéssé vonzó; Caroline Schechner jó adottságokkal rendelkezik, de még kezdő; a sokoldalúan használható Franchetti kisasszonyt ok nélkül bocsátották el.[108]

Cerf pótlást keresett a szoprán-fachban, úgyhogy a „szerződtetés 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.[109] A bemutatkozó jelöltek egyikeként Schodelnét több mint kedvező visszhang fogadta; első Giuliettája után még a rosszakarók se tulajdoníthatták manipuláció eredményének sem az ismétlést követelő sikert, sem azt, hogy a sajtó elégedetten nyilvánította őt posszibilis 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 finálója 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 Königstadti Operának nincs másra szüksége, csak jó szopranistára, 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 ismételni, mivel az együttes is minden dicséretre méltó. Végül Schodelné és a kiváló Hähnel k. a. még egy kihívásnak örvendhetett.[110]

[106] *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 35 (1833), 371. Függelék III.
[107] *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 4, 257. Függelék III.
[108] *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 35 (1833), 213. Függelék III.
[109] *Berliner Figaro*, 1833. április 13. Függelék III.
[110] *Allgemeine Theaterzeitung*, 26 (1833), 336. Az eredeti szöveget lásd Függelék III.

Egyetértőleg nyilatkozott a Berliner Figaro is.[111] 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 recenzeálása). Schodelné érdemeinek elismerése után csípősen megjegyezte: arról azonban, hogy oly jelentékeny művésznő lenne, ahogy az újságok beállítják, nincsen szó.[112] A sajtóban híre járt bécsi elkötelezettségének; ennek hangoztatásával talán Cerfre igyekeztek nyomást gyakorolni.[113] Utóbb Rellstab is megenyhült, habár híradását a Capuletti folyamatos sikeréről nyilván nem saját tapasztalatra alapozta.[114] 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 Schodelnét is felkészítette Giulietta szerepére. Ez is hozzásegíthette, hogy részese legyen a hatalmas sikernek, amit az egy hónap alatt teljesített hét Capuleti-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".[115] 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 fúlt.[116] Az operának csak első előadása keltett bizonyos érdeklődést, ez drasztikusan csökkent, mihelyst a közönség megismerhette a fiatal énekesnő leplezetlen

[111] *Berliner Figaro*, 1833. április 13. Függelék III.
[112] *Iris im Gebiete der Tonkunst*, 4 (1833), 64. Függelék III.
[113] *Berliner Figaro*, 1833. április 17. Függelék III.
[114] *Iris im Gebiete der Tonkunst*, 4 (1833), 72. Függelék III.
[115] *Königlich Privilegirte Berlinische Zeitung*, 1833. április 20. Függelék III.
[116] *Berliner Figaro*, 1833. április 17. Függelék III.

bájait a nevezetes strip tease-jelenetben (melybe izgalmában belerontott).[117] 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.)[118]

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 szerződtetett tagjával: 1833. július 26-án Giulietta szerepében debütált.[119] Pontosan egy évig maradt: utolsó fellépésére 1834. július 26-án került sor.[120] 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 Sasfészkében 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

[117] *Königlich Privilegirte Berlinische Zeitung*, 1833. április 17. Függelék III.
[118] A dátumok és operacímek a Königlich Privilegirte Berlinische Zeitung közléseiből származnak; a Königstädtisches Theater színlapjait vagy évkönyveit nem sikerült fellelni.
[119] *Uo.*, 1833. július 29.
[120] *Uo.*, 1934. július 25. Függelék III.

presztízsén múlott, 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 szopránszerepek" 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 melodrámák 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 ottléte idején ezt a címet Hähnel követelhette 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 Schodelnénak 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. Berlini 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.

Berlini 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 köszönhette, 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 megelégedett volna annyival, amennyi reá hullott az est vezércsillagának fényéből. Alkalmazkodásáért a közönség bőségesen megjutalmazta.[121] 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.[122] De a rendkívüli esemény aurája rá is kisugárzott – ha másutt nem, a búcsúzó és a jövendő királynők duettjében.[123] 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 nézőtéren 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.[124] 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, Montecchi e Capuletti és Anna Bolena után.[125] Hűséges maradt a lázas siker a további előadásokhoz is. Április közepén jelentette a Neue Zeitschrift für Musik: „Bellini Normája továbbra is zsúfolt házakkal megy, s a hölgyeket (Hähnel és Schodel), valamint Holzmiller urat viharos sikerrel jutalmazza."[126]

[121] *Uo.*, 1833. július 29. Függelék III.
[122] Holzmiller „leénekelte" Schodelnét a Gyrowetz-felújításon is. *Uo.*, 1834. március 3. Beilage. Függelék III.
[123] *Uo.*, 1833. augusztus 28. Függelék III.
[124] *Uo.*, 1834. március 29. Függelék III.
[125] *Allgemeine Theaterzeitung*, 27 (1834), 273. Függelék III.
[126] *Neue Zeitschrift für Musik*, 1 (1834), 16. Eredeti szöveg lásd Függelék III.

Norma két és fél hónap alatt 11 előadást ért meg, s hogy nem többet, az csak Méric vendégszereplésén és Hähnel háromhetes áprilisi szabadságán múlott.[127]

Cerf és a színház műsorát összeállító tanácsadók bizonyára nem tápláltak illúziókat, hogy Bellini operáinak frenetikus sikeréhez mérhető lázat váltanak ki a Schodelnét 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 bűvöletében sem mondtak le az opéra-comique újabb fejleményeinek nyomon követéséről. Egyrészt azért, mert Auber, Hérold, Adam és mások vígoperai sorozat-termésében olykor-olykor rátaláltak egy-egy aranyrögre, mint a Fra Diavolo, a Zampa és a Lonjumeau-i postakocsis, de jóstehetséggel kellett bírnia annak, aki előre meg akarta mondani, az arany mikor, mely műben ragyog fel. Varázspálca híján a színigazgatók egymás példáját követték, és rendre bemutatták a francia újdonságokat, bár többségük erejéből csak néhány előadásra futotta. De ezt az üzem kevéssé sínylette meg; a színházak daljátékra 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 tűntetett (olykor már a bemutatón, vagy az első reprízen), a régi darabokat megrövidítették, és vegyes színművekkel párosítva játszották néhány további estén. Említettük már Cerf és Gläser különleges műsorait: a Pastoral, az Eroica és az 5. szimfónia, vagyis Beethoven legegyértelműbben 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 tűzték ki Heinefetter vendégjátékának lélegzetvételnyi szüneteiben. Feltételez-

[127] „Dienstag den 20sten Mai: Norma. Dlle Hähnel wird, von ihrer Urlaubsreise zurückgekehrt, hierin wieder auftreten." *Königlich Privilegirte Berlinische Zeitung*, 1834. május 17.

hetően Gläser karnagy érdekei kívánták, hogy a távollévő Hähnel helyettesítésére beálljon az Adlers Horst női főszerepébe. Első valódi bemutatójához – pontosabban felújításhoz – november 14-én jutott. Nem volt benne köszönet; Grétry Kékszakállúját már a második előadáson egyfelvonásos „Possé"-val együtt adták. Gyrowetz Agnes Soreljét ugyancsak a színházi kelléktárból vették elő és porolták le. A darab a premiert 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 korízléstől oly nyilvánvalóan idegen régi darabok előadása nem szolgálja a színház anyagi érdekét.[128] Grétry után Gyrowetz – Agnes Sorel még fel-feltünedezett a harmincas évek német színpadain, ám épp a „nagykorú" darabbal való újratalálkozás döbbentette 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.[129] Előadóit „többszöri taps" és „hálás kihívás" fogadta – nem pedig össze „örjöngő 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 Schodelnénak „mindössze egy ária jut, melyben művészi képzettségét megmutathatja; ezt megtenni nem is mulasztotta el".[130] Rastrelli premierje egyike lehetett a német színházi karnagyok tipikus csereügyleteinek: én bemutatom a te operádat, te bemutatod az enyémet. Viszont a *Ludovic* és a *Szerelmi bájital* két nemzetközileg elismert, divatos szerző francia, illetve olasz szín-

[128] *Allgemeine Theaterzeitung*, 27 (1834), 2. Függelék III.
[129] *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 36 (1834), 315. Függelék III.
[130] *Königlich Privilegirte Berlinische Zeitung*, 1833. augusztus 5. Beilage. Függelék III.

padon 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.[131] A bemutató tisztes 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 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.[132] Könnyen lehet, hogy a potsdami látogatás alkalmával sikerült Schodelnénak 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.[133] Kétséges, hogy Cerf hallotta-e egyáltalán az utolsó produkcióit: hosszabb itáliai utazásáról hazatérőben július utolsó napjaiban Bécsben tartózkodott.[134] Itáliában és Bécsben állítólag új énekes személyzet toborozása végett járt.[135] 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

[131] *Uo.*, 1833. december 14. Függelék III.
[132] Bauer, *Erinnerungen*, 133. Függelék III.
[133] *Allgemeine Theaterzeitung*, 27 (1834), 476. Függelék III.
[134] *Uo.*, 27 (1834), 610. A híradás a július 31-i számban jelent meg.

következő évadra kedvezőbb feltételeket csikarjon ki addigi énekeseitől, vagy épp másoktól.[136]

A berlini vendégjáték bírálatai 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 forszírozzon.[137] Vélhetnénk, a magasságok túlfeszítését premierdrukk váltotta ki; erre enged következtetni, hogy a Figaro a második Giulietta-alakításon kevesebb nyomát látta az erőlködésnek, ami a „jóhangzásnak" javára vált.[138] 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 Giuliettáénál.[139] 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 kritikusát, és elnézőbbé tenni a túl éles hangok iránt. További jóindulatú bírálatok következtek; írójuk azonban mindig ügyelt rá, hogy az örömbe némi ürömöt is cseppentsen, és ezáltal őrizze a tárgyilagosság látszatát. A korrupt kritika

[135] *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 36 (1834), 562, 645.
[136] *RWSB*, Bd. 1, 309.
[137] *Berliner Figaro*, 1833. április 13. Függelék III.
[138] *Uo.*, 1833. április 17. Függelék III.
[139] *Uo.*, 1833. április 20. Függelék III.

módszereire „Dr. H.” írásai bármely szatíránál élesebb fényt vetnek. Olvassuk az Agnes Sorel bemutatójáról írottakat! Félmondatnyi, nagy lélegzetű dicsérettel kezdi, 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.[140] 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 szavahihetőségét is bemocskolja. „Sokszor hallottuk a hölgyet, de kevés gyönyörűségünket leltük benne – írta 1834 júliusában elbocsátó szép üzenetében; mikor pedig arról értesült, hogy Schodelnét hat fellépésre angazsálták a királyi operában, csípősen megkérdezte: három nem lenne elég?[141] A berlini búcsúsorozatról referálva azután semmiképp sem rokonszenvező, de érezhetően tárgyilagos jellemzést adott a hangról. Szavaiból kitetszik: a Bécsben még a „lieblich” jelzőt kiérdemlő hang tükrét immár forszírozott éles magasságok és elmosódott középhangok foltjai homályosították el.[142] 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 nem, csak személyes hallás alapján lehet regisztrálni.[143] A lap később bővítette a hangról adott jellemzését, de a lényegen nem változtatott; legfeljebb új magyarázatot – többnyire mentő körülményeket – keresett nem mindig hízelgő észrevételeihez.[144]

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 meglephették őket a Vossische Zeitungból átvett, alább

[140] *Uo.*, 1834. március 5. Függelék III.
[141] *Uo.*, 1834. augusztus 27. Függelék III.
[142] *Uo*., 1834. augusztus 29. Camilla-alakításáról *uo*., 1834. szeptember 4. Függelék III.
[143] *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 35 (1833), 371. Függelék III.
[144] *Uo.* (1833. augusztus 28.), 584; *uo*. (1833. szeptember 25.) 650. Függelék III.

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 játékával és az altista Hähnelt 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 énekléselméleti irodalomban leírt módon reagált – kontrollálatlanná vált mind színben, mind hangerőben, mind intonációban.[145] Más bírálatok kedvezőbb képet mutatnak. Legnagyobb sikerét a Norma bemutatóján aratta, de a szenzációszámba menő produkció túláradó 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 hangszínek 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 szólamot cserélt (a kettősökben Adalgisa szólama tercelve követi Normáét)? Biztosra vehetjük, hogy Hähnel legalább annyira győzte a Pasta fenomenális hangjára szabott főszerepet, „amennyire német énekestől ez egyáltalán elvárható" (All-

[145] A *Königlich Privilegirte Berlinische Zeitung* kritikáját újra közölte az *Allgemeine Theaterzeitung*, 26 (1833), 336. Függelék III.

gemeine Musikalische Zeitung); de vajon valóban együtt szárnyalt-e vele Schodelné, akinek „a koloratúra nem volt erős oldala”? Annyit elhihetünk 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. Hérold-Halevy Ludovicjében nyújtott teljesítményéről az Allgemeine Musikalische Zeitung lakonikusan nyilatkozott (gute Ausführung der Mad. Schodel), szereplését a Blaubartban meg sem említette.[146] 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 énekelte”, a maliciózus olvasó levonhatta a következtetést: általában *nem* énekelt szépen, vagyis a hang minősége kívánnivalót hagyott maga után.[147] 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 alattomosságának: 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 megmutatkozó 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 átérzés 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

[146] *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 35 (1833), 869.

otthonosságra támaszkodhatott, és játékkészségének is jobban megfelelt a szentimentális karakter és zene, amelyet a felújítás alkalmából a Vossische Zeitung kritikusa igen érzékenyen jellemzett.[148] Auber két nőfigurája közül, kiket 1833 tavasszán 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 éppen a túlságosan „fizikai" vetkőzési jelenet miatt – nem kedvelte, és sejthetően 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. Hérold-Halévy ponyva-operájában nem tudott, nem akart ellenállni az extrém pátosznak – nem derül ki, csak játékban-e, vagy vokálisan sem.[149] Grétry Blaubartját pedig sejthetően kimondottan a primadonna számára kínálkozó 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 vonszolja a kabinettbe, hogy az előző asszonyokhoz hasonlóan végezzen vele. Wilhelmine Schröder-Devrient Németország-szerte hatalmas szenzációt keltett e jelenetben: a közönség lélegzete elakadt, midőn kibontott, dús szőke hajánál fogva vonszoltatta magát a kivégző kamrába.[150] 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 színpadokon, így Rozáliának arra is módja nyílott, hogy közvetlen tapasztalásból alkothasson képet alakításairól, ha nem is Marie-járól.[151]

Nem sokkal azután, hogy Schröder-Devrient elhagyta Berlint, elutazott Schodelné is. Honművészbeli 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 szere-

[147] *Königlich Privilegirte Berlinische Zeitung*, 1834. június 28. Függelék III.
[148] *Uo.*, 1833. május 2. Beilage. Függelék III.
[149] *Uo*., 1833. december 14. Függelék III.
[150] Wolzogen, 85-7.
[151] *Königlich Privilegirte Berlinische Zeitung*, 1833. november 16. Beilage. Függelék III.

pekhez (Rose, Agnes, Marie) hozzávette a német opera paradigmatikus ifjú-drámai hősnőszerepét, a Freischütz Agathéját, amit Pozsony óta nem alakított.[152] Augusztus vége ismét Berlinben találta. A Vossische Zeitung adata szerint az előzetes bejelentéssel szemben hat helyett csak öt fellépést teljesített a vágyva vágyott kitüntető pódiumon, a királyi színházakban. Egy fellépést a Gendarmenmarkton álló Schauspielhausban abszolvált, a többit a királyi Opera fogadta be.[153] A hamburgi Agatha után itt még egy „fehér" nőalakot idézett fel régebbi repertoárjából, Paminát. Fellépése a királyi színpadokon új nyilvánosságot teremtett számára, melyben tekintélyes kritikusok a korábbinál szakszerűbben és részletesebben bírálták meg teljesítményét. Ludwig Rellstab, aki nem recenzeálta a Königstädter Theater operaelőadásait, ezért korábban nem írt Schodelnéról, kimerítően elemezte két 1834 őszi szereplését az udvari színházakban. Rellstab nagyszerű bírálatai annyira tárgyilagosak és részletezőn szakszerűek, hogy elemzésük egyenlő lenne megismétlésükkel. 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 pillanatokat, 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

[152] „Repertoir des Stadt-Theaters zu Hamburg", in *Tagebuch der deutschen Bühnen*, 1835 (No. 3, März), 59-63.

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.[154]

Zampa-kritikáját Rellstab éles kifakadásra használja fel a direkció ellen. Az itt leírtak alapján malícia nélkül feltehetjük, Schodelné nem fő attrakcióként, inkább „Lückenbüsser"-ként jutott a királyi színpadra.[155] 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 húsz 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".[156] 1837. június 20-i pesti fellépése után pedig a bécsi Theaterzeitung pesti levelezője (aki Schodelné irányában kevés jóindulatot tanúsított) Romeóját „a Schröder-Devrient hű kópiájának" nevezte.[157] Schröder-Devrient 1834-es műsorának egy része – jelesül 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-bemutatkozás 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

[153] 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)
[154] *Königlich Privilegirte Berlinische Zeitung*, 1834. szeptember 11. Függelék III.
[155] *Uo.*, 1834. szeptember 4. Függelék III.
[156] *Neue Schlesische Blätter für Unterhaltung, Kunst und Literatur*, 2 (1836), 536.
[157] *Allgemeine Theaterzeitung*, 30 (1837), 532. Függelék III.

feltámasztotta, vagy legalább felfokozta Schodelnéban 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 meglehetős egyértelműséggel tanúsítják, a szerepkör bővítéséhez még hiányzott a kellő vokális háttér. Metódusának ápolásához és érleléséhez a Königstadt 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 Holzmiller, 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 sejthetően 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 Königstadt gárdájának tagjai annál inkább rákényszerültek, hogy a hangsúlyt az éneklésről az alakításra helyezzék 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 énekes a nem neki való szólamban ne kényszerüljön terjedelme szélső, érzékeny hangjait túlterhelni. Szoprán szerepeket éneklő mezzo-

szopránok, 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 szólam 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 financiális 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.

3. „… megjárván német országnak minden nevezetesebb városát”*

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).[158] 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 külsőségességet.[159] 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

* Vö. Függelék II, 2.
158 *Der Spiegel*, 1835. július 29. Függelék III.
159 *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 5, 153. Függelék III.

ezért váltottak ki meghökkenést 1835-ben Schröder-Devrient szélsőséges manírjai.[160] Ami a patetikus stílus térhódítását illeti, Wolzogen kronológiája részben téves: Pasta már 1829-ben elragadta a bécsi operaközönséget, és a Barbaja-bérlet végén a karinthi 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-újdonságok nem a leghitelesebb előadók közreműködésével kerültek 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.[161] Képzelhető, mily szigorral fogadta egy évvel korábban, 1834 októberében a Berlinből visszatért Schodelné lelkes és túlzó schröderiadáit 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 rikító váltakozását" az előadásban, és „elakadt tőle a szava". Mozart nem gondolhatott ilyesmire – jelentette ki, véleményükben megállapodott vagy megrögzött írók nem ismeretlen szokása szerint.[162]

Bécsi szerződésének második periódusa 1834 októberétől 1836 „télutó hó utoljáig", pontosan február 16-ig tartott.[163] 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. szeptem-

[160] Wolzogen, 117-8.
[161] Uo.
[162] *Allgemeine Theaterzeitung*, 27 (1834), 816. Függelék III.
[163] Schodelné és Duport megállapodása az 1832-ben kötött tartós szerződés 1836. február 16-i felbontásáról, *Fond 4*, 177.

ber 30-án hirdette meg comebackjét.[164] Ám az első bejelentés után közel egy évet kellett várnia szerepálma teljesülésére a nagy klasszicista operadrámában, 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.[165] 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 Duport 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 Schodelnét nem érhette 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 megemlítették, ha a partner, valamelyik népszerű tenor (Wild, Breiting vagy Binder) fellépéséről jelent meg híradás. Ilyenkor legfeljebb a „Fleiß" méltatására számíthatott, akár csak kezdő korában.[166] 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 énekelte 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 érhette, hogy cavatináját a negyedik felvonásban húzták.[167] Más alkalommal a bíráló ingerült hangja elárulja, e szerepben Schodelné semmi esetre sem szorította ki az operai habitüék preferenciarendjében Sophie Löwét.[168] 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

[164] *Allgemeine Theaterzeitung*, 27 (1834), 782.
[165] *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 37 (1835), 770. Függelék III.
[166] *Allgemeine Theaterzeitung*, 28 (1835), 503. A Zampa június 22-i előadásáról. Függelék III.
[167] *Uo.*, 27 (1834), 902. Függelék III.

kisasszony helyett kielégítően (de nem lelkesítően) elénekelte a Fra Diavolo Zerlináját 1834 decemberében.[169] 1835 júliusában Donna Anna szerepében a vendégként beharangozott pesti primadonnát, Minknét helyettesítette, kinek fellépése zavaros körülmények között elmaradt – beugrása „érdemes" minősítést kapott.[170] 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.[171] A második – ugyancsak „szorgalommal" énekelt – Alice az ötéves alkalmazás utolsó fellépésén, hattyúdalaként hangzott el a Hofoper falai között; Duport jóvoltából jutalomjátékként, Breiting és Staudigel közreműködésével.[172] 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 takarékosságának sérelmére elsőrangú olasz csillagokat szerepeltessen? Állítólagos közepes színvonalú énekes-személyzete és egysíkú repertoárja miatt már 1833-ben vehemens sajtótámadásoknak volt kitéve.[173] I. Ferenc halálát követően 1835 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.[174] 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; Schodelnénak is mennie kellett.[175] De hova?

---

[168] *Uo.*, 28 (1835), 143. A február 17-i előadásról. Függelék III.
[169] *Uo.*, 27 (1834), 972. Függelék III.
[170] *Uo.*, 28 (1835), 532. Függelék III.
[171] *Uo.*, 630. Függelék III.
[172] *Uo.*, 29 (1836), 115. Függelék III.
[173] Hadamowsky, *Wien Theater Geschichte*, 349.
[174] *Uo.*, 350.
[175] 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.

Láttuk, az életrajz a várható eufémizmussal írja le a sorsdöntő lépést: „kitelvén szerződési ideje, a józsefvárosi színházban énekelt 12 vendégszerepet". A dezavuálás szándékával kapja fel a mondatot az Athenaeum az operaháború egyik kiáltványában:

> Figyeljetek csak: annak is van egy kis jelentése, hogy Schodelné Bécsben a karinthiai kapu melletti színházban kezdé szerepeit és a józsefvárosiban végzé.[176]

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.[177] Sajnálatos válságának köszönhette a külvárosi intézet azt is, hogy operájának újra megnyitását több mint kielégítő publicitás, a közönség érdeklődése, és a tényleges érdemeket olykor felülmúló rokonszenv kísérte.[178] Sajtóbeszámolók hangsúlyozták, hogy a fellépéseket Schodelné mint vendég teljesíti, és a Zampa előadásáról szóló kritikájában a *Wanderer* már március 3-án meg is szellőztette küszöbön álló északnémet körútjának tervét.[179] 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.[180] A híreszteléseket március 19-én sietve kiadott kommüniké 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 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-

[176] „Hírlapi ellenőr. Színházi jeremiádok", *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 718.
[177] *Allgemeine Theaterzeitung*, 29 (1836), 183. Hasonló célzást két héttel később is megengedett magának a színházi lap, *uo.*, 29 (1836), 222. Függelék III.
[178] *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 21 (1836), 224.; *Der Wanderer*, 27 (1836. március 17.), oldalszám nélkül. Függelék III.
[179] *Der Wanderer*, 27 (1836. március 3), oldalszám nélkül. Függelék III.
[180] *Beilage zur Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode,* 1836. március 15. Függelék III.

ben felfüggesztette az opera művelését.[181] Így csak egy vetélytárssal, a Hofoperrel kellett versengenie az operai közönség kegyeiért, s ezt nem is eredménytelenül tette. Sikereit részben Duport takarékossági 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.[182] Zenekar és kórus tekintetében persze szó sem lehetett versengésről. A Josefstadt a maga harminckét muzsikusával éppen hogy elérte az operai minimumot;[183] 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 játékrend kétharmadát az opera tette ki. Schlögl szerint Stöger idejében a színház a „Probieranstalt" szerepét töltötte be a Hofoper mellett.[184] Nem sokáig: a vállalkozó tőkéjét nem egészen két év alatt felemésztette az operaszenvedély. Hogy igazgatása nem zárult csőddel, azt nem az operának, hanem Raimund fellépésének és hallatlan sikerének köszönhette.[185] De az opera kényszere erősebben hatott, mint az elől bukásának intő példája. Stöger utódja, Ignaz Sebastian Scheiner nem kívánta elődjénél alább adni a műfaj ápolásában. Előadásain „kiváló vendégénekesek" 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, átcsábítják a közönséget a külvárosi színházba, ahol a jegyárak jóval alacsonyabbak voltak. Ám 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.[186] Reorganizációs igyekezetének jegyében fogant az 1836 márciusában kezdeményezett ad hoc operaprogram. Búcsúajándékképpen Conradin Kreutzer vállalta az első előadások betanítását és vezény-

[181] Lampl.
[182] Hadamowsky, *Wien Theater Geschichte*, 349.
[183] Schimscha.
[184] Schlögl, 78. Függelék III. Lampl szerint a külvárosi színház politikai megfontolások következtében vált a francia nagyopera úttörő importőrévé Bécsben.
[185] Bauer, *Josefstadt*, 65

lését: Merelli és Balocchino hívására ugyanis március 1-től visszaszerződött a Kärntnertorhoz. Karnagyi és zeneszerzői kezének nyoma jótékonyan érződött a második produkció, a Beatrice di Tenda bemutatójának számos mozzanatán.[187] Közbevetőleg megjegyezzük, nem az interim-igazgatás hirtelen támadt mentő ötlete volt, hogy Bellini Bécsben még nem ismert utolsó itáliai operáját bemutassa a Josefstadtban. A Zensurbehörde 1835. szeptember 23-i dátummal ütötte rá engedélyező pecsétjét a benyújtott librettó-példányra.[188] 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 fine*re változtatta a tragikus kimenetelt. Ehhez a zene tésztáját 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 időveszteség nélkül kedvező feltételeket teremtettek a pálya energikus újrakezdéséhez. 1836. február 7-én lépett fel utoljára a karinthi 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 körüllengte az udvari énekesnői múlt nimbusza. E dicsfényt a sajtónak sem állott érdekében megtépázni; most az addigi játéktéren szerzett érdemek elismerésének ideje jött el:

---

[186] *Uo*.

> 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.[189]

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 főszerepben (az átdolgozásban: Isabella).[190] Alakítását Kreutzer irányításával bizonyára minuciózusan előkészítette; a szorgalom, stúdium és az új környezet együtthatása hirtelenváratlan 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.[191] A harmadik, március 18-i előadás után részletesebb bírálat jelent meg az „újonnan felfedezett" primadonna ünnepléséről:

> Aki Schodelnét korábban az Udvari Színházban hallotta, most pedig itt találkozik vele, mélyen meglepődhet eleven játékán és művészileg képzett énekén. Mintha csak most találta volna meg művészi önbizalmát, és azzal együtt éneklésének biztosságát is. Izabella szerepét játékban és énekben egyformán mesterien kivitelezte. Kellemes, érdekes, ifjúi megjelenése, bájos, szívhez szóló, s ha kell, erőteljes hangja, művészi előadása, a találóan árnyalt játék – mindez rendkívül kedvező benyomást tett szemre és fülre egyaránt.[192]

A Wanderer egyazon oldalon két írást szentelt az előadásnak, és egyikben sem fogyott 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

---

[187] *Allgemeine Theaterzeitung*, 29 (1836), 222. Függelék III. Előzetes híradás szerint Kreutzer csak a bemutatón állt a zenekar élén. *Uo*., 212.
[188] Mayer–Trojan–Hadamowsky (Beatrice di Tenda címszónál).
[189] *Allgemeine Theaterzeitung*, 29 (1836), 183.
[190] „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.
[191] *Uo*., 222. Függelék III.
[192] *Uo*., 231. Az eredeti szöveget lásd Függelék III. A harmadik előadás iránt az új Orombello, Erl, a pesti színház tenoristájának bemutatkozása keltett figyelmet.

> érdemel számos, nem jelentéktelen zenei nehézség sikeres megoldásáért, a tiszta intonációért, a magas hangok biztonságáért, az emelkedett énekmodorért.[193]

Személyes diadala a külvárosi színház bemutatójáról megjelent harmadik részletes bírálatból is messze kihangzik:

> Schodelné asszony alakítása a legkellemesebb meglepetésben részesített. Nagyszerű diszpozícióban volt, tűzzel, energiával és árnyalatokban gazdagon énekelt. Teljesítményét legjobbjai egyikének értékeljük, és meggyőződésünk, hogy sok részletben kevesen múlhatnák felül. Zajos tetszés és többszöri kihívás volt igyekezetének méltó jutalma.[194]

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 hősét, 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 operatörténet-ben, mint Giuliettája és Adalgisája Berlinben. Alakítását még hónapokkal később is etalonként emlegették.[195] Hírnevét az egész német nyelvterületen olvasott színházi és zenei lapok öregbítették – a józsefvárosi opera újra megnyitásáról az Allgemeine Musikalische Zeitung is hírt adott.[196] 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 felhasználta hitelének rontására a józsefvárosi alászállást a karinthi kapu parnasszusáról. Mert hát: bizonyosan a Pesti Magyar Színház javára dőlt volna el az összehasonlítás a Bécs-külvárosi intézettel?)

---

[193] *Der Wanderer*, 27 (1836. március 17.), oldalszám nélkül. Az erdeti szöveget lásd Függelék III.
[194] *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 21 (1836), 279. Az eredeti szöveget lásd Függelék III.
[195] *Allgemeine Theaterzeitung*, 29 (1836), 511. Függelék III.

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.[197] 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 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 mozgékonyságot. 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

[196] *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 38 (1836), 428. Függelék III. 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.
[197] *Allgemeine Theaterzeitung*, 29 (1836), 227. Függelék III.

1834-ben és 1836-ban Bécsben, és talán Agnes Schebest 1832-ben Drezdában),[198] 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.[199] Hajnal vagy alkonyat: az énekesek másik része azért kényszerült vándorbotot ragadni, mert a pálya előrehaladtával bezárultak előtte a nagyobb városi és udvari színpadok. 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" fachban foglalkoztatták.[200] 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.[201] Bécsi működése után Pozsonyban szerepelt, majd Pestre szerződött. Innen vendégjáték ürügyén Frankfurtba utazott, de nem tért vissza; utóbb szerződést szegve távozott a Majna mellől is.[202] 1837-ben Wagner várta érkezését a távoli Rigában – hiába.[203]

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, társ-intézetek hálózatát feltételezi, másrészről a vendég fogalma csak stabil személyzettel bíró

[198] Schebest, 53. Függelék III.
[199] Binal, 186.
[200] *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 7, 266.
[201] *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 1, 345. Függelék III.
[202] *Der Spiegel*, 1838. május 12. Függelék III.

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 vendégjáték hírét (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 köszönhette, 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 Báléjben, 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.[204] 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.[205]

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 vendégjáték színhelyén ugyanis mindenki akként hirdette magát, aminek sikerült magát elhitetnie. Sabine Heinefetter Bécsben 1830-31-ben a párizsi olasz opera csillagaként szerepelt, Schodelné 1837-ben Pesten a k. k. Hofopernsängerin megtisztelő titulusával 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 elhanyagol-

[203] Wagner Louis Schindelmeisserhez, Riga, 1837. szeptember 17. *RWSB*, Bd. 1, 334-5. Függelék III.
[204] *Der Spiegel*, 1835. május 23. Függelék III.

ható 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 ölteni vendégjátékán Romeo nadrágkosztümjét – a közönség az év hat Capuleti e Montecchi előadásának mindegyikén vendéget látott a *musico*-szerepben. Vendég énekelte 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 Vesztaszűzet 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.

Schodelnénak a Beatrice di Tenda – Bécsben: Castell von Ursino – március 18-i harmadik előadását követően meglehetős 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

[205] *Allgemeine Theaterzeitung*, 28 (1835), 532. Függelék III. Minkné később Schebest riválisaként München-

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 direkcióra akartak nyomást gyakorolni, vagy távolabbiaknak a szerződtetéshez kedvet csinálni. Április 23-án a Theaterzeitung küszöbönálló szerződtetéséről értesített a braunschweigi udvari színházhoz;[206] május 11-i kelettel Frankfurtból jelentették, hogy valószínűleg szerződtetik.[207] Frankfurtban jelek szerint valóban komolyan szó volt alkalmazásáról; mint később, most is túlzott financiális követelésein múlott, hogy a kontraktus végül nem jött létre.[208] Úgy látszik, az ismételt bejelentések ellenére sem jutott el Hamburgba azon a nyáron.[209] Augusztus végére kifulladt 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 távolt hozza szóba, a szentpétervári német operát, ahol „Schodelnét hosszabb időre meg kívánják nyerni".[210] 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.[211] Szeptember közepén váratlanul újra a Josefstädter Theater előzetes programján bukkan fel a neve.[212] 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.[213] De szeptemberi józsefvárosi közreműködését kizárja, hogy 20-án bizonyíthatóan Kolozsvárott tartózkodott: e napon a kolera áldozatainak árvái javára

---

ben énekelt.
[206] *Uo.*, 29 (1836), 328.
[207] *Uo.*, 29 (1836), 404.
[208] *Der Spiegel*, 1836. augusztus 6. Függelék III.
[209] Az *Allgemeine Theaterzeitung* az idézett márciusi hír után augusztus 22-én és 29-én is írt a hamburgi tervekről.
[210] *Allgemeine Theaterzeitung*, 29 (1836), 692. Függelék III.
[211] Hírt ad róla a *Neue Schlesische Blätter für Unterhaltung, Kunst und Literatur* (Breslau), 2 (1836. szeptember 3.), 439-40.
[212] *Allgemeine Theaterzeitung*, 29 (1836), 744. Függelék III.
[213] *Uo.*, 29 (1836), 751. A számról számra haladó leírás jellemzően ironikus kezdősora: „Nach einer Sortita 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.

jótékonycélú hangversenyen működött közre.[214] Tehát nem személyes emlékeken, hanem csak a bécsi kottapiac kínálatán múlott, 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:[215] „neu engagirt […] Mad. Schodel." Breslau nem volt Residenzstadt, és nem volt Frankfurthoz vagy Hamburghoz hasonlítható kereskedő-város sem. August Kahlert, az ott élő kiemelkedő muzsikus-író e hiányban látta a városi műveltség sajátos töredezettségének okát.[216] A város sajátos decentralizált műveltségi és társadalmi karaktere talán a nagy tekintélyű egyetem évszázados jelenlétéből következett. Goethe lipcsei 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.[217] 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 „egyes tiszteletre méltó erők" önemésztő fellángolásából táplálkozik.[218] Mégis: Kahlert zenei levelei és esztétikai

[214] *Honművész*, 4 (1836), 639.
[215] *Almanach für die Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1836*, 205.
[216] *Caecilia*, 16 (1834), 207. Függelék III. Kahlert tevékenységéhez vö. Musiol.
[217] 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 Schodelnét távozásra kényszerítette. Wolzogen, 253-4.
[218] 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-

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 szatíráját: „Jelenet*** énekesnő otthonában". A névtelen énekesnőt felkeresi a szerkesztő, majd csatlakozik hozzájuk a rendező. Az énekesnő – hogy is lehetne másként! – betegségre 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. „Hirtelenjében lehetetlen – válaszolja amaz zavartan – összesen 40 példányt húzatok le belőle."[219]

Breslau színháztörténete legfrissebb eseményeinek nagy teret szentel a Blum-Herloßsohn-Marggraff-féle Allgemeines Theater-Lexikon 1846-os új kiadása. Kitetszik belőle, 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. Derekasan képzett állandó zenekarral és énekkarral vette át az intézetet, sőt nemcsak átvette, de gyarapította is.[220] 1836-os híradás szerint harminc kóristát és harmincegy tagú zenekart foglalkoztatott, utóbbit nagyoperákhoz kiegészítették.[221] 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 aknázta 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

---

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.

[219] *Neue Schlesische Blätter für Unterhaltung, Kunst und Literatur*, 2 (1836), 522-3. A jelenet töredékét lásd Függelék III.

[220] *Caecilia*, 16 (1834), 207. Függelék III.

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).[222] 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 becsmérlésével teremtett magának erkölcsi alapot az ajánlkozáshoz.[223] Nem tudjuk, Schodelné honnan jutott az értékes információhoz, és ki közvetítette a szerződtetését 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 karnaggyal 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 Lipcsébe szerződött. A színházi lexikon kiváló drámai énekesként tartja számon, ki deklamatorikus és színpadi tehetségét rendezőként is kamatoztatta. Viszont sajna nélkülözte az olasz stílushoz (Rossini) szükséges „jelentékeny gégekészséget".[224] Boroszlóban ugyanígy jellemezték Schodelné énekművészetének erényeit és hiányosságait is – vajon két növendékének egybevágó karakterizálása arra vallana, hogy a Rossini-tenor Ciccimarra sokat dicsért

[221] *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1837*. Függelék III.
[222] *Allgemeines Theater-Lexikon* (1846), Bd. 2, 31-2. Függelék III.
[223] Wagner levele Minnához, Berlin, 1836. június 22. *RWSB*, Bd. 1, 311.
[224] *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 6, 279-80.

iskolája jobban felszabadította a drámai előadásra irányuló hajlamot, mint amekkora gondot fordított a technika csiszolására?

Schmidt és Schodelné 1836 októberének közepén szerződtetési céllal két estén is együtt vendégszerepelt a boroszlói színpadon: a baritonális német tenor a Vesztaszűzben 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 szerződtetéséről, alig, hogy a Neue Schlesische Blätter kinyomtatta a sikeres primadonnaválasztást ünneplő obligát versikét,[225] 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.[226] A sajtó és közönség alig tudott betelni a fényes kiállítással (amit kisvárosi szokás szerint magasabbra becsültek a nagy színházakénál) és a kivételes szólista együttessel.[227] 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.[228] 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.[229] Az Allgemeine Theater-Chronik közlése szerint november eleje és március vége között harmincszor játszottak operát, vagyis némileg elmaradtak a vegyes műsorú

[225] *Neue Schlesische Blätter für Unterhaltung, Kunst und Literatur*, 2 (1836), 536. Függelék III.
[226] *Neue Zeitschrift für Musik*, 5 (1836), 193. Függelék III.
[227] *Neue Schlesische Blätter für Unterhaltung, Kunst und Literatur*, 2 (1836), 548. Függelék III.
[228] *Uo.*, 3 (1837), 48. Függelék III.
[229] *Uo.*, 95-6. Függelék III.

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 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 Báléj Amáliáját, egy évvel később pedig Frankfurtban a Templomos és Zsidónő Rebeccáját; 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 nagysikerű szériája után hírét keltette távozási szándékának.[230] E *rumor* talán még nem volt több, mint a későbbről ismert „steigerolás" jobb gázsiért, és revolverezés az egyeduralomért.

Igen: harc a hegemóniáért. Ha a helyi együttesben nem is kellett riválistól tartania, bizonyára nem vette jó néven, hogy decemberben egyáltalán nem jutott szóhoz: a próba-szobából kellett tűrnie, 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.[231] Ám hiába: midőn januárban újra színpadra lépett a Boleyn Annában, jószerivel észre sem vették; egyetlen,

[230] *Neue Zeitschrift für Musik*, 5 (1836), 193. Függelék III.
[231] *Neue Schlesische Blätter für Unterhaltung, Kunst und Literatur*, 2 (1836), 632-3. A következő számban ellenvélemény jelent meg, de ez csak a kritikaszteri elfogultságot utasítja vissza, és nem utal vetélytársi machinációra a háttérben: Carl „wird als eine seltene Gesangskünstlerin anerkannt bleiben, auch wenn gewisse Kritikaster fortfahren sollten, ihr »Veto« zu schreien." *Uo*., 3 (1837), 24.

utólagos dezavuáló 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 breslaui levelezője már jelentette is távozási szándékát.[232] Néhány fordulatában szó szerint egyezik ezzel a Neue Zeitschrift für Musik híradása, mely konkrétan ki is fejti, mi volt Schodelné „művészi egyéniségének" azon vonása, mely megosztotta és részben elidegenítette a közönséget – megfogalmazza a túlzás, az alakítás szélsőségességének vádját, nem először és nem utoljára a pályán:

> 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.[233]

Mindkét híradás utal az énekesnő korábban szerzett „hírnevére"; ebből kivehetjük, hogy a boroszlói kötést és oldást Schodelék a később Pesten, Bécsben és Londonban kiadandókhoz hasonló legendás tartalmú kommünikékkel 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.[234] 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 Brünnben énekelte Júliát a Capuleti e Montecchiben. A bécsi színházi lap július 4-i számában megjelent tudósítás nagy sikerről

[232] *Allgemeine Theater-Chronik*, 6 (1837), 20. Függelék III.
[233] *Neue Zeitschrift für Musik*, 6 (1837), 134. Német szövegét lásd Függelék III.
[234] *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. Függelék III.

számolt be.[235] Még ha a híradás az ő köréből származott is, a tájékoztatás hitelét megerősítik a későbbi fejlemények: 1840-ben újra meghívták Brünnbe, 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. Többkevesebb 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: várakozásaiban 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 merte 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 és közeli megnyitásáról Pesten. Vajon nem határozta-é 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.[236] 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.[237] 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

[235] *Uo.*, 30 (1837), 535. Függelék III.
[236] *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.
[237] *Honművész*, 5 (1837), 423-4. Függelék III.

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.[238]

Nagyszebenben ért tehát véget Schodelné első vándoréve német színpadokon. Állomásainak felsorolása leleplezi a Honművész reklám-életrajzának tódítását: 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 Josefstadttól Breslauig vezető út formálta ki önálló művészegyéniségét, s ez nagy teljesítmény még akkor is, ha az egyéniség 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 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 kevéssé jelentős seconda donna szerepében léphetett fel. Énekelt néhány Romeót, de Giuliettát is repertoárján tartotta. Mint egész évadra szerződött első énekesnő, Boroszlóban első ízben

[238] *Allgemeine Theaterzeitung*, 30 (1837. augusztus 29.), 668.; *Honművész*, 5 (1837), 479-80. Függelék III.

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 forszírozta 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 elénekelt első Leonorával, valamint a Breslauban megformált Rebeccával 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 teljesek. Helyi sajtóforrások feldolgozására csak kivételes esetekben volt módunk.

4. „… eine große dramatische Künstlerinn”*

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 szólt. 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.[239] 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 Vesztaszűz Júliájaként, utoljára pedig május 7-én a Templomos és zsidónő Rebecca szerepében.[240] A Honművész a szereplistát Donna Annával bővíti.[241] Frankfurt után Mainzba is ellátogatott.[242] Kirándulásán megmutatkoztak honleányi ragaszkodásának korlátai – a pesti körülmények ismeretében talán igazságosabb lenne a honleányi tűrőképesség korlátairól beszélni. 1838 első negyedévében az opera megszervezése jószerivel meg sem kezdődött, de az operaháború első lövései már eldördültek. 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 üggyé fajult, s a

* *Der Wanderer*, 28 (1841), 319

239 „Pesten magyar színházunk megnyitása húsvét utánra halasztatott. – Schodelné assz. nehány hétre külföldre utazott.” *Honművész*, 6 (1838. április 8.), 213.

240 *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1838*, 52.; *Neue Zeitschrift für Musik*, 8 (1838), 160.

241 *Honművész*, 6 (1838), 488.

242 *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 40 (1838), 651-2. Függelék III.

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 gázsikövetelései miatt hiúsult meg.[243]

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 fogadókészséget tapasztalt. Három Álarcosbál öt fellépés műsorán arra enged következtetni, hogy *coverk*ént 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.[244] 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, csakhogy 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.[245]

Milyen fogadtatásra számíthatott Rozália négyévi távollét után? A magyar színház megnyitásáról és működéséről a budapesti német lapok, és a bécsiek pesti tudósítói megfelelő mennyiségben közvetítettek információkat a Lajtán túli közönséghez. Az 1837.

[243] 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. Függelék III.
[244] *Allgemeine Theaterzeitung*, 33 (1840), 731.

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 hegemón szerepet vitt a „beliebte magyarische Primadonna".[246] Schodelné produkcióiról a Spiegel kivétel nélkül dicsérőleg szólt. Az, hogy nem esett a Honművészhez hasonló tartalmatlan lelkendezés vétségébe, hanem igyekezett részletekbe menően karakterizálni az alakításokat, és olykor – mint a Gemma esetében – még vokális korlátokra is célzott, csak növelte a szuperlatívuszok hitelét. Önmagukért beszélnek a Spiegel híradásai Rozália szerepeiről a Pesti Magyar Színház 1838-1840-es előadásain.[247] 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 üzenni. 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?[248] 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.[249] A Gemma június 11-i előadásáról szólva a referens beszámolt arról, hogy azzal egy időben a német színházban Jenny Lutzer vendégeskedett – Schodelnénak azonban, érzékelteti a híradás, Lutzer versenyétől sem kell tartania.[250] 1838 és 40 között a magyar primadonna évről évre személyesen is feltűnt Bécsben. Kottákat vásárolt, énekeseket és

[245] Hadamowsky, *Hofoper*, passim. A Nemzeti Színház és a bécsi „német opera" olasz bemutatóinak táblázatát lásd Függelék III.
[246] *Allgemeine Theaterzeitung*, 31 (1838), 950.
[247] Vö. Függelék III.
[248] *Allgemeine Theaterzeitung*, 33 (1840), 451. Függelék III.
[249] *Uo.*, 492. Függelék III.

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 értésre 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?"[251] Pest korántsem élvezett Bécsben olyan vitathatatlan zenei tekintélyt, aminőnek Prága örvendett (utóbbit zenei ügyekben Bécsnél is szigorúbb bírának tartották).[252] 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 fensőbbséges parancsát: *bleib bei deinem Leisten*. E jegyben fogalmazódtak meg a nyári vendégjáték bírálatai. Régebben is megfigyelt hajlamát a szélsőséges, túlzó manírokra most gúnyosan a „vidéki" környezet rovására írták;[253] a színházban felé áradó tetszés hitelét a honosok rokonszenv-nyilvánításaként értékelték le.[254] 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 a több előadáson érzékelhető szervezett oppozíciót. Hívek és ellenfelek szembenállása a Norma előadásán a Sammler híradása szerint Jókai tollára kívánkozó 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 sejthetően 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

[250] *Uo.*, 648. Függelék III.
[251] *Uo.*, 719. Függelék III.
[252] Seyfried, 172. Függelék III.
[253] A kritikák releváns szakaszait lásd Függelék III.
[254] *Neue Zeitschrift für Musik*, 13 (1840), 171. Függelék III.

nézőtéren 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 vesztette. 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 ítész vokálisan 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 végletet képviselte:

> Jött, énekelt [...], és meggyőzött 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.[255]

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 fanatizmst, de méltó, tisztes elismerésben részesült.[256]

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 *Gastspielt*, 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 legtartalmasabb előadóművészet-történeti dokumentumaival gazdagítja. Igaz, az Allgemeine Theaterzeitungban közzétett bírálatok a pesti sajtónál is gátlástalanabbul 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 ékesebben 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 összhatás szolgálatába állítottak. A hatás a színpadra lépő primadonna karakterisztikus megjelenésével lépett működésbe. Egy bécsi kritika Schodelné külsejének *érdekességét* emelte ki (das Interessante ihrer äußeren Erschei-

[255] *Uo.*, 13 (1840), 171. Német szöveg: Függelék III.
[256] *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 42 (1840), 930. Német szöveg: Függelék III.

nung);[257] 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 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 színteréül 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 jelenlét rétegezettségét tudatosan érzékelte és értékelte, és a többsíkú 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 szurkolótábora, 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 túlélezettsége, 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 jelenlétet acélszalagként fogta abroncsba a hajlékony, szonórus orgánum; a személyiség átható erejét közvetítő cantabilét (a getragener Gesang-ot, amely a kritikák szerint legnagyobb erőssége volt) a lelkiállapot (és a taktikai célok) változását

[257] *Allgemeine Theaterzeitung*, 33 (1840), 731.

kifejező hangszínek árnyalták, melyeket a beszédes mimika félreérthetetlenül a lelki-állapotokhoz kapcsolt. (Negatívumként megjegyezhetjük, hogy a mimika változatosságát és a hangadás sokszínűségét a vizuális és auditív képzeletsíkra oly élénken kivetítő leírás egyáltalán nem utal a szövegmondásra: a kiejtéssel amúgy is permanens küzdelmet folytató szopránnak a vendégjátékon 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 kataklizma 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![258]

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.[259] 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.[260] Így hát midőn az első helyettes, Clara Stöckl-Heinefetter elutazott, reá esett a választás.[261] Az ajánlatot megint nagyon rövid határidővel kaphatta: február 16-án utazott el Pestről, a kontraktusáról szóló kommünikét február 23-án adták közre a lapok, 28-án már színpadra is lépett.[262] Szereplésének körülményeit nem nevezhetjük előnyösnek. A német évad a vége felé közeledett, a

[258] *Allgemeine Theaterzeitung*, 33 (1840), 791.; *uo*., 812. Függelék III.
[259] *Der Wanderer*, 28 (1841), 187. Függelék III.
[260] *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 1 (1841), 19. Függelék III.
[261] *Der Adler*, 4 (1841), 478. Függelék III.
[262] *Allgemeine Theaterzeitung*, 34 (1841), 203. Függelék III.

közönség gondolatait már a küszöbön álló olasz stagione foglalta le.[263] Emellett „a búcsúzó télben kínzó influenza grasszált", az együttes több tagját leverte lábáról, és beszűkítette, illetve kiszámíthatatlanná tette a repertoárt.[264] Így esett, hogy Schodelné tervezett 12 fellépéséből csak 11 valósult meg: a március 10-i Báléj a tenorista megbetegedése miatt elmaradt. De így is hősnőnk életének legforróbb vágya ment teljesedésbe, 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.[265] 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 Hugenották 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 betanulásának 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 vendégjáték 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

[263] *Uo.*, 34 (1841), 226. Függelék III.
[264] *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 43 (1841), 367-8. Függelék III.
[265] Szerepek és előadások táblázatát lásd Függelék III.
[266] *Allgemeine Theaterzeitung*, 34 (1841), 291. Függelék III.

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 állapotokkal 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 vendégjáték 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 Schodelnét „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 vendégjátékát, 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 bírálatok sokkhatása a következő vendégjátékon nagyobb önfegyelemre késztette, 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

[267] *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung*, 1 (1841), 100. Függelék III.
[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 nehézebb, sőt reménytelen kísérlet megküzdeni Hasselt-Barth kiforrott alakításának emlékével. Vö. *uo.,* 454. Függelék III.
[269] *Der Humorist*, 5 (1841), 279. Függelék III.
[270] *Der Wanderer*, 28 (1841), 211. Függelék III.
[271] *Der Sammler*, 33 (1841), 143. Függelék III.

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 imponálónak 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" fensőbbséges birodalmi iróniával szembesült a székvárosban; most – ismerve a pesti szerződésbontás körülményeit, együttérzésre hangolva Saphir ironikusan rokonszenvező tónusú primadonnasiratójától –, *tékozló 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 mellék-körülményektől függetlenül sem vonta kétségbe senki, hogy különös tiszteletet érdemel a *complaisance*, amellyel megmentette a Hofoper egy egész hónapi műsorát, mégpedig nem akárhogyan. 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 kétkedő ellendrukkereket 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

[272] *Der Wanderer*, 28 (1841), 292. Függelék III.
[273] *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 43 (1841), 367-8.
[274] *Der Humorist*, 5 (1841), 262.

szerencsés módon illeszkedő szerepben mutatott vitathatatlanul inspirált teljesítmény szerezte meg.[275] A bécsi hónapban Schodelné az egész pálya legjobb kritikáit kapta; ezekben a dicséretek 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 megkísérli elbeszélésbe foglalni, és ez által analizálni az élmények sűrű sorozatát, amelyeket az előadás közben nem elemzett, hanem csak érzékelt a torokszorító összbenyomás 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 szálra képes felfűzni, és érti, hogyan lehet szerepének jellemére a lélektani valószerűség 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 vokalitás 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 fémtónust, egyszóval ha természeti adottságai művészi képességeinek tökélyével versenyeznének – akkor valóban kevés vetélytárs hívhatná ki párviadalra a siker reményében![276]

Az est a nagy primadonna búcsúelőadásának valamennyi jegyét magán viselte.[277] A bécsi közönség a jó szándék minden jelével elhalmozta a távozót – örvendett, hogy nagylelkűnek mutatkozhat, és ezzel feledtetheti a nyári „oppozíciót"; talán meg is könnyebbült, hogy többet nem kell véleményt formálnia a zavarba hozó jelenségről, akit Madame Schodelnek hívnak.[278]

[275] A bírálatokat lásd Függelék III.
[276] *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 1 (1841), 166. Német szövegét lásd Függelék III.
[277] *Allgemeine Theaterzeitung*, 34 (1841), 342. Függelék III.
[278] *Der Adler*, 4 (1841), 534. Függelék III.

5. „… ein Stern am Londoner Gesangshimmel”*

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 szerződtetéséről. A bécsi vendégjáték befejeztével a kevésbé jól értesültek ismét ottani kontraktust emlegettek. A zeneújság 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 Schodelnén 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.

---

* Vö. Függelék III,348.

[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 énekelte Haydn: Der Geist című dalát (az akkori általánosan elterjedt hiedelem szerint Shakespeare versére), és bemutatta Proch „múzsájának 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. Schodelnénak jó oka volt rá, hogy lekötelezettnek 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 ismételten 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. Függelék III.

[281] *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 1 (1841), 144. Függelék III.

[282] *Allgemeine Theaterzeitung*, 34 (1841), 203. Függelék III.

Ám a teljesítményt tárgyilagosan csak az operai művelődéstörténeti viszonyok pontos ismeretében értékelhetjük – úgy, ahogy a kortársak is tehették, ha akarták. Az operaművelés akkori virágkorában, midőn a nyilvánosság új formái Magyarországra is elhozták a világszínpad fontosabb eseményeinek 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 (nemkülönben 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 legdicsőbb kalandjáról szóló híradásából ki is hangzik a leplezetlen csodálkozás, hogy a német opera egyáltalán merészkedik beszállni 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 terrénumán. Német szerzők, énekesek, színigazgatók és kritikusok meg voltak győződve róla, hogy nemzeti operájuk méltó a hasonló elismerésre. Hivatkozhattak Mozartra, 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 begyökereztek 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.

[283] *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 1 (1841), 184. Függelék III.
[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.

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 bűvöletében indították kampányaikat Párizs és a szigetország meghódítására. Vállalkozásaik kezdetben a meglepetés erejével hatottak. Chorley visszaemlékezéseiből és a *Journal des Débats* Wolzogennél olvasható kritikáiból kielemezhetők a sikertényezők. 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 operisták „idegen" repertoárja is. Általános elismerés fogadta a kórust és zenekart, melyekhez hasonlót 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.[287]

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.[288] (Schröder-Devrient később a londoni angol operában lépett fel, kevés sikerrel.) 1840-ben August Schumann mainzi bérlő-igazgató és operarajongó elérkezettnek látta az időt, hogy a német énekesek új nemzedékét bemutassa Londonnak, pontosabban a Drury Lane színház közönségének, melynek

[286] *The Morning Chronicle*, 1842. július 4.
[287] Lásd az előző fejezetet.
[288] Haizinger nyugat-Európai kirándulásairól diadalittasan számol be az *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 3, 422-3. Függelék III.

fényét olykor a királynő és a *prince consort* legmagasabb jelenléte fokozta.[289] Az előadók nemzedékváltása a tíz évvel korábbihoz képest nem volt teljes. Még az együttesben találjuk Franz Wildet; de a „második bécsi iskola" képviseletében már megjelent Clara Stöckl-Heinefetter. Ő teljes sikert aratott, legalábbis ami hangját illeti – Henry Chorley a fél évszázad legszebb szopránját üdvözölte benne.[290] De a német gárda vezéralakjának nem a primadonnát tekintették, hanem a Londonban első ízben bemutatkozott Joseph Staudiglt, kinek orgánuma és muzikalitása elbűvölte a város legszigorúbb kritikusát.[291] Egyebekben az olasz iskolának e rendíthetetlen híve ismét csak a kórust méltatta dicséretre, a német énekesek műveltségét ugyanolyan hiányosnak ítélte, mint egy évtizeddel korábban.[292] August Schumannt a kritika fanyalgása és a közönség viszonylagos érdektelensége nem bátortalanította 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) hangszeres zenészhez Londonban további 24 fő csatlakozott.[293] 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 örömére.[294] 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 előbbit 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

[289] Operarajongó bérlő-igazgatók mellett többnyire ott találni az ambíciózus operaénekesnő feleséget. A mainzi igazgatónét a szubrett-fachban a londoni közönség igen kedvelte.
[290] Chorley, 122-3. Függelék III.
[291] Uo.
[292] Uo. Függelék III. Megjegyzendő, hogy Hasselt-Barth Itáliában tanult, azután Münchenben szerepelt, és technikai készségei teljes birtokában szerződött Bécsbe.
[293] *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1841*, 444. Függelék III.
[294] *The Spectator,* 1841. június 5.; *The Examiner*, 1841. június 13. Függelék III.

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 becsvágynál is erősebb tulajdonságát, a pénzvágyat.[295] A fellépések sikere vagy a gyenge fogadtatás önmagában keveset nyomott a latban, hiszen mindenképp számíthatott a szerződésben kialkudott 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 korábbit meghaladó mennyiségben bocsátott ki közleményeket a német és magyar nyilvánosság befolyásolására, s ezek a múlt és a jelen beállításában minden korábbit meghaladó mértékben eltértek a tényektől. Előző fejezetünkben 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 hírnévtől 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.[296] E hiátus az életrajzot nyílt ellentmondásba keveri, amennyiben 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 Schodelnénak ítéli a pálmát, mégpedig otromba és ráadásul hamis érveléssel: hangja fényesebben cseng, mivel ő maga

[295] *Allgemeine Theaterzeitung*, 34 (1841), 891. Függelék III.
[296] Már János: „Színházi dialóg s némi kérdések", *Athenaeum*, 5 (1841), 429.

fiatalabb. Kiemelkedő szerepei között Donna Anna kivételével csak modern olasz hősnőket sorol fel, ezzel is hangsúlyozva a méltatott művésznő nemzetközi primadonna-státusát.[297] Addigi londoni működéséből feltűnően sok szót veszteget a május második hetében bekövetkezett meghűlés 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.[298]

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 szerepbe a sajtó egyetlen kivétellel nem is regisztrálta, s e kivétel nem okozhatott örömet a debütánsnak.[299] Találtatott ugyan később kritikus, aki Schodelnét preferálta Pamina szerepében,[300] de Schumann más véleményen volt: júniusban három estére visszatette Rozáliát a Varázsfuvola szereposztásába, de az Éj királynője szólamában.[301] Május 7-én (a Honművész szerint) vagy 8-án (a Theaterzeitung szerint) elénekelte a Fidelio Leonoráját. Pesten úgy értesültek róla, hogy nagy szerepében „különös lelkesedéssel fogadtatott".[302] 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 *enyekéből* (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".[303] 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

[297] Az életrajzot lásd Függelék II,4.
[298] *The Musical World*, New Series no. 177, (1841), 289. Függelék III.
[299] *The Spectator*, 1841. május 8. Függelék III.
[300] *The Musical World*, New Series no. 179 (1841), 365. Függelék III.
[301] *The Morning Chronicle*, 1841. június 11., június 25., június 30.
[302] *Honművész*, 9 (1841), 377.
[303] *The Times*, 1841. május 20. Függelék III.

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. Talán e visszafogottság váltotta ki a benyomást, hogy a nagy terjedelmű orgánum 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 Schodellal énekelt levélduettben. E jól ismert kompozíció előadása után lelkes *encore* díjazta a két hölgy igyekezetét.[304]

Kartársával ellentétben Henry Chorley kíméletlenül lehúzta a keresztvizet „mindkét ladyról", főleg Schodelnéról. 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 polírozottnak. (A közönséget sem, mely az általa lehordott Figaro-előadást furcsamód mégis lelkesen fogadta.)[305] Utóbbi megjegyzésből – és sorozatnyi hasonlóból a lap bírálataiban – heveny germanofóbia árad; úgy látszik, ez a folyóiratcím Londonban is szinonimája volt a politikai prekoncepciónak, 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,[306] és morózussá tette a sajtót. Az Athenaeum nem is méltatta kritikára, hanem a pletyka-rovatba száműzte a híradást Marschner „legjobb operájának a lehető leggyengébb szereposztással" megtartott bemutatójáról.[307] Közönség szegényesen gyülekezett – vajon az eleve gyengének kikiáltott szereposztás, vagy – mint az egyik lap találgatta – az epsomi derby miatt?[308] Az előbbit valószínűsíti, hogy a darabot az évadban többet nem tűzték ki. Ezután a

[304] *The Morning Post*, 1841. május 20. Függelék III.
[305] *The Athenaeum*, 1841. május 22. Függelék III.
[306] *The Morning Post*, 1841. május 27. Függelék III.
[307] *The Athenaeum*, 1841. május 29. Függelék III.

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, hogy Epsom vagy más *fashionable* esemény elterelte volna a figyelmet a bemutatóról, sőt királyi és arisztokratikus jelenlét tüntette ki.[309] 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.[310] Más kérdés, vajon mit szólt 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 érhették 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".[311] 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.[312] Másutt némileg formális dicséret jutott osztályrészéül.[313] Persze volt kritikus, akit éppen a „küzdelem" nyilvánvaló volta irritált.[314] Engesztelhetetlenül német-ellenes maradt az Athenaeum.[315] Hatszor játszották az Ördög Róbertet, az évad utolsó hetében Schodelné javára.[316] Némi elégtételt nyert ezáltal azért, hogy a kéthónapos londoni vendégjáték során a német opera gazdag műsorának csak viszonylag kis részében működhetett közre.[317] 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 művésznéjét legméltányosb tisztelettel fogadá".[318] Láttuk, Liszt is beszámolt a találkozásról Marie d'Agoult-nak – hogy

---

[308] *The Morning Herald*, 1841. május 27. Függelék III.
[309] *The Morning Post*, 1841. június 19. Függelék III.
[310] Meyerbeer, 360. Függelék III.
[311] *The Morning Chronicle*, 1841. június 24. Függelék III.
[312] *The Spectator* 1841. június 19. Függelék III.
[313] *The Morning Chronicle*, 1841. június 19.; *The Observer*, 1841. június 20-i száma kisebb módosításokkal azonos beszámolót közölt. Függelék III.
[314] *The Examiner* 1841. június 26. Függelék III.
[315] *The Athenaeum*, 1841. június 26. Függelék III.
[316] „On Saturday (for the last time) Robert the Devil for the benefit of Madame Schodel." *The Morning Chronicle*, 1841. július 1.
[317] *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1841*, 444.
[318] *Honművész*, 9 (1841), 377.

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.)[319]

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.[320] 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.[321] Az évad második felében választási küzdelmek zavarták London légkörét;[322] a depressziót mindenki megszenvedte – még az olaszok is, mint azt Liszt Marie-nak elpanaszolta.[323] A mainzi igazgató – aki, mint a Rheinland közölte, gavallérosan kifizette kötelezettségeit – egyelőre mégsem veszítette el bizodalmát; a Theaterzeitung többszöri híradása szerint a következő évadra a Covent Gardent bérelte ki. Elszántsága bizonyára meglepte a helybelieket, akik az sikertelenségét látva eleve kétkedtek a következő évi visszatérésben.[324] 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

[319] *The Morning Post*, 1841. június 24. Függelék III.
[320] *The Musical World*, New Series no. 185 (1841), 185. Függelék III.
[321] *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 1 (1841), 452. Függelék III.
[322] *Allgemeine Theaterzeitung*, 34 (1841), 883. Függelék III. A „híres vendégek” honoráriumáról egy későbbi híradás tájékoztat, lásd lentebb.
[323] *Liszt–d'Agoult*, 796.
[324] *The Spectator*, 1842. május 7. Függelék III.

társaságot, hogy ott elkerülhetetlenül, ám fájdalmasan nagyot bukjék.[325] (Schumann távollétéből következőleg nem utazott Londonba Madame Schumann, az igazgató szubrett-felesége sem, „az előző évad valódi favoritja".[326] Helyette a szubrett szerepkörre a darmstadti színház énekesnőjét, Gned kisasszonyt szerződtették.) Német forrás szerint a társulatot Lebrecht szabómester és a mainzi színház operarendezője vezette.[327] 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 tehetős csoportjait.[328] Ám az alacsony jegyárak nem fedezték a kiadásokat. Számításuk hibáit hamar belátván, a német vállalkozók két 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 sorsában: a vállalkozó ott is csődbe ment, és az együtteseket csak közadakozás segítette haza a fény városából. A londoniak dicstelen végét Lutzer és Breiting csatlakozása, két Meyerbeer-produkció sikere és a rendíthetetlen Staudigl tekintélye segített elodázni. Mint ilyen helyzetekben utolsó menedékként szokásban volt, a vállalkozó csődje után az együttes a kiváló basszista irányításával konzorciumi alapon játszott tovább.[329] Német színház- és zenepolitikai berkekben az ügy nagy hullámokat kavart; dokumentálja ezt az Allgemeine Musikalische Zeitungban megjelent terjedelmes olvasói hozzászólás.[330] Úgy látszik, a szólisták 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.[331] 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).[332] A menekülésszerű távozást a Spectator „megalázónak, ha éppen nem katasztrófának"

[325] *Didaskalia* (Frankfurt), 1842. május 29.
[326] *The Theatrical Journal and Stranger's Guide*, 3 (1842), 123.
[327] *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1842*, 248.
[328] *The Times*, 1842. május 3. Függelék III.
[329] *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1842*, 248. Függelék III.
[330] *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 44 (1842. augusztus 3.), 610. Függelék III.
[331] *The Theatrical Journal and Stranger's Guide*, 2 (1842. július 2.), 215. Függelék III.
[332] *The Morning Chronicle*, 1842. július 2. Függelék III.

nevezte.[333] A bérletben hirdetett ötven helyett 1842. május 2. és július 2. között csak 41 előadást tartottak meg.[334]

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 anatémát a „másodrangú énekesekkel" felvonuló kontárokra. Utóbbi lap az együttes hitelén túl engesztelhetetlenül rontotta a német operaműfaj tekintélyét is.[335] Kérlelhetetlensége hátterében 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 operajátszásukra, általában zenekultúrájukra. A brit tárgyilagosság javára szóljon, hogy volt lap, melyet a sorscsapásszerű csőd a német érdemek együtt érző summázására indított.[336] 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.[337] Bár árai leszállításával népoperai szintre ereszkedett, és ezzel elismerte, hogy érdemei nem „sztárok" felvonultatásában rejlenek, sem az alacsonyabb státusú közönség, sem a kritika nem bocsátotta meg a szólista-gárda közepes voltát. Igaz, később csatlakozott az általánosan kedvelt Jenny Lutzer, Tichatschekhez hasonló tenorral azonban ez évben nem szolgált a német együttes.[338] 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 „bonhommie"-ja és „filantrópiája" megóvta őt a nemtetszés-nyilvánítás hangos kifejezésétől. Az előadás rendben, sőt viszonylagos sikerrel

[333] *The Spectator*, 1842. július 9. Függelék III.
[334] Az 1841. és 1842. évi londoni német évadok műsorát a Függelékben közöljük az *Almanach für Freunde der Schauspielkunst* vonatkozó kötetei nyomán.
[335] *The Theatrical Journal and Stranger's Guide*, 3, (1842), 162.; *The Musical World*, 17 (1842), 198. Függelék III.
[336] *The Morning Chronicle*, 1842. július 4. Függelék III.
[337] *The Theatrical Journal and Stranger's Guide*, 3 (1842), 152. Függelék III.
[338] *The Spectator*, 1842. július 9. Függelék III.

zajlott le; a lapok azonban a csípőstől felháborodottig terjedő hangvételű kommentárokban taglalták a hidegvérű – de éppen nem angolosan hidegvérű – szerződésszegést.[339] A Leipziger Allgemeine Zeitung levelezője szerint a közönség lelkesen fogadta a beugró énekesnőt;[340] ennek azonban a helyi lapokban semmi jelét nem találjuk. A produkció sokféle gyengesége közepette Schodelné nyilvánvalóan a hivatásbeliség mércéjével mérhető teljesítményt nyújtott.[341] 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 szólamot. A múló évek nyilván nem javítottak a feszült, megkínzott magasságokon, a német hangok állítólagos általános hibáján sem.[342]

Fentebb olvashattuk, a premiert mérsékelt érdeklődés övezte; ha a publikum valóban nem értesült előzetesen a primadonna-cseréről, a helyettes mindenesetre 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;[343] a kihalt nézőtér kietlen látványa a többi kritikust is mélyen deprimálta.[344] A bemutató után úgy látszott, hogy a darab nem éri meg az ismétlést, de mégis megtartották második előadását.[345] 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.[346] Ám sovány vigasz lehetett számára a személyes siker. A negyven éves klasszicista mű mű, amelyet Németországban Schröder-Devrient és 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

[339] *The Musical World*, 17 (1842), 141. Függelék III.
[340] *Allgemeine Theaterzeitung*, 35 (1842), 531. Függelék III.
[341] *The Morning Post*, 1842. május 3. Függelék III.
[342] *The Theatrical Journal and Stranger's Guide*, 3 (1842),152. Hasonló hangnemben írt a Times kritikusa – talán ugyanaz a személy. *The Times*, 1842. május 3. Függelék III.
[343] *The Times*, 1842. május 13. Függelék III.
[344] *The Examiner*, 1842. május 14. Függelék III.
[345] *The Spectator*, 1842. május 14. Függelék III.
[346] *The Musical World*, 17 (1842), 157. Függelék III.

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.[347] 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. Ezeken az estéken (szám szerint tízen) Schodelné nem lépett föl. A két hónap alatt megrendezett 41 előadásnak tehát mintegy felén működött közre.

6. „... eine deutsche singende Celebrität"

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 vendégjátékát. Ez után a művésznő visszatér Kölnbe, hogy folytassa vendégjátékát; itt a nagy hadgyakorlattal kapcsolatos ünnepségek 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 híresség sorába tartozik. A drámai- hősi stílusban egyedüli vetélytársa Schröder-Devrient, az ékítményes olasz szakban csak Löwe és Lutzer versenghet vele.[348]

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 megfelelőn elismerte érdemeit, de éppenséggel nem mint elsőrangú csillagról és német énekes

[347] 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.

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 Schodelnénak vajmi kevés oka volt, hogy elégedett legyen helyzetével. Nem ismerjük a turné financiális 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 direkciójával működött tovább a társulat, akár konzorciálisan, 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 jótevő a láthatáron, aki gavallérosan saját zsebből elégítette volna ki a szólistákat, mint Schumann tette az előző évben, s a sztárok némelyike menekült a süllyedő hajóról.[349] 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-drámai előadását megrendült elismeréssel fogadták-e, vagy modorosnak kiáltották ki, függött a helyi műveltségtől, légkörtől, a sajtó hangulatától és hangoltságától, másrészt döntő mértékben attól is, hogy a rokonszenvező atmoszféra 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 vendégszereplések 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

[348] „Die Primadonna Schodel.", *Allgemeine Theaterzeitung*, 35 (1842), 859. Függelék III. A színházi almanach szerint nyár végén az „ünnepelt primadonna" valóban visszatért Kölnbe, és fellépett a Zsidónő és a Fidelio címszerepében.

[349] *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.

magát minden primadonnaháborúba, ahol és amikor rákényszerült. Ám kellemesebb volt a küzdelembe bocsátkozni a házi primadonna, mint a vendég státusában. Mindent összegezve, a hannoveri udvari színházi „állandó állás" a financiális és művészi révbe érkezés biztonságát ígérte. 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 évekkel 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 köreiben hasonló izgalmat idézett elő, mint fél évvel később a Pest megyei színházi választmányban. Tárgyalást kezdeményeztek szerződtetéséről; nem tudjuk, vajon a Schodel-pár rutinszerű túlkövetelésén múlott-e, hogy az alkalmazás meghiúsult, vagy az énekesnő már a pesti „sült galamb" reményében nem fogadta el az ajánlatot.[350] Hannovert 1839-től Gentiluomo-Spatzer asszony szerencséltette, 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 „vaterländisch" elfogultsággal.[351] Vele együtt szerződtették húgát 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.[352] Az opera-krízis egybeesett a színház új direktorának kinevezésével. Franz von Holbein, a tekintélyes igazgató-dramaturg a Burg-theaterhez szerződött, posztját július 20-án, pályázat alapján Baron August Conway von Waterford-Perglaß nyerte el.[353] 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

[350] *Die Posaune*, 6 (1837. május 14.), 232. Függelék III.
[351] *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 4, 27. Függelék III. Wagner visszatekintve úgy jellemezte Spatzer Gentiluomo asszonyt: „eine Wiener Koloratur-Sängerin vom neuesten Stil". Wagner, *Mein Leben*, 305.
[352] *Die Posaune*, 10 (1841), 400. Függelék III.
[353] Fischer, *Hannover*, 110.

majdani hannoveri direktor is megismerte a drámai énekesnő kvalitásait, annál inkább, mivel személyes kapcsolat is fűzte az operaegyütteshez: felesége szubrett-szerepeket énekelt.[354]

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 intézményre, 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.[355] 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.[356] A házi kezelésben működő udvari színház statútuma az igazgatót alárendelte az udvart képviselő intendánsnak, illetve intendánsoknak; ilyen körülmények között Perglaß direktori állása funkciójában és korlátozott felelősségében a színházi választmánynak alárendelt Bajza Józseféhez hasonlított. Énekesek szerződtetése nem tartozott hatáskörébe.[357] 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.[358] A tárgyalások kompromisszummal végződtek: állandó szerződést nem, de évadra szóló vendégszerződést sikerült kialkudni.[359] 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 magáénak mondhatott. Mégis, a hannoveri tünetek meglepően hasonlítottak a pestiekhez. E másodrangú operaközpont, illetve a

[354] *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 1 (1841. október 28.), 540. Függelék III.
[355] *Allgemeines Theater-Lexikon*, Nachträge, 275. Függelék III.
[356] *Neue Zeitschrift für Musik*, 15 (1841), 160. Függelék III.
[357] *Die Posaune*, 10 (1841), 368. Függelék III.
[358] *Uo.*, 400. Függelék III.

„londoni énekes-égbolt csillaga" formátumban egymáshoz illettek és egymásra találtak. A színház rászorult Schodelnéra: Spatzer&Spatzer szökése gúny, de legalábbis szóbeszéd tárgyává tette Hannovert 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 feltűntetni, 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 fáradozásaik 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 csak Schodelné méltó említésre, a hősi szerepek ünnepelt 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 tényekedésének 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.[360]

Színházi direkció 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 dezavuáló közlemény jelent meg a Morgenblattban, melyet a Theaterzeitungnak is megküldtek. Szempontunkból figyelemre méltó, hogy az ellenkommüniké nem Schodelné hírnevének rontásával igyekezett kisebbíteni a direkció dicsőségét, ellenkezőleg, azzal, hogy az „első osztályú" primadonna előadói stílusának egyesek által kifogásolt jellegzetességeire utalt, csak megerősítette elismerő véleményének hitelét.[361] 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.[362] Olyan komolyan, hogy engedett a negyvennyolcból, illetve a hétezer-

[359] *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1841*, 420. Függelék III.
[360] „Correspondenz-Nachrichten. Aus Hannover." *Allgemeine Theaterzeitung*, 34 (1841), 1245. Német szövegét lásd Függelék III.
[361] „Theater in Hannover, im Nov." *Uo*., (1841. december 1.), 1259. Függelék III.
[362] *Neue Zeitschrift für Musik*, 17 (1842), 161. Függelék III.

ből: 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 megkötésként a 2. § megengedi, hogy „a színlapon megegyezés szerint mindvégig vendégként szerepeltessék" annak ellenére, hogy „a király színházi udvari énekesnő valamennyi jogával bír és kötelességét vállalja". Szerepkörét élesen körvonalazott műfaji- és típus-kategóriákban határozzák meg. Fenntartás nélkül köteles vállalni minden rábízott tragikus (sőt „hochtragisch") és heroikus szoprán szerepet. Vállalja továbbá „graciőz", azaz finoman szellemes víg- és fél-komoly operák első szopránszerepeit, 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 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 létére havi egy alkalommal három napra jogában áll próbák és előadások alól diszpenzációt kérnie. Vis maior esetén fél gázsi kifizetésével felmentik a szerződés alól. Férfiruházatot kivéve szokás szerint maga gondoskodik színpadi toilette-jéről.[363]

Az intendatúra 1842. szeptember havi dátummal kiállította ugyan a szerződést, de az aláírás napjának helye üresen maradt.[364] Nem tudjuk, a látszólag az örökkévalóságra szóló szerződés

[363] Schodel Rozália szerződése a hannoveri udvari színházzal, Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Analecta 5280. Vö. Függelék III. 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.

[364] 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 bűntetlenül Hannovert, mert

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 vendégszerepelt. Sem a hannoveri színház nem szerződtethetett új primadonnát, sem hősnőnk 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 emelték követelésüket (magyarul „steigerolni" kezdtek); az intendatúra viszont nem hagyta magát zsarolni.[365] Úgy tűnik, mintha a nyári híradáshoz képest megemelt követeléssel tudatosan kidobatták volna magukat Hannoverből. Az ok talán Pest irányából érkező csábítás lehetett: Bartay Endre vagy az országos igazgatóság ajánlata visszaszerződésre a Nemzeti Színházhoz. Mielőtt követnénk hősnőnk 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 monográfusa, az orvos és amatőr helytörténész Georg Fischer olyan eleven és lelkes képet rajzolt, amilyennel a magyar irodalom eddig nem tisztelte meg a magyar opera alapítóját.[366] Fischer zenei várostörténetét körülbelül ötven évvel az „ünnepek után" írta, lelkesedését tehát közvetlenül nem válthatták 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.[367] Kiolvasható belőle, hogy a fiatal Schodelné az 1836 tavaszán a bécsi Józsefvárosban megkezdett művészi irányt következő állomáshelyén, Boroszlóban, sikeresen tovább vitte. Itt erőskezű 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.

szerződéseiket nem kötötték meg jogszerűen („die Contracte [waren] nicht rechtsverbindlich abgeschlossen"). *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1841*, 420.

[365] Fischer, *Hannover*, 111. Függelék III.

[366] *Uo*. Függelék III.

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.[368]

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.[369] 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.[370] 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 Hannoverből 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.[371] Fischer közreadott egy 1840-ben kelt dolgozatot Marschner hagyatékából; tartalma a hannoveri zenei viszonyok elemzése.[372] Részletesen és aggálytalan őszinteséggel jellemezi többek között az operatársulatot, 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 szerződtetésekor és a szerepek kiosztásakor kevéssé vagy egyáltalán nem vették figyelembe. Mint karnagy, ha nem is kizárólag, de elsősorban a zenekarért tartozott felelősséggel, és közvetlenül csak annak fejlesztését kezdeményezhette.[373] 1844-ben, a színházi ügyvitel

[367] *Die Posaune*, 6 (1837), 224. Függelék III.
[368] *Uo.*, 232. Függelék III.
[369] Fischer, *Hannover*, 84. Függelék III.
[370] Weber, 20. Harrysról és a Posaunéról vö. még Sievers, *Musikgeschichte*, 263-9.
[371] Weber, 62.
[372] A hagyaték a 2. világháborúban megsemisült. Fischer közreadását újra közli Weber, 35-41.
[373] Fischer, *Hannover*, 110.

rendezésekor a karnagy felháborodására írásban is megerősítették az addigi szokásjogot.[374] Korlátozott kompetenciáját panaszolta fel abban az 1841 őszén Hermann Harryshoz írott levélben is, mely egyetlen ismert hivatkozását tartalmazza Schodelnéra.[375] 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.[376] 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 baritonszólam), a Kékszakállú Vergyjeként, és a két Marschner-operában. 1842 őszén Holzmiller távol volt, a tenor-szerepeket vendégek alakították, közöttük öt 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, amelyektől – az egy Ivanhoe kivételével – Holzmiller 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.[377] 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 kézben tértek le a jó útról.[378] Marschner 1840-es beszámolója kiváló énekes-

[374] *Uo*., 116. Függelék III.
[375] Fischer, *Marschner-Erinnerungen*, 165. Függelék III.
[376] Weber, uo. Függelék III.
[377] Énekesek utónevét (németben előnevét) a színlapok nem tűntették fel, és a kritikák is általában megelégedtek a státusjelző Herr, Mad. Dem. előtéttel. A nevek körüli homály oly sűrű volt, hogy nem ritkán még a zenei lexikonnak sem sikerült eloszlatnia: Breitinget a Supplementband ugyan „feltétlenül Németország egyik első tenoristájának" nevezte, utónevét azonban csak a Supplement függeléke megjelenésének idejére sikerült tisztázni.
[378] *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 1 (1841), 603. Függelék III.

nek nevezi a „második fachban a magas tenor" Pfeiffert. Nagyrészt játékoperákban 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 falsettben 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.[379] 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 korstílusban: 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 énekelte Marcelt (Hugenották), továbbá Orovesót (Norma) és Pizzarrót a Fidelióban. Marschner nyomatékkal 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 buffo 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.[380] Marschnernél nem tűnik föl Lehr neve, aki Schodelné ottléte 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

[379] Müller, 194.
[380] Weber, 40-1. Függelék III.

hősbariton és operarendező.[381] Schodelné korszakának elején két alkalommal énekelte 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. Vezető német operaszerzőtől nem meglepő módon keserűségét alig leplezve ironizált a „welsch" opera hegemóniáján. 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 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.[382] Minthogy 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 Schodelnénak köszönhetjük. Ám ez az irány, és a kiváló művésznő teljesítménye eleddig az egyetlen tetszésre érdemes mozzanata operánknak, melynek előadásai egyébként általában középszerűek. 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.383

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 elhamarkodta 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

[381] *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 4, 54.
[382] Weber, 39-40.
[383] *Die Posaune*, 10 (1841), 459. Az eredeti szöveget lásd Függelék III.

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.[384] De a cikk talán nem is arra a kevésre 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 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 tűzi tollhegyre a Bellini, Auber és Donizetti-divat kiváltó okait – a Gentiluomo-rezsimet és az arisztokratikus udvari ízlés önkényét. Ha – és ez nagyon valószínű – a legelismerőbb 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 ígéretért: 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 vethetett volna véget a „welsch" hegemóniának, 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.[385] 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.

[384] Itt és a továbbiakban a Hoftheater színlapjai nyomán: Theatermuseum und -archiv der Niedersächsischen Staatstheater, Hannover.
[385] Fischer, *Hannover*, 110.

A Függelékben közölt műsor-táblázatról leolvashatjuk, hogy Schodelné hannoveri működése idején az olasz repertoár nagymértékben elcsökevényesedett. Ezért részben a „Verdi előtti" műfajtörténeti pillanat is okolható. Bellini belépett utóéletének ama sok évtizedes korszakába, melyben terméséből 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 kereteként jutott színpadra. Donizettitől csak két darabot adtak, igaz, azokat folyamatosan és egyenként is nagy előadásszámban, hiszen ezek tartalmazták a primadonna legjobb „hochtragisch" és egyetlen „graciőz" 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 tűzték 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 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 repertoárjához 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 angolszász főhős szíve érte és nem a zsidólányért 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 csökkenthette az ő (és Marschner) lelkesedését, hogyha a kevéssé 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 múlott 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.[386] 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 Kékszakálljában – 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 grófnéját. Utóbbit Londonban ambivalensen fogadták, és kevéssé valószínű, hogy Hannoverben megismételte volna a bizonytalan kimenetelű kísérletet, ha a körülmények nem kényszerítik rá. Mindent egybevéve: az első pesti időszakra emlékeztető heroikus tett volt, hogy rendíthetetlen szorgalmával egyáltalán biztosította az operaüzem folyamatosságát.[387] 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 vendégjátékra a városba érkezett Sabine Heinefetter, tíz évvel

[386] *Uo*. A Hoftheater Marschner által vezényelt bemutatóinak listáját közli Fischer, *Opern und Concerte*, 276-80., 283. köv., Weber, 64-6., valamint Sievers, Bd. 2, 351-3. A Hoftheaterben 1850-ig minden operaelőadást Marschner dirigált.

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^{me} 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 játékmodorban 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 kevéssé illik hangjához és alkatához, 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 habitüék soraiban meghúzódó békétleneknek, hogy agresszív formában kinyilvánítsák: elégedetlenkednek a Hofoper állandó első énekesnőjével és annak quasi-hivatalos dicsőítésével. A két közös szereplésen tűrnie 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 vendégelőadások után esedékes pót-vendégjátékok 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: folyamatban voltak a tárgyalások szerződtetéséről 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

[387] *Die Posaune*, 10 (1841), 480. Függelék III.

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, sejthetően 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.[388] Sabine azonban nem tért vissza – talán színfalak mögötti tárgyalások eredményeképpen –, Schodelné pedig még három hónapig maradt. A megbékélés jegyében közreműködött az udvar újévi hangversenyén: a színház százéves történetének operai repertoárjából hangzott el gazdag antológia; erre az alkalomra betanulta a Titus és az Euryanthe egy-egy részletét.[389] Lekötötte magát a következő őszre 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 szemléző 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 – vendégjátékának előzetes bejelentésekor a Posaune az egykor dicsért „merészségre" és „biztonságra" négy év távlatából mint outrirozásra emlékezett.[390] 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 múló 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.[391] Egy héttel később azután csatát nyert legjobb szerepében: Júlia nagyszabású, mély érzelmektől átjárt megformálása a Vesztaszűz második és harmadik felvonásában feledtette az immár sajnálatosan megszokott disztonálást az első felvonásban. Az előadás befejeztével már mint a Hofoper hat hónapra

[388] *Uo.*, 595.; 612.; 620. (1841. december 29.). A botránykrónika releváns szakaszait lásd Függelék III.
[389] 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 as Gast, Adolar – Herr Holzmiller. […]
[390] *Die Posaune*, 10 (1841), 368. Függelék III.
[391] *Uo.*, 415. Függelék III.

szerződött első énekesnője léphetett le a színpadról.[392] 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 képezi 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 megszolgálta 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).[393] 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.[394] 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.[395]

[392] *Uo.*, 427. Függelék III.
[393] *Uo.*, 451. Függelék III.
[394] *Uo.*, 459. Függelék III.
[395] *Uo.*, 494-5. Függelék III.

IV. „… ein fester Thurm aus lauter Quadratsteinen”* Opera a Nemzeti Színházban 1841-1849

1. „… operistáink a gyöngeség legmagasabb fokán állanak”

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.).[1] Talán nem tette volna, ha az énekesnőnek csak ellenségei maradtak volna hátra. De jócskán maradtak támogatói is. Hű védelmezője, a pozsonyi Hírnök felvette az „athenásbeliek” céltalanul és nemtelenül az eltávozott után dobott kesztyűjét.[2] 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.[3] 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

---

* Vö. Függelék IV, 173.

[1] 1842-ben csökkent neve említéseinek száma, 1843-ban pedig lekerült a hasábokról, annak nyomán és kísérőjelenségeként, hogy a lap mindenestül felhagyott az opera működésének referálásával.

[2] *Hírnök*, 1841. május 6. Függelék IV.

[3] Lásd I. fejezet, 41. jegyzet.

[4] *Honművész*, 9 (1841), 118. Vö. I. fejezet 41. jegyzet.

[5] „Költészet. Bolena Anna / opera 2 felvonásban Donizettitól. Forditá olaszból Schodel Róza 1840.*)

*) Közöljük e töredéket úgy, miként átalvettük. Nemzeti színművészetünk világában Schodelné assz. sokkal szebb hirt s nevet szerze magának, hogy sem érdekesnek ne tartottuk volna e nemzeti nyelvünkön saját kezével írt fordítmánynak, s igy magyar irói tolla dicséretes művének is e lapokban emlék gyanánt fentartását. – A

semmivel se tudta volna sikeresebben felbosszantani az Athenaeum kényes irodalmi ízlésű szerkesztőségét, mint azzal, hogy „Schodelnénak holmi rossz fordítási maradványait is fölszedi, mint valami ereklyéket”.[6] Március 11-én kezdődött a külföldi tudósítások sorozata, előbb „eredeti magyar levél” közreadásával,[7] majd az Allgemeine Theaterzeitung kritikáinak magyar nyelvű parafrazeálásával.[8] Bekerült a lapba a bécsi Adler valószínűleg sugalmazott, de tartalmas portréja „a magyar nemzeti színház első énekesnéjéről”.[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 sajtófórumokra, s ezáltal sikerrel állta útját, hogy megfeledkezzenek 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 távozása utáni operai állapotokat elsirató „jeremiádákra” – 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 elrekedt, 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 létére a németekkel fúj 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

---

forditmány sem rimelve, sem vers-nemi mértékre szoritva nincsen; de a dalok melodiáihoz, egyes hangjaikhoz ugy, mint a dalnokra nézve a szótagoknak legkélyelmesb kiejtése kivánja, van mérve a forditóné belátása szerint.” *Uo*., 127-32., 137-9., 145-7., 153-6., 161-4. Láttuk, hogy a fordítás nem puszta 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. Vö. 1. fejezet, 319. jegyzet.

[6] *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 718.

[7] *Honművész*, uo. 158.

[8] *Uo*., 168., 190.

[9] *Uo*., 215.

[10] *Uo*., 377. Vö. III. fejezet, 4. jegyzet.

[11] *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 356. Függelék IV.

[12] *Uo*. Függelék IV.

[13] *Uo*., 187.

[14] *Uo*., 718. Függelék IV.

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 nagystílű operai háború a Nemzeti Színházba vonzotta a közönséget.

Mindezen pro és kontra érdekek és érvek közepette egyet nem tagadhatott s ma sem tagadhat senki: Schodelnét távozása 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 „türödelmét" 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 primadonnaválság 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 csődtömeggel birkózva tovább fizette „az operaszemélyzetet, a két kart, s a nagy zenészkart". Holott mennyivel olcsóbb megoldás lett volna lerázni a financiális 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 színészet, tágabban a honi művészet és művelődés szempontjából. Annál gátlástalanabbul 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".[18] Folyamatossá vált a sajtópolémia; a szerkesztők szenvedélyesen pártoskodtak a maguk jelöltje mellett. Olyannyira, hogy

[15] Frankenburg, 2. kötet, 105. Függelék IV.
[16] Szinészi: „Néhány szó a nemzeti színház ügyében", *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 977. Függelék IV.
[17] Szinfalvy: „Néhány szó a m. színházi opera ügyében", *Uo.*, 6 (1842), 2. félév, 39. Függelék IV.

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 mást 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 pszeudo-népszerűség csalfaságáról a Carl Henriette 1842. október 25-i utolsó vendégjátékán gyéren jelent meg közönség láttán az Athenaeum.[19] 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 szerződtetésének állítólagos terve miatt, tarthatta volna bárki a vérbeli operarajongó szenvedélykitörésének (igazán gyűlölni csak rajongók tudnak) – ha nem ajánlott volna helyette gyanúsan szenvtelen, tárgyilagos érveléssel két másik énekesnőt az igazgatóság figyelmébe: Felbér Máriát és Corradori Terézt.[20] Hogyne ütöttek volna vissza a „carlisták"! Kilóg a lóláb – háborogtak –: ha Corradori talán nem is vásárolta meg az Athenaeumot, azzal, hogy a lap kezdők és dilettánsok foglalkoztatását erőlteti, rosszhiszeműen az opera züllését sietteti.[21] 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 füttyel fogadták, ha bátorkodott az eltávozott assoluta szerepeinek valamelyikében fellépni.[22] 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.[23] A szép szőke Lángh Paulinát, ki Schodelnét pótlandó elsőként jelentkezett szereplésre a tiszavirág sorsra kárhoztatott debütáns dilettáns (vagy dilettáns debütáns) hölgyek sorában, tüntető rokonszenv fogadta a Bátori 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 ünnepelt énekesnénk legjobb ideiben

[18] Lásd a 16. jegyzetet.
[19] *Athenaeum*, uo., 431. Függelék IV:
[20] *Uo*., 39-40.
[21] „Felelet Szinfalvynak", *uo*., 75-80.
[22] *Uo*., 5 (1841), 1. félév, 223. Függelék IV.
[23] Lásd a 16. jegyzetet.

volt néhányszor így tömve". A közönség nem egyszerű operaelőadásra gyülekezett, hanem demonstrációra, osztentatíve bizonyítandó,

> 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.[24]

Bártfay László naplója is képet ad a tüntetőleg nagy gyülekezetről, és elismerőleg, de korántsem lelkesen nyilatkozik Lángh Paulina hangbéli kvalitásáról.[25] Bátori 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.[26] „Fiatal serdülő talentumainkkal, a derék Langh Paulinával; a sokat ígérő Mochonaky Amáliával" az Athenaeum-beli Akárki annál inkább megelégedett, annál inkább hajlandó volt „türödelmesen" bevárni „ezek művészi fejlését", 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".[27] Nem fecsérlik a nemzet tőkéjét zenére, miről már a régi aegyptusiak is megmondták, nemcsak haszontalan, de káros is.[28]A honi merítés csekély volta 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.[29] Megkésett bölcsességgel elsietettnek ítélte előző januári kiemelését a dilettáns-státusból.[30] A kezdő énekesnő elbizonytalanodott, gyengélkedésbe menekült, jó-

[24] *Athenaeum*, uo., 239. Lángh Paulina szerepei: Beatrice di Tenda, Gemma di Vergy, Elena (Marino Faliero), Bátori Mária, Erzsébet (Roberto Devereux, bemutató), Amina (Alvajáró, bemutató)
[25] Bártfay, 1841. január 29., péntek. Függelék IV.
[26] Uo., 1841. március 9, kedd. Függelék IV.
[27] „Hírlapi ellenőr. Színházi jeremiádok", *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 718.
[28] *Uo*., 187.
[29] *Uo.*, 5 (1841), 2. félév, 440.
[30] *Uo*., 670. Függelék IV.

szerivel 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.[31] Másfél évvel később az Athenaeum első helyen vele illusztrálta keserű (de önvádat nem ismerő) ítéletét a kezdőkről:

> Kezdőnk volt és van elég, itt volt Láng Paulina, itt van Mochonaky Amália és Wangel, nem említve a dilettansokat, kiknek száma legio, s mi hasznunk eddig belőlük? Ha azt kérdezné valaki, mi kárunk? Sokkal könnyebb volna a felelet.[32]

Figyeljünk az igeidőkre! Lángh Paulina már csak volt kezdő: 1842 tavaszán megvált a színháztól – egyébként örvendetes okból: férjhez ment Ábrányi (Eördögh) Emilhez, és visszavonult a színpadról. Ugyanakkor távozott Mochonaky Amália is, hasonló okból; rövid idő múltán azonban Paksyné néven visszatért.[33] Dilettánsként 1842 júliusától decemberéig rendszeresen működött Markovitsné, aki a Carl Henriette körül feltámadt heves sajtó-csatáknak köszönhette viszonylag tartós vendégeskedését. Mochonaky Amáliához hasonlóan Markovitsnénak 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".[34] (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 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 nevessen-e vagy bosszankodjék". 1841. március 28-án Scott Emma, a brünni színház énekesnője lépett fel vendégként – mi másban, mint Romeo szerepében.

[31] „A Regélő Tárcája [Láng Paulina 1842. január 10-i jutalomjátékáról]", *Regélő Pesti Divatlap*, 1 (1842), 36. Függelék IV: A *Világ* nem késlekedett megvédeni Láng Paulinát a támadás ellen; a viszontválaszban a *Regélő* mosta kezeit: nem is az énekesnőnek, hanem támogatóinak címezte szemrehányásait. *Uo*., 61-2.
[32] *Athenaeum*, 6 (1842), 2. félév, 40.
[33] *Jelenkor*, 1842. június 11. Függelék IV.
[34] *Athenaeum*, 5 (1841), 2. félév, 429.

Scott egyszer már elfoglalt egy Schodelné után megürült stallumot: 1837 tavaszán Boroszló szerződtette; azelőtt Detmoldban játszott.[35] 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".[36] Scott május 1-én visszatért, hivatalosan még mint vendég, de nyilván szerződtetési céllal. Második vendégszereplésére már premiert 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 sejthetően 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 légyen egyébként homlokegyenest ellenkező álláspontot, megfellebbezhetetlenül kijelentették: működése nem válik a Nemzeti Színház operájának se díszére, se javára.[37] Scott menekülésszerűen távozott. Az ellenségeskedés egyik ürügyeként a magyar nyelvtudás hiányát hozták fel.[38] 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 (Zettelmann-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.[39] Másokkal a lapok még kevésbé mutatkoztak türelmesnek.[40] A türelmetlenséget az idegen anyanyelvű énekesekkel szemben nem „kirekesztő" nacionalizmus táplálta, éppen ellenkezőleg, a reformkori gondolkodás a magyarosodást követelte tőlük, nem szűnvén 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

[35] *Almanach für Freunde der Schauspielkunst für das Jahr 1837*, 329.
[36] Bártfay, 1841. március 28., péntek. Függelék IV.
[37] Szinészi: „Jegyzetek a »Színházi dialóg s némi kérdések« című ál-dialógusra." *Athenaeum* 5 (1841), 2. félév, 443. Függelék IV.
[38] *Uo*., 140.; Már János: „Színházi dialóg s némi kérdések", *uo*., 429. Függelék IV.
[39] *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 2. kötet, 862. (Az ezred leánya, szeptember 24.) Függelék IV.
[40] *Regélő 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. Függelék IV.

származó hangadók formáltak – a magyar nyelv elsajátítását a nemzeti kulturális elkötelezettség jegyében mintegy átszellemüléssel végrehajtandó és végrehajtható misztikus átlényegülésnek, 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.[41] 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; újabban 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 bensőségessé, 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 szerződetett 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".[42] Mégis, már a naptári év vége előtt kivált az együttesből. Mint értesülünk, „távoztának oka a magyar nyelvben nem elég jártassága, mely működését rendkívül

[41] Lásd a 192. jegyzetet.
[42] *Honderű*, 2 (1844), 2. félév, 182.

fárasztóvá nehezíti".[43] (Látni fogjuk, a nyelvi járatlanság kifogás is lehetett, a tényleges történések elegánsan eufemisztikus körülírása.)

Scott helyét 1841 szeptemberében Carl Henriette foglalta el. Egyetérthetünk az Athenaeum-mal, 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 szuperlativuszokban jelentek meg híradások. Bennfentesek persze tisztában voltak azzal, sikerei a valóságban valamivel kevésbé lenyűgözőek.[44] Életrajzának korai szakaszát homály övezte; vitatták születési idejét is (nem először és nem utoljára az operaszínpad csillagai között).[45] 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 szopránnál, 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 nehezére, hogy nagy sikert arasson a nálunk kedvelt szerepekben is, például Mozart-áriákban, amennyiben azok nem csupán hangjának terjedelméhez, hanem sajátos karakteréhez is illenek.[46]

Mindeme jó tulajdonságaival együtt Carl soha nem kapott tartós szerződési ajánlatot a nagy német színpadok egyikétől sem; a színházi és zenei lapok egyre periferiálisabb 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 operá-

[43] *Uo.*, 373.
[44] *Biographie universelle*, Tome 3, 52. Függelék IV.
[45] *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 2, 92-3. Függelék IV.
[46] *Der Gesellschafter*, 17 (1833), 415. Függelék IV.

jának váratlanul gyors felvirágzása versenyhelyzetet teremtett, és a pesti német sajtó, mely érthető módon saját, nagy hagyományú intézete pártján állott, igyekezett érzékeltetni az utóbbi javára mutatkozó minőségi többletet.[47] Volt ítész, aki a két primadonna versenyében Schodelnénak 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 tolakszik. Jellemzése feltűnően egybevág a Theater-Lexikonban 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.[48] Bizonyára helyi információ, azaz városi pletyka alapján meséli a Miss, hogy a „provinciába" száműzött primadonna nimbuszát személye körül támasztott legendákkal igyekszik fényesebbé tenni. Rajongói egy porosz királyi herceg természetes leányának hirdették, s küszöbön álló fényes házasságáról suttogtak. 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 fáradságától 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 énekhang. 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 karkísérettel, 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

[47] 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 szólamot Henriette Carl mellett – a Spiegel inszinuációja szerint azért, mert mint kisebb kapacitás, félte az összehasonlítást Pest első számú énekes híresség̈ével. *Der Spiegel*, 1840. április 15. Függelék IV.

[48] Vö. 1. fejezet, 41. jegyzet.

a színház iránti érdeklődést.[49] A magyar dal betanulásáért a választmány keleties bőkezűséggel jutalmazta: kétszáz forintot érő karpereccel tisztelte meg, mely jó előjelnek bizonyult a négy évvel későbbi együttműködéshez.[50] 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 csúcsán túljutott énekesnő létére kemény munkával szolgálta meg a szorult helyzetben lévő magyar színház által gavallérosan fizetett „nyelvpótlékot". Negyvenhárom szereplésén tíz szerepet énekelt a számára ismeretlen egzotikus nyelven. Tovább éltette 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-gesztusként négy hét alatt betanulta, és mindjárt vendégjátéka kezdetén, 1841. november 9-én elénekelte a Bátori 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.[51] A kor számos énekesének szokása szerint ajánlásaival és beszerzéseivel aktíve közreműködött a repertoár gyarapításában. Nicolai Templáriusát az ő főszereplésével kezdték tanulni 1842 elején;[52] 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 elsőbb énekesnéi közé sorozandó Carl kisasszony" szerződtetése mellett, és hevesen támadja az igazgatóságot, mely „Carlt méltatlansággal illetni hagyja".[53] Színészi azzal a támadhatatlan érvvel kérdőjelezi meg az akvizíció hasznát, amivel Mozart Susannája

[49] Nyáry Pál: „Magyarázatok Bajza magyarázatira, némi felvilágosításul a magyar színház ügyében", *Társalkodó*, 9 (1840), rendkívüli toldalék a Társalkodó 85. számához, 14-5.
[50] Színészeti választmány 1837. szeptember 17-i ülésének jegyzőkönyve. *PML*. Függelék IV.
[51] Lásd a 40. jegyzetet.
[52] „A Regélő tárcája", *uo*., 22.

a veszekedő duettben elhallgattatja Marcellinát: *l'età*.[54] 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 Bátori 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".[55] NB. a vád alaptalan volt, hiszen Schodelné közreműködött Bartay Endre „első eredeti magyar víg-operája", 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 kisejlik, 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. Schodelnét 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 szerződtetett (és fizetett) házi énekesnőket. (Utóbbiak alkalmatlanságát ostorozzák mindazon operai cikkek, melyek nem Carl távozását követelik…) A Regélő szerint Carl vendégszerepléseivel állandó szerződést akar kizsarolni.[56] Az igazgatóság nevében Szigligeti felháborodottan dementált.[57] A február 19-i Báléj-előadáson füttykoncert adott nyomatékot a tiltakozó mozgalomnak.[58] 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 vélni.[59] A viharedzett primadonna nem is vette magára a népharagot; április végéig tovább énekelt. Akkor viszont megszakította vendégjátékát, és áttette trónusát a városi

[53] Vö. a 38. jegyzetet.
[54] Vö. a 37. jegyzetet.
[55] *Athenaeum*, 5 (1841), 2. félév, 976. Függelék IV.
[56] Lásd az 52. jegyzetet. Függelék IV.
[57] *Uo*., 158-9. Függelék IV.
[58] *Uo*., 133. Függelék IV.
[59] *Uo*., 205. Függelék IV.

(német) színházba.[60] E lépéssel a körötte-miatta zajló operai partizánküzdelem távolról sem ért véget; hiszen zavaró közelségben maradt a Nemzeti Színházhoz.

Érdektelenségbe fulladt operájának felpolírozására 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, Königgrätzbe került, majd annyi más aspiráns útján 1829 telén ő is Bécsbe vándorolt, hogy ígéretes tenorját a mitikus Ciccimarránál képeztesse. Ezt csak magánúton tehette, 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. Erőteljes, 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.[61] 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 túlerőltetni. Konzervatív iskolájú fegyelmezett énekes létére erejét pontosan felméri és beosztja, és így biztosan végig győzni fogja a megerőltető szólamot.[62] 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 megismétlődött az egy évvel korábban Scott fellépésekor lejátszott rituálé. Először örömmel fogadták a „magyar" énekesnő ifjúi, szép hangját.[63] Kedvező fogadtatása lehetett az ok, ami miatt Carl megszakította vendégjátékát, és átvonult a német színházba. Június végén azután újra felajánlotta szolgálatait a magyar színháznak,

[60] Belitska-Scholz–Somorjai, II, 1158.
[61] *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Supplementband, 413.; *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 7, 352.
[62] Richard Wagner levele Minnához, Hamburg, 1844. március 17., *RWSB*, Bd. 2, 378. Függelék IV. Mint gyakorta, az idős Wagner nem képes ellenállni szarkasztikus hajlamainak: a Mein Leben utólag alaposan eláztatja Wurdát. Wagner, *Mein Leben*, 280. Függelék IV.

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,[64] könnyen lehet, hogy addigi tapasztalatai alapján az operarendezőség valóban tartott tőle, a fiatal énekesnő megroppan a nagy drámai és ékítményes szerepek súlya alatt.[65] Úgy látszik, átmenetileg a Corradori-párt győzedelmeskedett: július elején a Jelenkor hírül adta, hogy tagként szerződtették.[66] A színházi évkönyv ilyesmiről nem tud, de tény, hogy Wurda első fellépésén Corradori Normája mellett énekelte 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, jövendőjét, eljátssza".[67] Korábbi támogatói nem álltak ki mellette; legfeljebb ahhoz gratuláltak az igazgatóságnak, hogy az olcsóbb megoldást választotta.[68] Wurda kilenc fellépésén Corradori mellett a magyar színház más primadonna-aspiránsai is szóhoz jutottak: Markovitsné az Alvajáróban, Mochonaky a Zsidónő premierjén, Carl a Lucrezia Borgiában és a Szerelmi bájitalban lépett színre.

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 Honderűje, egy évvel később éles tollú színházpolitikusként a Frankenburg Adolf szerkesztette Életképek nyílik meg. Ugyanakkor Pesti Divatlappá 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-napszámosaira. A permanens primadonna-válságtól gyötört országos igazgatóság tenorválságról hallani sem akart. Ragaszkodott az első időkben beállt Joób Zsigmondhoz, és

[63] *Regélő*, új folyam 1 (1842), 410.; *Jelenkor*, 1842. április 30. (Marino Faliero, április 23.) Függelék IV.
[64] *Világ*, 1842. június 29. Függelék IV.
[65] *Athenaeum*, 6 (1842), 2. félév, 77-9. Függelék IV.
[66] *Jelenkor*, 1842. július 9. Fggelék IV.
[67] *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. Függelék IV.
[68] *Jelenkor*, 1842. július 23. Függelék IV.

egy ideig megtűrte 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-vendégjátékokat szervezni. Klein Emanuelt lelkesen fogadták, Sátorfyt közönyösen.[69] Klein szerződtetése a szokott okból maradt el: nem tudott magyarul.[70] Arról ekkor már nem is álmodott színház és közönség, hogy Wurda Pestre települ Hamburgból, és tartósan vállalja a magyar nyelvű éneklést 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-keresgélése, mind a Bartay-éra vendég-évadai idején ketten képviselték: a tenor Joób Zsigmond, és a bariton Konti Károly. Joób Zsigmond pályaíve a kezdeti bizonytalanság után 1842-ben érkezett csúcsára. Az év szeptemberétől, Wurda- majd Sátorfy vendégjátékának befejezésétől 1843 végéig egy szál maga énekelt minden első tenorszerepet a színházban (körülbelül 100 fellépés). Magas, könnyű, habár a csengést nélkülöző hangjának köszönhette, hogy kedvező fogadtatásra talált a lágyabb bel canto-szerepekben;[71] különösen jól illett alkatához a Báléj tenorszerepe.[72] Szorgalmát jóindulatúan elismerték azok is, akik hiányolták játékából az életet, lelket.[73] 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.[74] 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;[75] Lutzer vendégjátékán azután az „olvadékony, könnyű folyamú olasz énekben igen

[69] *Regélő Pesti Divatlap*, 1 (1842), 278.; *uo*., 666. Függelék IV.
[70] 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. Függelék IV.
[71] *Regélő Pesti Divatlap*, 2 (1843), 885. (Bájital, március 31.); *Honderű* 1 (1843), 1. félév, 648. (Alvajáró, május 6.) Függelék IV.
[72] *Regélő Pesti Divatlap*, uo., 1364. (Báléj, május 24.); *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 217. (Báléj, március 3.) Függelék IV.
[73] *Honderű* 1 (1843), 2. félév, 482. (Borgia Lucretia, szeptember 30.) Függelék IV.
[74] *Uo.*, 1 (1843), 1. félév, 140. (Templarius, január 20.) Függelék IV.
[75] Az opera 1843. február 18-i bemutatójáról vö. *Regélő Pesti Divatlap*, 2 (1843), 503.; *Világ*, 1843. február 22.; *Honderű* 1 (1843), 1. félév, 417. Függelék IV.

jeles" Joóbnak meg kellett érnie az igazság óráját.[76] 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 fensőbbségét ezúttal is kitünteté" – olyan mértékben, hogy az még neki magának is túlzásnak tetszett. A nemzeti „színdalárok" nem bírtak a dalművel;[77] a komolyabb feladatra alkalmatlan Havi Mihályt és Éder Lujzát kellett beállítani a fontos második tenor- és szoprán szerepekre. Konti Károly már régen hangjának utolsó maradványaival sáfárkodott, 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 csúcsra érkezett, és még meredekebb magaslat meghódítására tört. Általános meglepetésre 1844 januárjának első napjaiban a bécsi udvari dalszínházba utazott vendégszereplésre.[78] 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 Schodelnét. Joób fellépése észrevétlenül zajlott le, de hogy megbukott, ahhoz nem férhetett kétség.[79] A körülményeket a Honderű kárörvendve, de a híven kolportálta.[80] Ideiglenes kiválása 1844 elején Erkel emlékezetében felidézhette 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 szerződtették. Petrichevich Horváth egy ideig favorizálta őt,

[76] *Honderű*, uo., 716. (Ördög Róbert, május 14.) Függelék IV.
[77] *Uo.*, 2 (1844), 1. félév, 104. (Zsidóhölgy, január 2.) Függelék IV.
[78] *Uo.*, 2 (1844. január 6.), 1. félév, 32. Függelék IV.
[79] *Allgemeine Theaterzeitung*, 37 (1844), 137. Függelék IV.
[80] *Honderű*, uo., 222. Függelék IV.

úgyhogy kérdéssé vált, Joób megtarthatja-e az első tenor helyét.[81] Szerencséjére hamarosan kiderült, hogy az új akvizíció legfeljebb csak lírai szólamokban 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 premiert és felújítást ő abszolvált 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.[82] Legfeljebb új vagy rég nem hallott magyar szerepekben kímélték.[83] Frankenburg lapja, mely 1844 nyarán még „igen haszonvehető egyénnek" minősítette, és hősi kísérleteit előnyben részesítette a Peczével szemben,[84] az utolsó évben már nem tudott ellenállni saját vélt szellemességének: megalázó bohózati stílusban gúnyolta Joóbot, és az érdemes énekest kevéssé vigasztalhatta, hogy Pecz-cel sem bánt különbül.[85] Első tenor-státusát általánosan tarthatatlannak nyilvánították,[86] és szerződését 1846 húsvétján nem újították meg. A Pesti Divatlap novemberi híradását, hogy a színház újra szerződteti, talán a nyomorgó énekes iránti jóindulat sugallta.[87] Frankenburg cáfolt, és cinikus modorban tanácsolta Joóbnak, szerződjön Kassára.[88] De erre nem került sor, 1847 elején Joób Zsigmond a pálya dicstelen vége elől az őrületbe, majd a halálba menekült.[89] A szomorú körülmények között elhunyt énekes temetésének költségeit az egykori pályatársak fedezték, az élen Schodelnéval.[90]

Utaltunk már rá: Schodelné távozása nem a vízre, hanem a tűzre öntött olajat. Az operaháború addig elképzelhetetlen parlagiasságig fajult, s a nemzeti színpadon a művészeknek a

[81] *Uo.*, 453. Függelék IV.
[82] *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.) Függelék IV.
[83] *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 1. évnegyed, 224. (Bátori Mária, február 11.); *uo.*, 2 (1845), 2. évnegyed, 91. (Először: Tihany ostroma, április 12.) Függelék IV.
[84] *Életképek*, 2 (1844), 96. Függelék IV.
[85] *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.) Függelék IV.
[86] *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 1. félév, 58. (Don Pasquale, január 10.) Függelék IV.
[87] *Uo.*, 875. Függelék IV.
[88] *Életképek*, 6 (1846. december 19.), 792. Függelék IV.
[89] *Pesti Divatlap*, 4 (1847. május 9.), 609. Függelék IV.
[90] *Honderű*, 5 (1847. május 11.), 380. Függelék IV.

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.[91] A lényeget illetően joggal: 1843-44-re Konti hangja végképp elvesztette fényét. Zenei képzettsége azonban vitán fölül állott (egy hangversenyen általa komponált operából hangzott el részlet);[92] olaszos technikája még az utolsó években is példaképül szolgálhatott volna a magyar naturalistáknak.[93] 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.[94] Bartay bukása után távozott a Nemzeti Színház együtteséből.[95]

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).[96] Neki is támadt saját tábora.[97] 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 igazgató nem akarta befogadni.[98] 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.[99] A szaporodó intőket olvasva végül az igazgatóság alkalmatlannak ítélte a további operai működésre.[100] Addig azonban – ha csak

[91] *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.) Függelék IV.
[92] *Honművész*, 6 (1838), 416. (A 7 éves Smolyk Vilmos hangversenye, június 28.) Függelék IV.
[93] *Honderű*, 1 (1843), 1. félév, 483. Függelék IV.
[94] Énekéből a Honderű még a keveset is sokallta. *Uo*, 2 (1844), 2. félév, 358. Függelék IV.
[95] Hír szerint a kolozsvári konzervatóriumhoz szegődött zeneoktatóul. *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 2. kötet, 153.
[96] Vö. a 22. jegyzetet.
[97] A Nemzeti Újság (a Hasznos mulatságok utódlapja) 1841-42-ben feltűnően pártfogolta Éder Lujzát, s kifogásolta, valahányszor mást léptettek fel olyan szerepben, melyet ő is énekelt.
[98] *Életképek*, 2 (1844), 686. Függelék IV.
[99] *Uo.,* 4 (1845), 320.; *uo*., 450. Függelék IV.
[100] 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). Függelék IV.

segédénekesnőként is – egyike volt a törzstagoknak, akik biztosították az operaüzem folyamatosságát.[101] 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 kevéssé használható Szerdahelyi Nellit.[102] 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 nagysikerű 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 vivő Garát.[103] 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.[104] Bizonyos értetlenséggel észrevételezhetjük, hogy a nem alaptalan bírálatok ellenére Udvarhelyi még hosszú éveken, sőt évtizedeken át első basszusszerepeket bíztak rá.[105] 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:

> 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

[101] *Pesti Divatlap*, 4 (1847), 187. Függelék IV.
[102] Szerdahelyi 1844 húsvétján távozott. *Honderű*, 2 (1844), 1. félév, 333.; *Der Spiegel*, 1844. április 20. Függelék IV.
[103] *Der Spiegel*, 1844. január 31. (Hunyadi László, január 27.) Függelék IV.
[104] *Honderű*, 3 (1845), 2. félév, 280. Fügelék IV.
[105] A pályacsúcson rég túljutott énekesre még olyan jelentős basszusszerepeket is rábíztak, mint Zakariás a Nabuccóban (1847. január 2.), Giorgio a Puritánokban (1849. március 31.), az anabaptisták egyike a Prófétában (1850. június 12.), Monterone a Rigolettóban (1852. december 18.), Melchtal 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.

> oly szűken van megnépesítve természetáldotta tehetségekkel, hogy minden elhanyaglott erő, minden könnyelmű veszteség valódi felségsértés a művészet ügye ellen.[106]

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".[107] A nagyoperák színpadi útja vesszőfutássá fajult. A portici néma egy 1842 decemberi előadásán a szólisták csak statiszta-szerepet játszottak.[108] Az Ördög Róbert első előadásáról okkal írhatta a tájékozott kritika: „Ily gyönge egyes erőknek, mint milyenek jelennen miéink, túlzott feladat".[109] Bár az első sorozat kilenc előadásának csatáját becsülettel végigharcolták, „a gyönge éneklés" hosszabb távon távol tartotta a közönséget a nagyoperától, ez pedig veszélyeztette a kassza egyensúlyát.[110] Meyerbeer első francia operája az egész, Schodelné két korszaka közti magyar énekes együttes baltazári megszámláltatásának óráját hozta magával: kevésnek találtatott, és hamarosan darabokra szaggattatott.[111] 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.[112] Az opéra-comique újdonságait csak De Caux Mimi fellépése után fogadja majd viszonylag nagyobb rokonszenv.

[106] *Életképek* 7 (1847), 282.
[107] *Regélő Pesti Divatlap*, 1 (1842), 605. Függelék IV.
[108] *Uo.*, 1196. Függelék IV.
[109] *Honderű*, 1 (1843), 1. félév, 315.
[110] *Regélő Pesti Divatlap*, 2 (1843), 1. félév, 543. (Ördög Róbert, február 21.) Függelék IV.
[111] Három éven belül a közreműködők egymást követve leléptek a nemzeti színpadról: Markovicsné, a tenorista Havy (Raimbault), Konti (Bertram), Joób, végül Paksyné Mochonaky Amália.
[112] *Regélő Pesti Divatlap*, 2 (1843), 1. félév, 108. Függelék IV.

2. „… színi változás feketéről fehérre”

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.[113] 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 felidézték ugyan az operai ünnepek légkörét,[114] de a hétköznapokon a közönség és a sajtó osztozott a szomorú érzésben: a nemzeti színpad zenés térfelén nem történik. Nem volt primadonna, nem dúlt primadonnaháború – mintha az intézet semmi nem is létezett volna. Ha pártoskodni támadt kedvük, a habitüék kénytelenek voltak a német színházat látogatni. Ott Minkné és Francilla Pixis egyidejű jelenléte 1842. december 2-án az angol labdarúgószurkolók durvaságát beárnyékoló operai huliganizmus kitöréséhez szolgált ürügyül. A többször megszakított előadás egyik újrakezdési kísérletekor a végletekig megalázott, összetett kézzel könyörgő Minknét tojással dobták homlokon.[115] Krumpli, hagyma, tojás a színházi nézőtéren 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 kevéssé spontán módon – olykor kiváltotta az ellenpárt pisszegését.[116] 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.[117] Mivel a beszámolók írói maguk is egyik vagy másik párthoz tartoztak, előadásukban nem kereshetjük a rendőrségi hírek tárgyszerűségét. Nem vehetjük készpénznek azokat az utalásokat sem, miszerint a „tapsolók” intézményét a magyar színházban

[113] *Uo.*, 1 (1842), 989. Függelék IV.
[114] „A Nemzeti Színház 1842. évi zsebkönyvének szemléje”, *Honderű*, 1 (1843), 1. félév, 64. Függelék IV.
[115] *Jelenkor*, 1842. december 10.
[116] *Athenaeum*, 5 (1841), 2. félév, 443.; *uo*., 6 (1842), 1. félév, 735-6.; *Jelenkor*, 1842. december 10.
[117] *Athenaeum*, 6 (1842), 2. félév, 430. Függelék IV.

nem Carl, hanem már Schodelné meghonosította volna.[118] De ahhoz nem férhet kétség, a tetszést és nemtetszést az intézmény és előadók saját érdekeik és ellenérdekeik diktátumára már az ő idejében igyekeztek manipulálni.[119] Más, szubjektív és társadalmi okok is előidézhették vélemények és ellenvélemények harsány 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 szimpátia-tüntetés szándékával avatkozott be.[120]

1842 nyarán változni kezdett a magyar opera körüli hangulat. Eljött annak ideje is, hogy az Athenaeum egyenesen követelje, adjanak sűrűbben operát.[121] Mikor a színház bérbeadása ősszel terítékre került, Bartay Endrét azért is kezelték favoritként a versenyben, mert az opera revitalizációjára alkalmas személynek tekintették. Negatíve erre következtethetünk az operaellenesen elfogult Pesti Hírlap ijedelméből a hír hallatán, hogy Bartay pályázik a színház bérletére – állítólag Erkellel egy listán![122] December 19-i kelettel a muzsikus 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, Markovicsné 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.[123]

Csak úgy hemzsegtek 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

[118] *Uo*., 5 (1841), 1. félév, 718.; *uo*., 2. félév, 443.
[119] Schodel János nyilvánvaló ellenérdekeltség okán beszélte rá a körülötte ülőket, hogy pisszegéssel zavarják Egressy Gábor Kean-alakítását.
[120] Degré, 89.
[121] *Athenaeum*, 6 (1842), 1. félév, 846.; *uo*., 1215. (Norma, június 17.) Függelék IV.
[122] *Pesti Hírlap*, 1842. szeptember 18. Függelék IV.
[123] *Regélő Pesti Divatlap*, 1 (1842), 1212.

> 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 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.[124]
>
> Báléj egészen új és eddiginél fényesb elrendezéssel kerülend rövid időn színpadunkra, mit megint Mayerbeer [!] híres dalműve, Ördög Robert követend, melyben majd rendre hallandjuk várvavárt 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 színigazgatónak lenni mutatkozik.[125]

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.[126] 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 vendégjátéka és néhány más akció. Mindezek alapján Bartayt méltán övezi máig a képzeletgazdagon kezdeményező színházi ember nimbusza. Másrészt tény, hogy nagyvonalú terveinek erkölcsi és financiális implikációit nem mérte fel kellő körültekintéssel. Képzeljük csak magunkat példának okáért Erkel helyébe. Feltehetően Bartay bíztatására, 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 ol-

[124] *Honderű*, 1 (1843), 1. félév, 103
[125] „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*, 23-9.
[126] *Honderű*, uo., 411-2. Függelék IV.

vassa 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 nyerendenek"? Mindazonáltal bármi fantasztikusnak is tessenek az igazgató tervei, megítélésükben, illetve Bartay egész működésének értékelésében kellő óvatosságot kell tanúsítani. Petrichevich elejtett mondata emlékeztet valamire, aminek a magyar színháztörténeti irodalom nem szentel kellő figyelmet. A Nemzeti Színház ekkor még távolról sem foglalt el hegemón helyzetet Pest színházi életében. Állandó, kemény versenyre kényszerült a német színházzal, és mint említettük, Schodelné majd Carl távozása után operai fronton tagadhatatlanul vesztésre állt. 1842-ben bérlőváltás történt a Színház-téren, és a kortársak jelzik, Schall új rezsimje – mint minden új rezsim – vendégjátékok 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.[127] Lutzer vendégjátékán bekövetkezett a legrosszabb: a felemelt jegyárak mellett a ház egyszer sem telt meg teljesen, és többször kongott az ürességtől.[128] Sokkal jobban beütött – de sokkal többe 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

[127] A vendégjáték egyes estjein Lutzer és magyar társai olaszul énekeltek (Bájital, Alvajáró), a Belizár Antoninájáját a vendég a Honderű szerint „magyarul és olaszul", az Ördög Róbert Izabelláját a közönség elragadtatására magyarul.
[128] *Honderű*, uo., 615. Függelék IV.

fentebb írottakat.[129] Tadolinit egy év múlva Giorgio Ronconi, az első nagy romantikus hősbariton és énekesnőként kevéssé 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 vendégjátékok ügyében. A színháztörténeti irodalomban eddig tudtunkkal nem merült fel a kérdés, vajon Bartay teljesen autonóm volt-e, önállóan vállalkozott-e a bérletre, vagy a háttérben arisztokrata csoport húzódott meg, melynek lekötelezettjeként, esetleg szalmabábjaként lépett fel a nyilvánosságban? Kortársak suttogtak kiváló kapcsolatairól pesti és bécsi főúri körökhöz; Szilágyi Pál elbeszélése pedig egyenesen utal rá, hogy a bérletbe nem saját tőkéjével lépett, és bukását az okozta, hogy a támadások idején „magas bécsi pártfogói kihátrálnak mögüle".[130]

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 kevéssé 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.[131] Másodszorra 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

[129] Nicolai, 225. Függelék IV.
[130] http://www.szineszkonyvtar.hu/contents/a-e/bartayelet.htm (accessed June 18, 2008) Szilágyi könyv formában kiadott emlékezései az idézett helyet nem tartalmazzák.

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 tényked̄ését a Hangászegyesületre korlátozta. Elsősorban a hangverseny, azon belül is az oratórium-kultusz fáklyavivője 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.[132]

A magyar nemzeti célok kérdésében Mátray által képviselt kompromisszum kiterjedt az iskola működési területére is. A hangászegyesületi tagok számára magától értődött, 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.[133] Mint a hírhedett zenész, más támogatók is megszabhatták, hogy az énekiskola vagy az alapítandó nemzeti

[131] Vajdafy, 25.
[132] Uo., 26.
[133] Uo., 28.

zenetanoda javára adakoznak-e. Utóbbi esetben az iskola csak a kamatokat élvezhette, a tárgyi adományokat (például könyveket) pedig csak használatba vehette át.[134] 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.[135] 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".[136] 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.[137] Tudvalévő, hogy Schedius Lajos utódjaként 1837 októberétől Festetics töltötte be a Pest-budai Hangászegyesület elnöki tisztét, 1840-től a Zenedének is elnöke volt.[138] 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 realisztikusabb 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 pályázatának támogatását célozta-e, vagy az ügyvéd-zeneszerzőtől függetlenül időzítette az akciót éppen a

[134] Tari, 36-7.
[135] Pukánszkyné, *Iratok*, 324.
[136] Pukánszkyné, *Nemzeti Színház II*, 162-8, itt: 166.
[137] *Pesti Hírlap*, 1842. november 6. Függelék IV.
[138] Vajdafy, 17., 141.

színházi interregnum idejére (esetleg a hangászegyesület kérésére).[139] 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.[140]

Nemzeti konzervatórium a tervezett formában nem alakult, és Bartay túl rövid ideig regnált, hogysem 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."[141] Mást, 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 karnagyi 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 megszellőztetése vet olykor-olykor kevéssé 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

[139] 1842 őszén más fórumon is követelték a nemzeti conservatorium alapítását. Vö. Szerdahelyi Nelli debut-je kapcsán *Regélő Pesti Divatlap*, 1 (1842), 811. Függelék IV.
[140] 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 áldozatkészsége tette lehetővé. Naplója és levelezése tanusítja, 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. Függelék IV.
[141] *Világ*, 1844. április 2.

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 Hangász-egyleti énekiskolában; onnan szerződtette át Bartay.[142] 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.[143] 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.[144] 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.[145] Bartay igazgatása alatt nem jutott be a színházhoz, de a bérlő bukása után az országos igazgató Ráday Gedeon alkalmazta őt.[146] A Pesti Divatlap július végén közölte, „múlt héten kezdé meg nemzeti színházunk új zeneoktatója Guglielmi úr működését a Bájitalban."[147] Bevilágító megjegyzés: eszerint a színházi énekmester a Nemzeti Színházban is, mint Ciccimarra Bécsben, nem általában véve oktatott éneket, hanem az egyes produkciókra készítette elő az együttest, vagy az azokba újonnan beálló szereplőket. Úgy sejlik, 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 gyöngélkedett, 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.[148]

---

[142] Tari, 32.
[143] Luigi Guglielmit a Stieger-lexikon a nagy Pietro Guglielmi unokájaként azonosítja. A Nákó-féle opera-színpadon 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.
[144] *Honderű*, 2 (1844), 2. félév, 80. Függelék IV.
[145] *Uo.*, 225. Függelék IV.
[146] *Uo*, 3 (1845. július 8.), 2. félév, 16. Függelék IV.
[147] *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 616.
[148] *Honderű*, 4 (1846), 1. félév, 18. Függelék IV.

De Caux Mimi, a későbbi Lászlóné majd Doriáné a magyar énekes-utánpótlás legrégebbi útvonalán érkezett Pestre. Tizenhárom éves gyermeklányként lépett színpadra Kolozsvárott, majd öt éven át vándorolt különböző társulatokkal. Tizennyolc éves, mikor Bartay a Nemzeti Színházhoz szerződteti. Vidéki előélete 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.[149] 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 csinosabban énekel";[150] október 22-én a Pesti Divatlap szerint mint Adalgisa egyenesen meghökkentő átalakulásról tett tanúságot,[151] bizonyára a Bindertől nyert képzés eredményeként.[152] 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 szívéről levéve De Caux-t és Benzát a másodrendű énekesek közé sorolta, akik csak a provinciális magyar színpadon játszhatnak elsőrangú szerepet.[153] 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 zenészileg 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.[154]

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.[155] 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, méghozzá nem kizárólag mennyei

[149] A Nemzeti Színház megnyitása a korábbinál is kezdetlegesebb állapotba züllesztette a magyar vidék zenés színpadát. De Caux fellépésekor Kolozsvárott még mindig az elaggott Déryné adta a primadonnát.
[150] *Honderű.*, 2 (1844), 2. félév, 182.
[151] *Pesti Divatlap*, 1 (1844), 3. évnegyed 44. Függelék IV.
[152] *Uo.*, 2 (1845), 2. évnegyed, 379. Függelék IV.
[153] *Uo.*, 1 (1844), 2. évnegyed, 110. Függelék IV.
[154] *Honderű*, 4 (1846), 1. félév, 74.
[155] *Uo.*, 3 (1845. január 23.), 72. Függelék IV.

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.[156] A grófi menyasszony Bécsben naponta lovagolt, esténként színházba járt, és az egykori kiváló mezzoszopránnál, Amalia Schütz-Oldosinál tanult. A házasságból nem lett semmi (mint Fáy többi ismert „mecénási" kapcsolatából sem); a Pesti Divatlap szerint Mimi februárban visszatért Pestre.[157] Itt hirtelen hozzáment a nálánál jóval idősebb László József színészhez, nyáron pedig visszaszerződött a Nemzeti Színházhoz.[158] 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 külországba. Ha jól értjük, a cinikus Életképek mégsem restellt ilyesmire célozni az újdonsült Lászlóné első fellépése után.[159] Ám ő még két évig zavartalanul működött tovább Pesten; szépsége, játékkészsége és értékes hangja biztosította számára a közönség tartós, élénk érdeklődését.[160] 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.[161] 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.[162] 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.

---

[156] 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)
[157] *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 1. félév, 322.
[158] *Uo.*, 2. félév, 509.
[159] *Életképek*, 4 (1845), 158. Függelék IV. De Caux Mimi kalandját Fáy gróffal másképp adja elő Jókai Mór: A hajdani Nemzeti Színházról.
[160] *Uo.*, 481. (Alvajáró, október 2.)
[161] Balfe: A négy Haymonfi, 1845. augusztus. 14.; Auber: Kőmíves és lakatos, 1846. április 3. (1 előadásban); Auber: Az ördög része, 1846. október 3.

1845-től kezdődően számos új, fiatal énekes neve tűnt fel a színlapokon. Egyidejű fellépésük már a hangászegyesületi énektanoda eredményes működéséről tanúskodik: végzettjeinek néhánya 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".[163] 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" énektanáruk 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."[164] Sikerében a Pesti Divatlappal egyezően a nyilvános énekiskola négyéves fáradozásának és Binder énekmesternek tulajdonította a fő érdemet az Életképek is. Ezzel szemben a német sajtó bizonyos Zieglerné asszonyságot dicsért, aki Hesz kisasszonyt *négy hétig tanította énekelni*.[165] Az énekiskola első végzettjei között volt Tély Róza, Eminger-Lovassy Betti, Korcsek Leopoldina és Reszler István. Vizsgájukról a Pesti Divatlap 1845 augusztusában értesített.[166] Pár hét múlva viszont már Guglielmi házi hangversenyén léptek fel valamennyien, mint a színházi énekmester „jelesebb tanítványai".[167] Hesz Rózát 1845 húsvétján szerződtették, vagyis az olasz énekmester valóban foglalkozhatott vele a színházban.

[162] „Lászlóné Londonból vendégjátékra ajánlkozik. 8 alkalomra szerződtetik." *Kötetes iratok*, 696. (1854. május 31- bejegyzés); „Lászlóné de Cau Mari feltételekbe nem egyezik." *Uo*., 1854. június 17.; „Doria asszony azelõtt Lászlóné megérkezett és fellépni óhajt." *Uo*. 1854. augusztus 16.
[163] *Nemzeti Újság*, 1847. május 14.
[164] *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 1. félév, 208.
[165] *Életképek*, 3 (1845), 258. Hogy az egyébként számunkra ismeretlen Zieglerné oly rövid ideig – mindössze négy hétig – instruálta 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.
[166] *Pesti Divatlap*, uo., 2. félév, 665.
[167] *Honderű*, 3 (1845. november 25.), 416. Függelék IV.

Reszler csak 1845 őszén mutatkozott be nyilvánosság előtt, és 1846 tavaszán jutott szerződéshez, őt tehát valószínűleg Guglielmi ajánlotta be a színháznál mint magántanítványát. Rekommendációjára 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.[168] 1846-ban őt is szerződtették a színházhoz. Négy évig működött itt, azután La Grange bíztatására 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.[169] 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,[170] 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 hírét már 1846-ban megszellőztették.[171] 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.[172] 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 primadonna hiába keresett magának helyet.[173] 1849-ben végre ütött Lovassy órája: a Schodelné távozásával támadt űr betöltésére hirtelen szerződtették, és négy évig meg is tartották, igaz, csak másodénekesnőként.

Térjünk vissza Guglielmi tündökléséhez és bukásához. Sebastian Binder múló pillanatig 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

[168] *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 437.
[169] Jahn, *Hofoper 1848-1870*, 38.
[170] Első színpadi kísérletekre és szerződtetési célú vendégszereplésekre előszeretettel, ha nem is kizárólag kerítettek sort a böjti időszakban, hogy az alkalmas jelentkezőkkel húsvétkor megköthessék az új évadra szóló szerződéseket.
[171] *Életképek*, 6 (1846. október 3.), 444. Függelék IV:
[172] *Uo*., 792. Függelék IV.
[173] *Der Spiegel*, 1848. május 9. Függelék IV.

csak énektanári ambíciókkal lépett fel; maestróként gerálta magát tágabb értelemben is – azon túl is, hogy operái előadását forszírozta. A Lászlóné főszereplésével felújított Szerelmi bájitalt 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".[174] Nem csodálhatjuk avatatlanságát. Olasz énekmester-zeneszerző létére nem sok tapasztalatot gyűjthetett a vezénylésben, hiszen itáliai opera-előadásokon 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 súgó fölügyelt.[175] A maestro al cembalo korábbi irányítási eszköze, a zongora már csak biztonsági okból állt a zenekarban. Értesülünk: Guglielmi még valamelyik zenész-ősétől ellesett régies modorban igazgatta a zenekart, amennyiben vezénylő botjával kikopogta az ütemet, s az „igen kellemetlen hatás" megzavarta a romantikus színházi illúziót. E kifogás alapján biztosra vehetjük, hogy Erkel – akinek vezénylési modoráról keveset tudunk – nem kényszerült a rendtartásnak efféle avítt és tehetetlenségre utaló eszközéhez menekülni. Kérdés, hogy egyéb tekintetben kényszerült-e menekülni – Pestről ideiglenesen Pécsre, ahol híradás szerint a Bájital előadása idején hangversenyrendezés céljával tartózkodott? Ha távolléte egyáltalán összefüggött Guglielmi implantációjának kísérletével, inkább szubtilis manővert láthatunk benne, mint menekülést – a házi karnagy távozott, s engedte, hogy helyettesítésének könnyelműen vállalt feladatába az önjelölt maestro látványosan belebukjék.

Százhatvan év távolából lehetetlen megítélni, hogy a siker a maestro tulajdonképpeni működési területén, az énektanításban valóban „ármánykodás" következtében maradt-é el, ahogy Petrichevich Horváth állította. Kétségkívül szabotázs-hangulat terjengett a színház-ban: 1845 őszén az Életképek megrótta Hesz Rózát és a többi fiatal énekest, mert a megbeszélt időben rendszeresen távol maradtak az énekóráktól.[176] A panasz forrása aligha lehetett más, mint maga Guglielmi. Hogy a nyilvánossághoz apellált, jelzi, nem hiányzott belőle a kellő ambíció és aktivitás a rábízott feladat ellátására, és frusztrálta, hogy oly okokból nem tudott neki megfelelni, amit legalábbis ő maga rajta kívülállónak tekintett. Vajon a bojkott csak a személyzet indolenciájából eredt, vagy ellenséges házi hatalmas-ságok szervezték? A tanítványok nem látogatták az órákat – éneklésükben nem mutatkozott

[174] *Életképek*, 4 (1845), 158. Függelék IV.
[175] Merucci, 435., 451-2.
[176] *Életképek*, 4 (1845), 577. Függelék IV.

fejlődés; ily módon könnyen bizonyíthatta, akinek érdekében állott, hogy a drága énektanár alkalmazása nem hoz eredményt. Múlhatott persze az énekesek abszentizmusa 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 színháztól.[177] Felmondtak neki, mert „nem képezett […] egy rövidke év alatt vagy félducat [!] 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".[178] 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 érhette komoly vád Erkelt, ha az egyáltalán az ő műve volt; különösen az utóbbi zeneszerzői rangját elégségesen minősíti, hogy darabjai tudtunkkal kizárólag a macedon kereskedőcsaládból származó gróf Nákó rezidenciáján részesültek a bemutatás kétes kitüntetésében (éppen Schindelmeisser vezényletével!).[179] Tárgyilagos 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 védelmezte, nem utolsó sorban a jövedelem biztosítására. Ez a jövedelem nem korlátozódott az első karnagyi 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 tudvalévőleg nem az ő, hanem az operarendező (és az igazgató) hatáskörébe tartozott,

[177] Guglielmi küszöbön álló menesztésének hírét a jólértesült Honderű már 1846 januárjában közölte. *Honderű*, 4 (1846), 1. félév, 75.
[178] *Uo.*, 5 (1847), 2. félév, 34. Függelék IV.
[179] *Uo*., 80. Függelék IV. Három évvel későbbi Nákó-féle produkcióról *uo*., 5 (1847), 2. félév, 34.

korrepetitor-énektanári kettős minőségében mindenkinél többet tehetett az énekes előmeneteléért 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 véle való foglalkozásért (amit nyújtani a karnagynak egyébként hivatali kötelessége volt). Jókai, aki Laborfalvi Róza révén jól ismerte a Nemzeti Színház beléletének enyhébb-súlyosabb 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 színháztól, 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".[180] Másikjuk, 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 szabatott, 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 színfalak megett elkövettettek, 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 elölni; csak annyit kívánok igazolásomra megemlíteni jelenleg, hogy az érdeklettek által, még magánigyekezetem s feláldozásom sem méltányoltatott,

[180] *Pesti Divatlap*, 4 (1847), 473. Függelék IV.

> 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.[181]

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 feltűnése 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.[182] Szerződtetéséhez 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: szerződésszegéssel 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 elsőnél tovább tartott volna. Azzal, hogy gúnyos megjegyzés kíséretében megtiltotta „ügyes tanítóktól betanult 2-ik felvonási nagy áriája" eléneklését a Don Pasqualéban, Erkel büntetni akarta Reszlert, 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 megszoksz, vagy megszöksz – azóta sem vesztette el fájdalmas időszerűségét a magyar operajátszásban.[183]

Tegyük hozzá az általánosan ismert igazság kedvéért: bármi lett légyen is Schodelné 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, „ázsiaian 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

[181] *Uo.*
[182] Debrecen a Reszler István társulata által kiváltott operaláznak köszönheti az állandó színház fölépítését és megnyitását 1865-ben. Vö. Taar, passim.

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.

3. „… édes hazája iránti hő vonzalma hozta vissza”

1841-1843 folyamatos primadonnaválsága 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.[184] 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.[185] 1842 nyarán kárörömmel vegyes aggodalommal vették a londoni német opera pénzügyi összeomlásának hírét. 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 visszaszerződtetésének még a puszta gondolata ellen is tiltakozott.[186] Okkal-e? A harasztot ekkor valóban a szél fútta. Egy újabban előkerült levél szerint 1842 május elején, egy időben a második londoni turné kezdetével, „Schodelné férje” feltűnt Pesten, és értésre adta, „hogy ha Nője az Igazgatóság által meg hívatna az ide vissza jönne”.[187] Meglepő időpont: felajánlkozás nem sokkal a sikeres hannoveri évad vége után, mikor a londoni vereség réme

[183] *Honderű*, 5 (1847), 2. félév, 117. Függelék IV.
[184] *Regélő Pesti Divatlap*, 1 (1842), 410. Függelék IV.
[185] *Jelenkor*, 1842. július 23. Függelék IV.
[186] „Néhány szó a m. színházi opera ügyében”, *Athenaeum*, 6 (1842), 2. félév, 39. Függelék IV.
[187] Báró Orczy György országos választmányi elnök Simontsits János igazgatónak, „Pesten Máj. 11én 1842”. Simontsits János hagyatéka, Országos Színházi Intézet és Múzeum. Függelék IV.

még csak nem is körvonalazódik; néhány héttel a hannoveri állandó szerződésért indított kampány előtt, melynek egyik aktusaként a német színházi sajtó „német énekes-híresség-ként" 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 tankönyvi jellemzőjét. Értők egyes célzásokból, például a „reszketeg hangvibratiók", vagyis a lebegés lélektani magyarázatából legfeljebb csak gyaníthatták: fáradóban 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 magától értődően 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 miniatur-genialis Hassel-Barth, a német hevű 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.[188] Ráduplázott a Világra a Hasznos Mulatságok, egy az augsburgi Allgemeine Zeitungban Schodelné kölni vendégjátéka után megjelent dicshimnusz utánközlésével.[189] Mindezek nyilvánvalóvá teszik, hogy 1842 nyarán-őszén koncentrált akció zajlott Schodelné visszatérésének előkészítésére. A hívek egyetlen kínálkozó alkalmat sem mulasztottak el, hogy szót emeljenek visszahívásáért, Mátray öt évvel korábbi operai nemzetegyesítő

[188] „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 vesztettünk!" Függelék IV. Egy év múlva, 1843. szeptember 23-án közölte a Világ, hogy szeptember 19-én „a német színházban Wiest úr, több német folyóirat dícséretes buzgalmú alapítója, tarta felolvasást meglehetősszámú közönség előtt." A látogatást alighanem Schodelné szervezte meg.
[189] *Hasznos Mulatságok*, 1842. október 15. Függelék IV.

retorikáját felmelegítve.[190] 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.[191] 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 Szinházhoz* (kiemelés tőlem T. T.) Londonbul épen Bartay úr által hivatám meg a legkecsegtetőbb feltételek alatt, ajánlását el nem fogadtam".[192] 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 Schodelnét. 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.[193] Vajon csak azért jött, hogy „tespedőknek virító 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 megroppantak, 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 szereplésekre. Tiszteletet keltethettek a megvalósult vendégjátékok színhelyei, hiszen Drezda a német operajátszó színpadok megmagasabb köréhez tartozott, Hamburg és Prága pedig legalább a másodikhoz.[194] 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 hangi és játékbeli gesztusokkal kíséreli meg ellensúlyozni. Nem tudni, hogy a prágai vendégjáték félbeszakadását okozó „egyéb

[190] *Világ*, 1842. július 20. Függelék IV.
[191] Bartay maga utal a levélváltásra a Világban „Többen" aláírással megjelent Szózatra adott válaszában. *Uo.*, 1844. április 2. Függelék IV.
[192] Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Levelestár. Függelék IV.
[193] *Honderű*, 1 (1843. április 1.), 1. félév, 448. Függelék IV.

körülmények" nem a megállapodáson alapuló elállást fedik-e további kísérletektől.[195] Másrészről, habár hannoveri szerepléséről, az ottani majdnem-Hofsängerin státusról nem találtunk híradást a pesti sajtóban, Bartaynak birtokába került az 1842 őszén 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 „értesítve volt": hogy „édes hazája iránti hő vonzalma hozta vissza" (vö. a 197. jegyzetet). 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.[196] 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.[197] 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", financiális 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.[198] Petrichevich ismét bedobta a köztudatba Mayer k. a., „a karinthi kapu egyik jobb énekesnője [...] (született magyar)" nevét, aki „úgy nyilatkozott, miképp – ha különben tetszendeni fog vendégszereplése – nem lenne idegen Schodelné helyét elfoglalni szín-

[194] 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*.
[195] Prágában öt előadást hirdettek, de csak kettőt teljesített. A *Prager Zeitung* színházi műsora alapján. Vö. még *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 45 (1843), 345.
[196] *Világ*, uo.
[197] *Uo.*, 1843. május 24.; *Honderű*, 1 (1843. június 3.), 1. félév, 742. Függelék IV.
[198] *Honderű*, uo., 715. Függelék IV. Fáy István már 1842 júliusában „Szózat"-ban szólította fel a Nemzeti Színházat „Vilt Janka" szerződtetésére, kit „Borzaga Egyed" bécsi lakásában neveltet. *Hasznos Mulatságok*, 1842. július 23.

házunknál".[199] Mayer kisasszony szerződtetéséből 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.[200] Augusztus első napjaiban valamennyi hír- és divatlap közölte a nagy kommunikátor Bartay patetikus tónusban tartott hivatalos bejelentését.[201] 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.[202] 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 Schodelnét színpadunkról eltávolítá, nem is lehetett máskép; 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 szűnni nem akaró hangos tapsokkal és éljenekkel fogadtatott.[203]

Ismerjük a közönséghez intézett rövid szózat mondatait is:

> Kedves Honom szeretete legerősebb ösztöne lelkemnek, Nincs érzés, melly felérne azon örömet, ha e tőlem mindig mélyen tiszteltt közönség szíves hajlandóságát bírhatom. Mint magyar honnak hű leányát csak az boldogíthat, ha tisztelt hazámfijai feledve azt, mi rám nézve legfájdalmasabb, kegyökben tartandnák azon szívet, melly egyedül honom dicsőségeért és e mélyen tiszteltt közönségért dobog keblemben holtomig![204]

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.[205] Ha Bartay

[199] Mayer kisasszonyt az Athenaeum 1841-ben Schodelné áldozatának tüntette fel. *Athenaeum*, 5 (1841), 1. félév, 155.
[200] *Regélő Pesti Divatlap*, 2 (1843), 2. félév, 281.
[201] *Uo*., 313; valamint *Honderű*, 1 (1843), 2. félév, 158. Függelék IV.
[202] *Világ*, 1843. augusztus 24.
[203] *Regélő Pesti Divatlap*, 2 (1843), 2. félév, 599.
[204] „Schodel Jánosné szül. Klein Rozália asszonyság beszéde a Közönséghez, midőn két év s 8 hónap mulva külföldi utazásáról visszatérvén ismét fellépett a pesti magyar szinpadon 1843-ki Augustus 31-én »Eskü« opera kezdete előtt." Magyar Emlékiratok XIX Század 1800-1849. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Quart. Hung. 625, fol. 13.
[205] *Világ*, 1843. szeptember 16.

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 becsteljes vala, miszerint már alaposan remélhetni, hogy végre opera ügyében is újra kivirít a tulipán.[206]

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 szóvirágokba 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 kialkudott 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.[207] 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.[208] Szeptember 11-i kelettel Bartay értesíthette a „nagyérdemű közönséget" az örömteli hírről, Schodelné szerződtetéséről.[209]

Bartay kétéves intenzív PR-politikájának 1843 őszi látványos mozzanatával, a Schodelné visszatérésének keretét adó jótékonycélú fellépéssel, majd a visszaszerződést bejelentő ünneplő sajtófanfárral megkezdődött a nyolc hónapra tervezett vendégjáték-sorozat, melyet a Hunyadi László 1844. január 27-i bemutatója műfajtörténetileg és a nemzeti identitás zenei megalapozásának tekintetében a Nemzeti Színház operájának egyik legjelentősebb évadává avat. Két hónappal a korszakalkotó premier után a kortársi érintettekből mégis a csalódottság érzése tört ki – általánosan, bár más-más okból. 1844. március 30-án a

[206] *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. Függelék IV.
[207] Bartay Endre Schodelnéhoz, 1843. szeptember 6. és 9. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Levelestár. Függelék IV.
[208] Nemzeti színházi szerződések 1837-1914. No 43. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Analecta 4395. Függelék IV. A Magyar Állami Operaház Archívumából betüeltérésekkel közli Staud–Kerényi, 31-2.
[209] *Világ*, 1843. szeptember 13. Függelék IV.

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 alantas „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 segélyt. Válaszában a bérlő quasi összefoglalta addigi operai politikáját, felsorolta saját érdemeit, és alig leplezett módon Schodelnét tette felelőssé a negatívumokért.[210] 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).[211] 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.[212] 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".[213] 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, Báléj és Bájital". Nyílt levelében, majd 1844. június 24-én Budán kelt folyamodványában Schodelné leszögezte, hogy a megállapodással ellentétben vendégjátékának nyolc hónapjában a megállapodásban felsoroltak közül „e színpadon általam már annak előtt adott, s kitünő részvéttel fogadott Marino Faliero, Gemma di Vergi, Fidelio és Don Juan sem juthatott a szinpadra".[214] Valamelyes 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

[210] *Világ*, 1844. április 2.

[211] A levél 1844. áprillis 10-én kelt. *Honderű*, 2 (1844), 1. félév, 549-50.
[212] „Operaügy", *uo.*, 2 (1844), 1. félév, 805-7. Függelék IV.
[213] „Pesti Salon. Heti Szemle", *uo.*, 453.
[214] Lásd a 192. jegyzetet.

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.[215] 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.[216]

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 „hat [nem öt] új *dalszerep*" betanulását s előadását ígérte 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.[217] 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 meglehetős 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 kőnyomaton örökítette meg.[218] 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 énekelte a szerepet 1846/47

[215] Fennmaradtak a szerepszólamok, utólag beírt olasz szöveggel.
[216] Megjegyezzük, hogy a Don Juant a német színházban 1841-1845 között mindössze öt alkalommal adták, általában vendégekkel.
[217] *Jelenkor*, 1843. november 28. Függelék IV.
[218] Bartay eredetileg az 1843. évi adventi időszakra tervezte a Nemzeti Színház pozsonyi vendégjátékát. *Fond 4*, 46. Bátori Mária decemberi felújítása Schodelnéval a címszerepben eleve 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.

telén.) A távollétében bemutatott újdonságok közül első évadában csak A zsidónő Racheljét (Recha) énekelte el egyetlen alkalommal (1844. január 2.), azután egész nemzeti színházi tényke dése 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 vesztve 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 premiert szorosan 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.[219] 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.[220] Ha az előző évad azonos időszakát áttekintjük, kétségtelenül tarkább repertoárral találkozunk. 1842 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 női főszerepében hét énekesnő váltotta egymást – bizony távolról sem mindegyik a közönség teljes megelégedésére (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 szerződtetését, de sokáig nem talált megfelelőt, s ez egyoldalúvá tette a repertoárt.[221] Végül Paksyné Mochonaky Amáliának sikerült bizonyítania alkalmasságát: 1845. január 22-én már mint szerződtetett tag lépett

[219] „Pesti Salon. Heti Szemle", *Honderű*, 2 (1844), 1. félév, 453. Függelék IV.
[220] 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 kiállítni, és (bár Tamás vagyok benne hogy önnek magának [t.i. Schodelnénak] nagy tréfául szolgált volna 8 hó alatt 6 újdonúj opera betanulása […] – kérdés mondom, volt-e B. úrnak módja ezen a különben oly terhes szerződés IV-dik pontjából a lehető legnagyobb hasznot keríthetni?" *Uo*.
[221] Híradások reménybeli másodénekesnőkről: *Honderű*, 2 (1844), 2. félév, 373.; *Életképek*, 2 (1844), 96.; *uo*., 854. Függelék IV.

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 gyereknek", 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 imponderabiliáján is múlhatott. Színházi műsorok mindig szándékok és véletlenek, tervek és lehetőségek koordinátáiban 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.[222] 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 szólamainak 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 szólamokat 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 szerepszólamokat, melyek átvételét és kifizetését a színház illetékesei 1844. március 18-án, 19-én és 24-én igazolták? Az elkészült munkák: Norma és Adalgisa szólamainak másolása (Kotsy János); a Montecchi és Capuleti Júlia- és a Báléj apród-szerepének másolása (Schiroky); Izabella szólamának textizálása az Ördög Róbertből (Czakó 'Sigmond); Belizárból Antonina és Irene, Alvajáróból Amina „énekparti" átadása [!] (Hubenay János); az Ördög Róbert Alice-szerepének,

[222] *Életképek*, 3 (1845), 156.

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 színháztól, 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 énekelt, 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.[223] 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 szerződtetett tagjainak sorában tűnt fel.

1844 tavaszának operai csetepatéjára visszatérve: mint mindig, ekkor is a pénzkérdés nyomott legtöbbet a latban. A Honderű jóhiszemű, de szerencsétlen érveléssel kísérelte meg tisztázni Bartayt az országos támogatás hűtlen kezelésének vádja alól: nem hogy zsebre tenné az országos támogatást – írta –, szinte teljes egészében kifizeti azt „átalánosan szeretett primadonnánk" évi gázsijára.[224] Utóbbi nyílt levelében támadhatatlan jogászi (főjegyzői?) logikával mutatott rá, mily veszedelmes következtetések vonhatók le az érvelésből:

[223] *Uo*., 1 (1844), 470-1. Függelék IV.
[224] Lásd a 219. jegyzetet. Függelék IV.

> 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 átalában véve, opera – legalább magyar – nem volna: az országos segélyre az igazgatásnak semmi vagy igen csekély részben lenne szüksége?[225]

Bartay nyilatkozatában ugyan hitet tett az opera mellett, egyszersmind azonban áldozatnak tűntette 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.[226] Vahot Imre ugyan nem a legelfogulatlanabb tanú, de Bartay bukásakor mégis okkal állapította meg: balszerencséjét 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.[227] Még közelebbről érintette az opera sorsát a legújabban megjelent zenés műfaj, a hónapok alatt elsöprő népszerűségre 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.[228] Tudjuk, az olasz buffa és a francia opéra-comique harmadik nemzedékének életútja végéhez közeledett, s a közönség elfordult az avítt és csökevényes repertoártól. Értők látták ezt, és ellenlépéseket sürgettek – követelték, kerüljön mielőbb színre mindaz, ami ideig-óráig feltartóztatja a vígopera hanyatlását.[229] 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.[230] 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

[225] *Honderű*, 2 (1844), 1. félév, 550.
[226] *Életképek*, 2 (1844), 24. Függelék IV.
[227] *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 2. évnegyed, 129. Függelék IV.
[228] *Világ*, 1844. április 2.
[229] *Honderű*, 2 (1844), 1. félév, 492. Függelék IV.

tartozó Don Pasqualét is elfogadta […]".[231] Linda és Marie szerepében aratott sikerei alapján okkal feltételezte, hogy a népszínmű egyáltalán nem vonja el a rokonszenvet attól a víg dalműtől, amely kellően szellemes, és némi pikantériával is szolgál – olyasmivel, mint például a markotányosnénak öltözött Szilágyi Erzsébet dobszólója az Ezred leányában. A komolykodó kritika rosszallása mellett ezt juxból minden előadáson megismételteltette a közönség, mely tódult megnézni a tragikát operett szerepben.[232]

1844. április 12., az Ezred lánya hatodik eladása után a dobszó négy teljes hónapra elhallgatott. Schodelné betegségre 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 érezte, nem feszítheti tovább a húrt, ezért nem kért többet, mint amennyit a bérlő ősszel megajánlott: a Honderű 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, négyszemközt azonban nem restellte szemére hányni: az opera népszerűsége azért csökkent, mert Schodelné „tetemesen veszített" a közönségre korábban gyakorolt vonzerejéből.[233] A sértett díva méltósággal utasította vissza a financiális inszinuációkat. Igaza volt: nem rá tartozott, vajon vonzzák-e fellépései a közönséget. Dolga csak annyi: művészi feladatát legjobb tudása s lelkiismerete szerint ellátni. Tárgyilagos ítész a vendégszerződés megkötését követő hét hónap után nem mondhatott mást: fizetését bőségesen megszolgálta. 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 1/2 évi szünet után újra kellett tanulnia szerepeinek magyar szövegét, esetenként valószínűleg magát a szólamot 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 március-

[230] Lásd 247. jegyzet..
[231] *Honderű*, 6 (1848), 1. félév, 175.
[232] Az ezred lánya kritikáinak válogatását lásd Függelék IV.
[233] Schodelné levele Bartay Endréhez, 1844. április 24. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Levelestár. Függelék IV. 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." Vö. 192. jegyzet.

ban 10-10 estén –, kilenc különböző szerepben, abból két bemutatón. Mint Szilágyi Erzsébet és Marie, az ezred lánya, két olyan hősnő jelmezét öltötte 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 sikersorozatát. 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.[234] Ezen kívül szenvedett, mint Idegen nő, tűzről pattant mint Adina, mérget kevert mint Lucrezia, kardot forgatott mint Romeo, máglyára lépett mint Norma, és éjféli 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 választmánynak 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?

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.[235] 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 mindöszesen háromszor![236] 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 Schodelnénál háromszor drágább

[234] 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.
[235] Lásd a 210. jegyzetet.
[236] 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).

Lutzer lépett fel a magyar színházban, a sajtóhíradások szerint esetenként ijesztően üres házak előtt. Kutyaharapást szőrivel gyógyítva, Bartay Tadolini öt estjével kísérelte meg betömni a kasszán tátongó lyukat.[237] Ha tehát igaz is volt, hogy Schodelné fizetése jóformán felemészti az országos szubvenciót, ténykérdés, hogy a „legmagasabb operai élvezetek"-et nyújtó tizenhat vendégeste nagyjából ugyanakkora vagy talán nagyobb financiális 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.[238] Vagy a rendezés hanyagsága, mely nyíltszíni botrányokat eredményezett, mint a Báléj február 20-i előadásán.[239] 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 operaigazgató, és az operaüzem szervezettségén inkább rontott, mint javított.[240] Nem is kevés igazság volt tehát Schodelné már többször idézett 1844 nyári kifakadásában: „jelenben az opera ügy egészen el van hanyagolva".[241]

Tudomásunk szerint előzmény nélkül állt mind a maga, mind a színház szerződtetési gyakorlatában az elhúzódó tárgyalások során megfogalmazott két extra követelése. Egyrészt ötéves szerződést kívánt, másrészt kikötötte, hogy csak az országos választmánnyal hajlandó szerződni, a financiálisan bizonytalan helyzetű bérlővel nem.[242] Találóan fogalmazott a Honderű: Schodelné az országos választmány bevonásával azt akarta elérni, hogy szerződését „az ország" biztosítsa. Általánosítva: azt követelte, hogy a nemzeti intézet tulajdonosa,

[237] *Életképek*, 2 (1844), 122-124.
[238] *Honderű*, 2 (1844.), 1. félév, 99. Függelék IV.
[239] *Uo.*, 312. Függelék IV.
[240] Szilágyi, 159. Pukánszkyné felháborodottan veszi védelmébe Bartayt a rágalmak ellen, de nem közöl ellenbizonyítékot.
[241] Lásd 192. jegyzet.
[242] Schodelné levele Bartay Endréhez, 1844. május 2. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Levelestár. Függelék IV.

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.[243] 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 őtet". 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 intézkedjék 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.[244] 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 megzsarolhatta 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?[245] Azonban magunk is a rosszhiszeműség vétkébe esnénk, ha eleve

[243] *Honderű*, 2 (1844), 1. félév, 805-807. Függelék IV.
[244] *Életképek*, 2 (1844), 24. Függelék IV.
[245] Szigligeti *titoknok* levele Pozsonyba, 1844. május 1. *Fond 4*, 46. Függelék IV.

rosszhiszemű szándékot feltételeznénk a teljes fizetés mellett élvezett betegszabadság iránti igény hátterében: a histrio 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 teljesítőképességét 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.[246] Az óvást a tárgyalások holtpontján megszellőztetett terv váltotta ki: Schodelné elhagyja Pestet, és a brüsszeli német operához szerződik.[247]

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

[246] *Honderű*, 2 (1844), 2. félév, 805-7. Függelék IV.
[247] *Der Spiegel*, 1844. június 8. Függelék IV.

kiszámított ajánlat volt.[248] Azzal, hogy ellenszolgáltatás nélkül fellép, csattanósan cáfolja a pénzéhségéről keringő híreket; ha követeli a bécsi újdonság színrevitelét, megmutatja, mennyire szívén viseli a repertoár gyarapítását, a várható siker pedig megszégyeníti mind-azokat, akik vonzereje csökkenéséről suttognak. 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.[249] Schodelné e megoldásba érthető módon nem egyezett bele; nemcsak jövedelmét veszélyez-tette 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.[250] 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.[251] Bartay azonban elutazott, és a megállapodást végül csak augusztus folyamán ütötték nyélbe, a lapok méltányló megjegyzéseitől kísérve.[252] A szerződés szövegét nem ismerjük; úgy látszik, a primadonna minden feltétele teljesült – az Életképek egy 1848 februárjában elejtett megjegyzéséből következően az ötéves szerződési tartam is.[253] 1844. augusztus 19-én lépett fel először mint rendes tag. Előadásainak látogatottságára neki vagy Bartaynak panasza 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 világszínpadi 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 Schodelnét egyenesen a vendégszereplő sztár elébe helyezték.[254] Energiákkal telten ismét belevetette magát a munkába. Mint a régi idők legszorgalmasabb periódusaiban, harmadfél hónapon át folyamatosan a színen volt.

[248] *Életképek*, 2 (1844), 95. Függelék IV.
[249] Bartay Endre levele Schodelnéhoz, 1844. július 10. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Levelestár. Függelék IV.
[250] *Honderű*, uo., 82. Függelék IV.
[251] *Pesti Divatlap*, 1 (1844), 1. félév, 83. Függelék IV.
[252] Sajtókommentárokat lásd Függelék IV.
[253] *Életképek*, 9 (1848), 284. Függelék IV.
[254] *Életképek*, 2 (1844), 359. (Belizár, szeptember 7.) Függelék IV.

4. „… a színfalak kényelemszerető lakói”

Schodelné ötéves 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 financiális 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 primadonna szeptembertől decemberig felvett havi ötszáz forintjaiba, hanem két év alatt felhalmozott hatalmas adósságába bukott bele. Az igazgatást országos főigazgatói minőségben gróf Ráday Gedeon vette át, ő pedig Fáncsy Lajost bízta meg a gyakorlati igazgatói teendők 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 kényelemszeretetből elhanyagolja:

> Valamint találkozhatnak, kiknek az „Eduard és Kunigunda” tetszik, úgy oly emberek is létezhetnek, kik nagy gyönyörűséget lelnek Linda, Borgia, Bájital folytonos ismételgetésében, hogy azonban az ily gyönyörködőket nem lehet a közönségben keresni, hanem csak a színfalak 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.[255]

E vissza-visszatérő vád másfél éven át meghatározta a magyar opera sajtójának tenorját, úgyhogy a krónikás krónikusan reflektálni kényszerül rájuk – az olvasó számára valószínűleg meglehetős fárasztóan. 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 körülmé-

[255] *Uo.*, 4 (1845), 63. Eduard és Kunigunda: célzás a Knieriem által énekelt Moritatra Nestroy Lumpazivagabundusában, melynek szövege kizárólag az Eduard und Kunigunde, Kunigunde und Eduard neveket ismétli. A stagnáló operai repertoárt és az állítólagosan egy kaptafára menő olasz operákat még az 1860-as években is e célzással gúnyolta a Zenészeti Lapok.

nyek 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.[256] 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.[257] A publicista figyelmen kívül hagyta, hogy La prigione di Edinburgo (Kerker von Edinburg, Federico Ricci) nem volt igazi nóvum, csak új rendezésben vitték színre; először 1842-ben, a primadonna-háború csúcspontján játszották Francilla Pixis és Minkné főszereplésével. A felújítás Kaiser Jozefa nevéhez fűződött. A magyarországi születésű ígéretes 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".[258] Hat évvel később Kaiser-Ernst Jozefa néven fel is tűnt a Kerepesi úton: sikerrel segített 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 Színháztéren. 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.[259] Kérdezhetjük: mit nyert a maga két bemutatójával a német színház – és mennyit utóbb a magyar Az ördög részével?

Tárgyilagos szemlélő igazán nem nyilváníthatta abszentizmusnak, hogy az 1844. október 5. és december 7. között teljesített 16 estéből álló fellépéssorozat után (beleértve a Linda

[256] *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 1. félév, 124. Függelék IV.
[257] *Honderű*, 3 (1845), 1. félév, 23. Függelék IV.
[258] *Életképek*, 2 (1844), 359. Függelék IV.

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 éppenséggel 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.[260] 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 igazgatósághoz hasonlóan, Schodelné is a legsikeresebb szerepeit énekelte legszívesebben. Nem rajta múlott, 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 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 túl-

[259] *Uo.*, 5 (1846), 798. Függelék IV.
[260] *Pesti Divatlap*, 2 (1845. április 1.), 2. évnegyed, 32. Függelék IV. A nemzetközi operaüzemben általános szokás volt az első próbákat a primadonna szállásán tartani. Vö. Rosselli, *Singers*, 56.

tengően 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 puszta kényelemből ragaszkodott a Lucrezia Borgiához, Normához és Bájitalhoz. Ellenbizonyítékként szolgálnak az előző évtizedfordulón bemutatott nagyoperák felújítási kísérletei. Lucrezia Borgiát éppen azért kellett számfölötti 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. Játszható 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 extatikusan 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 szerződtetés céljával érkezett, és nem kellett csalódnia: azonnal felfogadták. Sikerrel működött, annyira, hogy híre Bécsbe is eljutott: 1844 nyarán a Hofoper szerződtette. 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.[261] 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.[262] 1851 húsvétjáig működött Pesten, 1848-tól Farkas Károly néven. Hangja és modora felvillanyozta a színpadot s a nézőteret egyaránt.[263] Új fénybe állított agyonjátszott operákat,[264] és először alakított méltó módon addig a középszer által eltorzított szerepeket, nem utolsó sorban Hunyadi Lászlót.[265] 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.[266] Ezért a sajtó, mondhatni kesztyűs kézzel bánt Wolffal, és ha alkalmilag nem is hallgatta el jogos hiányérzetét, mindig érzékeltette, „szokás szerint kedves behízelgő modora, pontos éneke" egyensúlyba hozta a teljesítmény mérlegét.[267] Az énekmodornak e jellemzése azt is elárulja, mi hiányzott énekesi alkatából. Nem ok nélkül sorolták be a Kärntnertortheater operarendezői lírai tenornak; 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.[268] 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-szólam magasabb passzusait lepontozta, az ékítményekkel pedig nehezen birkózott, a romantikus énekes nemzedék képviselőjére ismerünk, aki a szélesen kitárulkozó dallamok lírájában otthonos.[269] 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.)[270] A telt, szép hangzás érdekében Wolf úgy látszik immár nem alkalmazta a falzettet; a

[261] *Életképek*, 4 (1845. augusztus 30.), 287. Függelék IV.
[262] Wolf vendégjátékának kedvező kritikai visszhangját lásd Függelék IV.
[263] *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 356. (Borgia Lucretia, április 24.) Függelék IV.
[264] *Életképek*, 5 (1846), 568. (Borgia Lucretia, április 24.) Függelék IV.
[265] *Uo.*, 6 (1846), 696. (Hunyadi László, november 21.) Függelék IV.
[266] *Uo.*, 792. Függelék IV.
[267] *Uo.*, 7 (1847), 522. (Borgia Lucretia, április 10.) Függelék IV.
[268] *Honderű*, 4 (1846), 1. félév, 479. (Hunyadi László, június 9.) Függelék IV.
[269] *Életképek*, 7 (1847), 778.
[270] *Honderű*, 4 (1846), 1. félév, 498. Függelék IV.

kritikák soha nem említik, hogyan oldotta meg az átmenetet mell és fejregiszter között, amit az előző évtized tenorjainál mindig kiemeltek. Duprez-i „de poitrine" magassággal persze Wolf nem büszkélkedhetett.[271]

Kifejtettük már, hogy az *ex professo* operaénekes Schodelnéval és az általa-köréje toborzott énekes gárdával jelent meg a magyar színpadon.[272] 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 meglehetős 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 behízelgő, mint erőteljes hangú dilettáns.[273] Ennek ellenére rohamtempóban hódította meg a magyar közönséget, amint ezt a színház személyzetével szemben tartózkodó (nem ritkán ellenséges) Der Spiegel már 1844 augusztusában észrevételezte.[274] Fél évvel később a nemzeti-párti Der Ungar szóhasználata is a „közönség kedvence" címre érdemesítette.[275] A népszerűséget nem kizárólag az operai szereplésnek köszönhette: homloka köré hamarosan a romantika legnagyobb népdalénekesének koszorúja fonódott.[276] 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;[277] énekét olykor nótás „tremolázás" torzította.[278] Vélhetően a népies előadói stílussal függött össze, amit a szakavatott Spiegel megállapított: Füredy opera-

[271] *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 1. félév, 378. (Borgia Lucretia, június 14.); *uo*., 473. (Linda di Chamounix, június 30.) Függelék IV.
[272] *Honderű*, 2 (1844), 2. félév, 182. Függelék IV.
[273] A kezdő Füredy Mihály kritikai visszhangját lásd Függelék IV.
[274] *Der Spiegel*, 1844. augusztus 21. (augusztus 19.) Függelék IV.
[275] *Der Ungar*, 1845. március 13. (Az ezred leánya, március 11.) Függelék IV.
[276] Vonatkozó kritikák: Függelék IV.
[277] Vonatkozó kritikák: Függelék IV.
[278] Vonatkozó kritikák: Függelék IV.

szerepeiben is inkább beszélt, mint énekelt.[279] (Jövendő évtizedek hány magyar énekeséről – kivált baritonistákról – lehet majd joggal elmondani ugyanezt!) Népdalénekesi sikerei közepette lankadatlanul munkált benne az operai ambíció. Igazán nem szűkölködött énekesi-színészi előmenetelét elismerő bírálatokban;[280] ő azonban nem vette készpénznek a rajongók pausál dicséreteit: képezni kívánta magát. Először úgy, ahogy a kor sok énekese: autodidakta módon, nagy példák megfigyelésével és utánzásával. Nyomban a nagy olasz művész vendégjátéka után észrevenni vélték nála Ronconi modorának hatását.[281] De egy Ronconi csak szökőévenként tűnt föl Pesten, ezért Füredy 1845 folyamán minden követ megmozgatott, hogy Itáliába mehessen tanulni.[282] A színház csak rövid szabadságot engedélyezett, úgyhogy Bécsnél nem jutott tovább.[283] December elején a „bécsi hős" már haza is tért, és pár nappal később közreműködött a Honderű szerkesztője által adott „reggélyen".[284] 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 kollegiális jó viszonyt ápolt, egyeduralmát csak énekesnőkkel szemben őrizte féltékenyen. Ami a vokalitást illeti, a jeles bécsi mester – bárki lett légyen is az – tanácsainak nyoma valóban megmutatkozott Füredy énekén.[285] Hangját azonban a bennünket foglalkoztató első nemzeti színházi években mégsem sikerült üzembiztos operai orgánummá szilárdítania. A magasságot olykor a teljes csőd réme fenyegette;[286] a hősbaritoni aspirációkhoz a „fújtató" nem nyújtott kellő támaszt.[287] Irányában jóindulatú bírálók aggódalma, hogy az olasz-francia hősi- és intrikus baritonszerepek (Nabucco, Abaialdo) „tönkreteszik derék Füredynk hangját" ezért ezektől meg kell kímélnie neki magamagát, a direkciónak őt, némi malíciával úgy értelmezhető: a súlyosabb szólamok leleplezték a hang hiányosságait.[288] Az igazgatóság

[279] *Der Spiegel*, 1844. november 16. (Linda di Chamounix, november 12.) Függelék IV.
[280] Vonatkozó kritikák: Függelék IV.
[281] *Honderű*, 2 (1844), 2. félév, 134. Függelék IV.
[282] Füredy külföldi tanulmányútjáról szóló híradások: Függelék IV.
[283] *Pesti Hírlap*, 1845. október 2. Függelék IV.
[284] *Uo.*, 1845. december 7. Függelék IV. Bizonyára a december 15-én 11 ½ órai kezdettel az Aldunasor 53/d számú ház 2/d emeletén rendezett matinéról van szó, melynek meghívóját közli Petrichevich Horváth, XIX. Füredyn kívül énekelt „Lovassi" kisasszony (Zayda *Regedalát* énekelte), és „Rössler", valamint Váray urak.
[285] *Der Spiegel*, 1844. december 10. Függelék IV.
[286] *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 651-2. Függelék IV.
[287] *Der Schmetterling. Ein Flug- und Ergänzungsblatt zum Spiegel*, 1847. január 4. (Nabucco, január 2.) Függelék IV.
[288] *Honderű*, 5 (1847), 1. félév, 158. (Ernani, február 18.) Függelék IV.

egyetértett; fölfogadta Reinát, s ezzel mentesítette Füredyt 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 „Füredynk" (immár inkább Hollósy, mint Schodelné partnereként) a kritikákban bekerült az 1846 sorsfordító nyara előtt kizárólagosan Schodelnénak fenntartott „mint mindig – jeles" kategóriába.[289]

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. Nagyobbára meg kellett elégedni seconda donna-szerepekkel. Szerencséjének mondhatta, hogy közöttük volt a Hunyadi László Gara Máriája – 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 kasszacsődöt idézne elő a német színházban. Miért? Az Ungar szerint a két színház közönségének magatartásában mutatkozó különbséget a szeretet magyarázza, amit a magyar színház

[289] *Uo*.

publikuma az ottani együttes művészei iránt táplál.[290] 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?[291] 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.[292] 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 meglehetős 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 múlott.

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 lépett fel. Az Életképek persze nem tagadta meg magát, és csípős 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.[293] Ami a magyar versus olasz nyelv használatának a Nemzeti Színházban sokáig kényes kérdését illeti, mint várható volt, Vahot Imre Pesti Divatlapja

[290] *Der Ungar*, 1845. március 13. Függelék IV.
[291] *Der Spiegel*, 1845. augusztus 21. Függelék IV.
[292] *Uo.*, 1847. augusztus 7. (Lammermoori Lucia, augusztus 4.) Függelék IV.

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".[294] A Honderű lelkesedése nem maradt el a laptársétól.[295] Első énekesnénk szorgalmára 1845 nyarának első felében nem lehetett panasz: hat hét alatt 14 fellépést vállalt. Igaz, a többletteljesítményt 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.[296] Nem maradt el a felháborodott hangú helyreigazítás, de nem érintette a lényeget.[297] 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 feltételezhetünk 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 a hallgatólagosan betartott szabály

[293] *Életképek*, 4 (1845), 64. (Linda di Chamounix, július 5.) Függelék IV.
[294] *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 2. kötet, 474. Függelék IV.
[295] *Honderű*, 3 (1845), 2. félév, 16. Függelék IV.
[296] *Budapesti Híradó*, 1845. július 27.

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 Giulietttát; 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.[298] 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.[299] Ám az, hogy ezután a szemlész 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.[300] A folytatásban azt követelte: hagyjanak fel „ily ócska daljátékok sűrű ismétlés"ével, 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.[301] 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

[297] *Uo.*, 1845. augusztus 3. Függelék IV.
[298] *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.) Függelék IV.
[299] *Uo.*, 4 (1845), 675. (Montecchi és Capuletti párt, november 17.) Függelék IV.
[300] *Uo*., 832. (Montecchi és Capuletti párt, december 19.) Függelék IV.

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 reprízt az Édernél is bájosabb Lászlóné De Caux Mimi apródi közreműködésével. Rögtön újra eltemették, de ez nem a primadonnán múlott. Joób távozott az együttesből, Wolf pedig más szerepeket preferált.

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 szolgai 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 sujet 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 – iránt érzett (reménytelen) szerelméről, és rágalmával 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.[302] 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

[301] *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 217. (Báléj, március 3.) Függelék IV.

uralkodónőjük védelmében, Ottnál az opera fináléjában ténylegesen megrohamozzák a ursinoi 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 házasok, s a condottiere, aki erővel foglalta el Isabella tartományát, épp azon fáradozik, hogy kikényszerítse a frigyet az asszonnyal, akit egyébként Romani kényurával ellentétben valóban imád. Isabella ellenáll – anélkül, hogy a tenor-vetélytárs iránt 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 iránt, 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: ahhoz, hogy Filippo a villain szerepét játszhassa, meg kellett fosztani tényleges uralkodói rangjától, és bitorlóvá kellett visszaminősíteni.[303] Ám az átdolgozás címét – Das Castell von Ursino, a Catania közelében álló középkori várról – senki se vette komolyan – a szövegkönyvben maga Ott is feltüntette az eredeti megjelölést.[304] 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.[305] 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. Szolgaian átvesz egyes logikátlanságokat is. Így Jakab is, mint Ott, Agnesével énekelteti az Introduzione első szólószámát, a színfalak mögül behangzó hárfakíséretes bűvrománcot. 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.

[302] Pastura, 557, 573.
[303] *Allgemeine Theaterzeitung*, 29 (1836), 222. Függelék IV.
[304] *Das Castell von Ursino / Große Oper in 2 Akten / Frei nach Romanis „Beatrice di Tenda" / von Georg Ott. / Musik von V. Bellini.*
[305] *Beatrice di Tenda. Komoly daljáték 2 felvonásban. Irta Romani. Fordította Jakab István. Muzsikáját szerzette V. Bellini. Pesten, nyomatott Lukács és Társánál.*

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 prológusából![306]

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, színfalak 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: 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 Filippo 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

[306] Tallián, *Átváltozások*, 283-4. A 19. század első felének nagy primadonnái gátlás nélkül alkalmaztak

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 szövegkönyve. 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 beíratták 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.[307] 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 elkészíttették Facino – Beatrice első férje – márványszobrát.[308] 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.

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:

---

betétáriákat, a közönségnek inkább tetszésére, mint megrökönyödésére. Vö. Poriss, passim.

[307] „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 zongorakivonatáért.

> Midőn a kis Joachim a nemzeti színházban utolsó hangversenyét adá, a színlapiról azon áriát, melyet Paksyné asszonyság ez alkalommal énekelt, nem tudni, készakarva-e (mivel ráparancsolták) vagy ignorantiából? Donizettifélének keresztelte, holott ez ugyanazon ária, mely „Ágnes" szerephez íratott „Beatrice di Tendá"-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 színfalak mögött, miket nincs ugyan kedvünk falkástul előrántanunk, [...] de annyira megszaporodtak már ezen színfalközti 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 Lucretiá"-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!) – Időveszteség volna ezen okok semmiségét 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 partiturából 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 énekli, 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 álli tás, hogy ezen áriát hárfakíséret mellett kell énekelni, miután a bécsi operaházban ugyanezen áriát összes zenekar és nem hárfa kísérete mellett hallottuk énekelni, pedig ott hárfa 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 féltheti babérjait, mivel az övéi eléggé biztosítvák az érdemeit méltányolni tudó közönség kegye által.[309]

Nem szükséges figyelmeztetnünk: azt, hogy a Nemzeti Színház Beatrice-partitúrájában, illetve Agnese abból másolt szerepében mi olvasható, csak belső adatszolgáltatók tudhatták, leginkább Paksyné. Tárgyilagos olvasó ezáltal bizonyítva láthatja, amit Ráday főigazgató 1847-ben szemére is vetett az énekesnőnek: hogy sérelmei saját közbenjárása „követ-keztében hírlapok útján nyilvánosságra hozattak". A Lucrezia Borgia Milanóból megrendelt partitúrában a főhősnő prológus-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 énekelte, hanem ismeretlen eredetű – talán helyben komponált? – jelenettel váltotta ki. Aligha a kényelemszeretet vette rá, hogy könnyített változatot

[308] „Beatricehez 1 decoratio, melly tömlöczöt representál. Egy márvány statua és 2 czimer." A Nemzeti Színház festőtermében készült munkák jegyzéke, 1850. *Fond 4*, 69.

énekeljen. Inkább kerülni akarta a látszatot, mintha a korábban bemutatott Ott-féle Beatrice di Tenda seconda donnájának áriáját kölcsönözné Lucrezia belépőjéhez – azt az áriát, amit ráadásul Felbértől vétetett el. (A forrás tanúsága szerint énekelte viszont a nehéz Cabalettát.) Különös figyelmet érdemel a recenzens jó memóriája – pontosan emlékezett, hogy közel hat évvel korábban Felbér mint Agnese elénekelte 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 méregkeverőnő számára az Ott által elorzott sortitát.[310]

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,[311] olykori játékbeli fegyelmezetlenségeket, valamint szerepek kényelmi okból történt megcsonkítását.[312] Petrichevich Horváth sem rejtette véka alá, hogy a vissza-visszatérő, tartós gyengélkedés „nem kis gátul szolgál az operai élvekben".[313] 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 előadások rendezetlenségére (a zenekar hangsúlyozott kivételével).[314] 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.[315] (Utóbbi bemutatását már 1845 elején tervbe vették, hihetőleg Schodelné iniciatívájára – az „adultera"-főhősnő figurája

[309] *Életképek*, 5 (1846), 477.
[310] Carl visszaállíttatott korábban húzott részeket a Lucrezia-szerepbe, de sajtóhír szerint a második felvonásban: „Carl Henriette a címszerepet, mint vendég, ritka tökéllyel 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 rendkivül fárasztó nehézsége miatt mások ki szokták hagyni." *Jelenkor*, 1841. július 24. Az oldalvágás Schodelnét érintette. Lucrezia Borgia eredetileg prológusból és két felvonásból áll; a Nemzeti Színház színlapjai a prológust 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 finale*jára célzott.
[311] *Életképek*, 4 (1845), 577. (Borgia Lucretia, november 1.); *uo*., 737. (Borgia Lucretia, november 28.) Függelék IV.
[312] Az Életképek Schodelné-ellenes hajszájának dokumentumait lásd Függelék IV.
[313] *Honderű*, 3 (1845), 2. félév, 276. Függelék IV.
[314] *Uo.*, 419. (Tihany ostroma, november 7.) Függelék IV.
[315] *Uo.*, 4 (1846), 1. félév, 237.; *uo*., 276-7.; *uo*., 486. Függelék IV.

kiválóan illett kedvelt szerepei galériájába.)[316] Általános média-szokás szerint e konkrét esetekben a lap szuverén módon elvonatkoztatott bizonyos gátló körülményektől. Wolf szerződése előtt Dom Sebastiant, 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 címszerepében: a kottatárban őrzött rendező-példányon a tervezett szereposztásba először az ő nevét írták, aztán kihúzták, és „Volf"-fal helyettesítették. Wolf télen még nem állt rendelkezésre, s miután megérkezett, időre volt szüksége a szerep betanulásához.[317] Ám ha egyes bemutatók késlekedésére tárgyilagos szemlélő találhatott is magyarázatot, 1846 nyarán legodaadóbb híve sem tagadhatta a prima-donna feltűnő abszentizmusát 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 jelenlétet 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 Zaydáját pedig cserben hagyta, amennyiben két héttel a bemutató után betegségre, majd évi szabadságára hivatkozva három hónapra lelépett a nemzeti színpadról.

Szerepléseinek abszolút számához hasonlóan az 1845/46-os évadban megfogyatkozott repertoárjának gazdagsága is. Láttuk: egy-egy lírai-agilis vígoperai hősnő jelmezében már első korszakában is szívesen kokettált a nézőtérrel (egyesek 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 Bájitalt 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

[316] *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 1. félév, 225. Függelék IV.

ötször, Adina, Marie, és Linda kosztümjét huszonkétszer öltötte föl. 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 múló 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.[318] 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 Schodelnénk nem igen vállalta szívesen e szerepet, s azt Paksinénak adatni óhajtaná, hogy annál sikeresben működhessék az egészen hangjához illő Don Sebastianban".[319] A bemutató előtti napokban a színházi kommüniké megerősítette, Don Pasquale „második vagy harmadik előadását a derék Paksiné javára ajánlá az igazgatás, ki azon este maga fogja énekelni Norina kedves szerepét".[320] Schodelné annál nyugodtabb szívvel mutathatott nagyvonalúságot, mivel a játékkészségéről egyébként sem éppen híres lírai szoprán vígoperai szerepekben addig kevéssé tüntette ki magát.[321]

---

[317] 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. Függelék IV.
[318] *Uo.*, 4 (1846), 1. félév, 57. Függelék IV.
[319] *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 Schodelnénk hangjához való, sem az orvosénak – (Ronconi híres szerepének) Udvarhelyi rokkant hangja messzünnen is megfeleni nem fog."
[320] *Uo.*, 4 (1846), 1. félév, 18.
[321] *Életképek* 4 (1845), 546. (Alvajáró, október 18.) Függelék IV.

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.[322] Azonban nem bizonyos, hogy az Életképek imaginárius operarajongója csupa lelki finomságból tanácsolta el Schodelnét a további kísérletektől, midőn a szerepet egyetlen márciusi előadásra 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.[323]

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.[324] 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.[325] Így 1846 nyarán talán maga sugalmazta a híradást, mely szerint az „elkoptatott, különben kedves" Bájital június 3-i előadásának az sem „bírt vonzingert adni", hogy Adina szerepét egy évi szünet után újra –

[322] *Uo.*, 5 (1846), 256.; *uo*., 316. (Don Pasquale, február 23.) Függelék IV.
[323] *Uo.*, 473. Függelék IV.
[324] 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.
[325] Petrichevich Horváth és Schodelné közös jótékonysági akciójának tervét a Honderű 1846 tavaszán szellőztette meg, az operai pangás időszakában: „Mondják, hogy Schodelné s e lapok szerkesztője, mindketten kolozsvári születésűek, az ottani kisdedóvóintézet javára, az említett szerkesztő salonjában e célra fölállítandó 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 –

utoljára – elénekelte: a színház „jócskán kongott" az ürességtől.[326] 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.[327] Már korábban teljes csendben megvált az Ezred leánya Marie-jától; Paksynéval újították fel 1847 elején. Nehéz megértéssel fogadni Paksynénak a pszeudo 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, tűrte, 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 Lászóné 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 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 engedékenységét 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 Schodelnét. Mire a festményhez modellt állt,

---

mint halljuk – elkezdődtek és szép sükerrel kecsegtetők. Ha a dolog megvalósulna – tüzetesebben fog róla szólni szemlénk." *Honderű*, 4 (1846), 1. félév, 218.

[326] *Uo.*, 459. Függelék IV.

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 „meglehetős 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. Izgalmakkal és fáradalmakkal terhes pályát futott be. Bécsben Duport, Berlinben Cerf operai rezsimje, 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 státus 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.[328] 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 örömest énekelnének, csak volna ki hallgatná őket…[329]

Kíméletlen szavak, de a körülmények ismeretében érthetők. 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. Távolmaradása hatalmas felzúdulást váltott ki; Frankenburg lapja gyilkos célzások sorozatában éreztette: 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.[330] Ettől

[327] *Uo.*, 319.; 458. Függelék IV.
[328] *Budapesti Híradó*, 1846. augusztus 16.; *uo.*, 6 (1846), 194.; *uo.*, 6 (1846), 255. Függelék IV.
[329] *Nemzeti Újság*, 1846. július 14. Függelék IV.
[330] *Életképek*, 6 (1846), 65.; *uo*., 119. Függelék IV.

fogva egyik vitriolos bonmot követte a másikat a képzelt betegségről.[331] Az olasz altfenomén 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 fördőbe utazott".[332] 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 assolutaként 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 tett, hogy elhárítsa a trónfosztást. Augusztus elején felröppent a hír, hamarosan visszatér a színpadra a

[331] *Uo.*, 6, (1846), 185.; *uo*., 186. Függelék IV.

Dom Sebastian Zaydájaként; talán azt remélte, ezzel maga mellé állíthatja Wolfot, az opera abszolút főszereplőjét.[333] De mintha belenyugodott volna Kornélia szerződtetésének elhárít-hatatlan 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 állapodott 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.[334] Mindenesetre egy valamit igazol a tény, hogy Hollósy Kornélia néhány rövid hét leforgása alatt állócsillaggá 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 mű-vészetét a művészetért és nem a megélhetésért gyakorolta.[335] Schodelnénak 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 nézőtéren.[336] 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.[337] Épp azokban a napokban kezdte meg őszi évadját a házi primadonna, s bár két előadás után betegállományba vonult, gyen-

[332] *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 615.
[333] *Életképek*, 6 (1846), 255.
[334] *Honderű*, 4 (1846), 2. félév, 138. Függelék IV.
[335] *Uo*. Függelék IV.
[336] A Pesti Divatlap joggal nevezte úgy: „a minden színházi ármányon felülálló Hollósy Kornélia". *Pesti Divatlap*, 5 (1848), 284.

gélkedése abban biztosan nem akadályozta meg, hogy meghiúsítsa 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 az év elején szerződtették 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 szerződtetésének 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 uborkaszezonban – nem sejthette, 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.[338] A színház engedelmeskedett; Paksynétól egyetlen előadás után visszavették a címszerepet, Hollósy pedig két hét múlva már el is énekelte a szerződtetését megelőző augusztusi magán-fesztiválján. Ez hét estéből állt: Linda di Chamounix után és Lucia előtt az Alvajáró Aminájaként is bemutatkozott.

Másfél évvel Európa forradalmai előtt Hollósy Kornélia csillagának felemelkedése „színházi revolutio" -t váltott ki a magyar színházban, de legalább a pesti sajtó egyes fórumain.[339] Történészek a megmondhatói, 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

[337] *Honderű*, 3 (1845. szeptember 9.), 2. félév, 197., ill. *uo*. (1845. szeptember 23.), 237. Függelék IV.
[338] *Honderű*, 4 (1846), 2. félév, 74.; *uo*., 116. Függelék IV.
[339] *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 733.

Kossuthot készül meggyilkolni.[340] Színházi tekintetben kétségkívül Schodelné testesítette meg az elnyomó régi rendet. Frankenburg Adolf, az ellene indított sajtótámadás fővezére még két évtized múltán is a forradalom viharmadarának 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 „vértes [!] cikket" írt az Életképek „1846-dik évi augusztus 8-dikán megjelent 6-dik számába" mely „mint a bomba [!] pattant szét az ellenfél táborában [!]".[341] Schodelné valóban mindig gondoskodott arról, hogy harci eszközökkel jól felszerelt tábor vegye körül, ám a „vértes 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 megtölté a házat, díjt 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 Fáncsy 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 voltával. 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 szívén 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

[340] Mikszáth Kálmán ízes előadása szerint a *Jókai Mór élete és kora* 12. fejezetében: Szomorú napok.
[341] Frankenburg, III., 86.

egészségéről üzent a fővárosba.[342] Hanem talán azért, hogy rendíthetetlen nyugalmának kifejezést adjon. Csak szeptember közepén érkezett vissza; erről külön hírben emlékeztek meg a lapok.[343] 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.[344] 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”,[345] 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; amellett 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 (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

[342] *Életképek*, 6 (1846. szeptember 5.), 317. Függelék IV.
[343] *Pesti Divatlap*, 3 (1846. szeptember 19.), 754.; *Nemzeti Újság*, 1846. szeptember 20. Függelék IV.
[344] *Der Spiegel*, 1846. július 25. (Linda di Chamounix, július 23.) Függelék IV.
[345] *Honderű*, 4 (1846), 2. félév, 195.

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.[346] E másik „vértes 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.[347] De hát Pasta is Pasta maradt attól, hogy a kritika kacsázó járásán ironizált. Mindeközben Schodelnénak 1843 után másodszor 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 primadonnák nyílt színi mérkőzésére. 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. Jóakaratú emberek érezték, mily törékeny az operabéke, és minden módon igyekeztek kidomborítani, minő paradicsomi állapotokat ígér a jövőben a primadonnák testvéri együttműködése.[348] Feszült hangulatban érkezett el 1846. szeptember 26. estéje. Hogy mi is történt a színházban előadás alatt? Egymással vetélkedve valamennyi fővárosi lap leközölte a maga részletes híradását, de ezek az utókornak főleg arra adnak módot, hogy tudatosítsa: ha ketten 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,

[346] *Uo.*, 298. Függelék IV.
[347] *Nemzeti Újság*, 1846. augusztus 11. Függelék IV.
[348] *Jelenkor*, 1846. október 1. Függelék IV.

mint az ellenfél pisszegése. A felvonásközi szünetekben a pártok különelőadást rendeztek a maguk szórakoztatására, mint manapság a labdarúgó mérkőzések közönsége félidei szünetekben.[349] 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 legnagyszerűbb tragikai jelenetek közöl, 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 sírkőhöz 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 játékmodor az egész jelenetet elrontja. Mi Romeonak az eddig élt énekesnők közöl legjelesebb szerepvivőjét láttuk, t. i. Malibrant és Schröder-Devrient-et, s élénken van még most is emlékünkben azon óriási fájdalom és borzalom hatása, melyet művészileg dicső játékuk a közönségben előidézett; ők e jelenetet következőleg adták: a méreg megivása után ugyanis a vélt halottra borulva bevárták 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 moccanatát oly nagyszerű plasztikai kifejezéssel lesték, hogy a közönség, kivált Malibran 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.[350]

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

[349] *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 791.; *Der Schmetterling. Ein Flug- und Ergänzugsblatt zum Spiegel*, 1846. szeptember 28. Függelék IV.
[350] *Nemzeti Újság*, 1846. szeptember 29.

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 átallott hírlapi cikkre is hivatkozni, mely a nem neki való „szerepbeni fellépést gáncsolá”.[351] 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, akit Ráday teljes jogú igazgatónak nevezett ki, Hollósy betanulta Gara Mária szerepét, és 1847 novemberében bemutatkozott benne. Attól fogva a Hunyadi Lászlóban őt és Schodelnét mindig együtt láthatta a közönség. Erkel bizonyára elvárta, hogy a karizmatikus koloratúrszoprán felvegye repertoárjába Gara Máriát, aki ezt – a neki komponált cabaletta nuziale kedvéért is – nyilván szívesen tette. Schodelnét pedig kárpótolta, hogy az utolsó szó, a tragikus zárójelenet mégis-csak az övé volt és maradt.

[351] *Honderű*, 6 (1848), 145.

5. „... a magyar közönségnek nem szabad általánosan jól betöltött drámai operát hallani”

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-újdonságok 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,[352] a Honderű pedig Hollósyt is, Wolfot is kifejezetten türelmetlenül fogadta: sem énekben, sem játékban nem feleltek meg a játékopera előadói hagyományának, ami – mint az Életképek írta – a magyar operajátszás ős- és hőskorában alakult ki.[353] A kritikákból – különösen a Honderűéből – 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 prózadialógusokkal újították fel. A tájékozott Honderű azonban tudta (talán nem egyedül a magyar fővárosban): Itáliában recitatívókkal megy, és számon is kérte, miért nem hozatták meg azokat, Hollósy feladatát megkönnyítendő.[354] 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.”[355] 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

[352] *Pesti Divatlap*, 4 (1847), 507. Függelék IV.
[353] *Honderű* 5, (1847), 1. félév, 323. Függelék IV.
[354] Recitatívókat csak jóval később, valószínűleg Hollósy visszavonulása után iktattak be A sevillai borbélyba, és akkor is különös formában – a seccókat vonószenekari accompagnatóként játszották. A 19. század második feléből származó szólamok megtalálhatók az opera előadási anyagában.

Honderű 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 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 vendégjátékán, és az 1855 és 1860 között a színháznál működött Ellingernéről is gyanítjuk, hogy a mély változat valamilyen formáját kultiválta. (Az ő kedvéért a Hamupipőkét 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),[356] Horatiusok és Curiatiusok (Mercadante, 1848 május, 3 előadás), A két altiszt (Mazzucato, 1848 december, 3 előadás). Legváratlanabbul A puritánok fiaskója érhette 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.[357] Bukásai egyáltalán nem csökkentették személyes varázsát, sőt – mint az ifjúság és romlatlanság megnyilvánulásai – csak növelték nimbuszát. A neki szerepeket választó igazgatóság – Erkel? Bajza? Szerdahelyi? Fáncsy? – 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

[355] Igazgatósági ülések jegyzőkönyvei, *Kötetes iratok*, 692.

[356] A bukás Hollósynak valószínűleg nem okozott financiális veszteséget. Jutalomjátékként kapta a bemutatót, melyen az ifjú sztár iránti kíváncsiságtól hajtva bizonyára összegyült a pesti társaság színe-java. Csalódniuk kellett: a Honderű lesujtó beszámolója szerint „Hollósy k.a. a maga szerepét nagy gonddal, sok helyütt gyönyörűen éneklé, a ligetek bájdalú 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 bájosaknak kell lenni e hangoknak, hogy mégis annyira elragadják a hallgatót!" *Honderű*, 5 (1847), 1. félév, 502.

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 bűvtekintetére a zenekari árokban addig észrevétlenül lappangó muzsikus-békák délceg zeneszerző-királyfiakká változtak. Ha nem is pontosan 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”,[358] Schodelnét biztosan nem vigasztalta, hogy pontosan három évvel ezelőtt őt meg a Der Ungar méltatta hasonló szavakkal.[359] 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 vendégszereplésekor az Otello felújításának hírét 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

[357] Hollósy Kornélia 1850 márciusában elhagyta a nemzeti színpadot. 1851-52-ben sűrűn vendégszerepelt, ám csak 1855-ben szerződött vissza.
[358] *Életképek*, 6 (1846), 788. (Bátori Mária, december 12.)
[359] *Der Ungar*, 1843. december 18. (Bátori Mária, december 15.)

neki címezte (más énekesnőre nem vonatkozhatott az „évek leforgása óta" kitétel).[360] Színpadi rossz szokásait, melyek fölött évtizedekig hallgatólagosan 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.[361] 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 színháztűz után szerződött át a magyarhoz.[362] Május közepén kezdte meg 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 oroszlánhangú basszussal, annak ellenére, hogy a kritika szerint hangerő tekintetében éppenséggel nem kellett volna tartania kihívójától.[363] Egyébként a Pesti Hírlap ellenségességtől 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

[360] Lásd V. fejezet 10. és 11. jegyzet.
[361] *Pesti Hírlap,* 1847. július 6. (Dom Sebastian, július 1.) Függelék IV.
[362] *Pesti Divatlap*, 4 (1847), 541. Függelék IV.
[363] *Uo*., 1085. Függelék IV.

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.[364] 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 huszonötször került színre, többnyire vendégekkel. Desdemonaként ismételten fellépett Carl, Mink és Pixis. A majdani pesti énektanár, Binder 1841-ben Rodrigo kényes szólamát énekelte, Dobrowsky, Erl, Rauscher és Wild a címszerepben hódított.[365] 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 szólamát. De nem az ő esetleges óvatosságán múlott, hogy a szerepet megcsonkítva énekelte; fájdalmasan terjedelmes és értetlen húzásokkal adták az egész darabot. Megfosztották legromantikusabb elemétől, a 3. felvonás elején a színfalakon kívül énekelt gondoladaltól is. Nem akadt tenor, aki elénekelte volna Dante híres sorait, melyeket Rossini személyes kívánságára illesztett a jelenetbe a szövegíró: nessun maggior dolore...[366]

Sokat megért hősnőnk a primadonna-háború harci zaja közepette eleinte meglepően tartózkodónak mutatkozott. Teljesen tétlen persze nem maradt; jól látszik a Pesti Divatlap operarovatán, 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 őszétől kezdve. De az új helyzethez másfél esztendőn át nem szólt hozzá

[364] *Uo.*, 4 (1847), 892. Függelék IV.
[365] Somorjai Olga számítógépes feldolgozása alapján (MTA Zenetudományi Intézet, Magyar Zenetörténeti Osztály).
[366] A Nemzeti Zenede könyvtárában őrzött, egykor Schodelné tulajdonát képező zongorakivonat bejegyzései tanuskodnak a húzásokról.

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 Színháztól.[367] Ezzel ismét sajtó-polémia lángolt fel személye körül – utoljára a pályán. A következő számban a szerkesztőség a színház egyes tagjainak tiltakozására korrekciót közölt.-[368] A közleményhez azon melegében hozzászólt a két riválisfolyóirat. Az Életképek előbb Schodelné mellett szóló olvasólevelet publikált;[369] 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.[370] A Honderű a primadonnát pártolva, a színházat vádolva szólt közbe.[371] Maga az érintett a Pesti Divatlapban közzétette Ráday Gedeonhoz intézett levelét. Tragikai érvelését a Honderű utánközlésre méltatta.[372] Véleményt nyilvánított a politikai lapok egyike-másika is, ki-ki saját szájíze szerint. A Nemzeti Újság például nem restellt 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 [...].”[373] 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.[374] Schodelné 1843-1848 évkörben teljesített szereplésszámai alapján a tárgyilagos kortársnak valóban fenntartásokkal kellett fogadnia Rozália panaszát 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,

[367] *Pesti Divatlap*, 5 (1848. február 20.), 247-9. Függelék IV.
[368] *Uo.*, (1848. február 27.), 283-4. Függelék IV.
[369] *Életképek*, 9 (1848. február 20.), 253. Függelék IV.
[370] *Uo.*, (1848. február 27.), 284. Függelék IV.
[371] *Honderű*, 6 (1848. február 26.), 124. Függelék IV.
[372] *Uo.*, 6 (1848. március 18.), 175. Függelék IV.
[373] *Nemzeti Újság*, 1848. február 27.
[374] Táblázat Függelék IV.

azáltal is, hogy engedélyezte Paksyné és Lászlóné viszonylagos profilírozódását primadonnaként. Emiatt az 1845 őszétől 1846 őszéig terjedő 12 hónapos évadban csak az 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 riválisa 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.[375] 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 fáradság: 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, ötéves 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 elveszett 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

[375] *Pesti Divatlap*, 4 (1847. február 22.), 284. Függelék IV.

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 színlapokról 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.[376]

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 régibb 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 felemlegette: 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" ősformában.[377] 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 Paksynénak 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

[376] *Életképek*, 9 (1848), 636. Függelék IV.
[377] 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.

főszerepét. Erről azonban az őszi Romeo-botrányok után szó sem lehetett – a cenzúra megtakaríthatta magának a beavatkozást. Még jobban fájt, 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 jutalomjátékul 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 ajándékaképpen a Nemzeti Zenede könyvtárába került.[378] 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 kórusszólamokba bejegyezték az opera első felvonásának 1841-ben a Honművészben Schodelné neve alatt közzétett magyar szövegét. Kisebb változtatásokat ugyan eszközöltek rajta, de énekelhetőségét még nem ellenőrizték alaposan: a szótagok száma nem mindenütt vág össze a dallamhangok számával. A szükséges javításokat a kórusvezető nyilván a február 10-e táján megkezdett betanulás során szándékozott végrehajtani.[379] 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.[380] Ezeket utóbb annak rendje s módja szerint kimásolták, de nem szövegezték meg, hiszen a fordítás annak idején nem készült el.[381] A bemutató tervének meghiúsulása után a nála volt szerepeket Schodelné visszajuttatta a színházhoz, kivéve Anna szólamának első felét, amit valószínűleg magánál tartott, s ami

---

szeptember 2-án úgy határoztak, „Holding bécsi színi ügynök értesítendő: a Hugenották nyomtatott partitúráját és zenei másolatait 156 frt 40 xr és hozatalára 5 p[engő] frt-tal rendelje meg." *Kötetes iratok*, 692.

[378] Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kutatókönyvtára, Nemzeti Zenede Könyvtára, M. 1189.

[379] Anna Bolena / Coro / Tenore 1^{o} [ceruzával:] Némethy [György] „Feb. 9^{én} '846 [recte '847] kezdődött a tanulás" Anna Bolena / Coro / Bassi [ceruzával:] Gózon [Antal] „tanulni keztük Febr. 11^{én} '847" Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár, a Nemzeti Színház kottatára (ZBK).

[380] Anna Bolena / Lord Ricardo Percy / Wolf / [Ceruzával:] Volf. Ez Volf része. / [tintával áthuzva:] „A Többi még nincsen ki irva ezt Novák irta és a szerepek Schodel nénál vannak a Novák szava szerint."

[381] 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 Larghettójában; itt beírták a magyar szöveget.

halála után elkallódott.[382] 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" alakítójául Reszlert jelölték ki. Paksyné 1847. március 26-án lépett föl utoljára a nemzeti színpadon; április 1-vel felmondta szerződését.[383] Pótlására az első színpadi kísérletén éppen hogy túljutott Téli Rózát tervezték felfogadni.[384] 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.[385]

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 ugyanazon okból álltak el, amely miatt „még régibb jobb szerepeiben is ritkán engedték föllépni". Az Életképek arcátlan pasquillusára válaszolva 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

[382] A szerepeket Novák György álló formátumú kottapapírra írta, az újabbkeletű 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.
[383] *Honderű* 5 (1847), 1. félév, 419. A hírt március 23-án közölték.
[384] *Pesti Hírlap*, 1847. március 14. Függelék IV.
[385] A tervezett szereposztást Schodelné saját tulajdonú zongorakivonatába is bejegyezte: Enrico Füredy, Anna Bolena Schodel, Giovanna Seymour Paksi, Smeton Hess.

hősnőivel (Lind és Hollósy is énekelte 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 elnehezedett 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 énekelte 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 énekelte Flotow Marthájá̀t? A Nabucco és a Macbeth hatalmas modernkori tekintélye által kondícionálva pusztán e két mű alapján készséggel belátjuk, hogy műfajtörténeti 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 nagyoperájának 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.[386] Az Életképek viszont ugyanolyan hevesen védelmezte Donizetti utolsó operáját és annak Erkel irányította zenei előadását a magyar színházban, ahogy a Honderű támadta.[387] Fél évvel a bemutató után ellentmondást nem tűrő tónusban nyilatkoztatta ki: „minden kétségen túl van, hogy Donizettinek Dom Sebastian legjobb, legnagyobb, legmaradandóbb műve".[388] 1847 május végén poétikus riportban írta le az új szereposztás bemutatkozását, melynek nagy újdonságát Reina fellépése képezte Abayaldos szerepében.[389] 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 sükerültebb jellemzetességére.[390]

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

[386] *Honderű*, 4 (1846), 1. félév, 498. (Dom Sebastian, június 15.) Hasonló hangnemben *uo*., 5 (1847), 1. félév, 158.
[387] *Életképek* 5 (1846), 794.; *uo*., 798.
[388] *Uo.*, 7 (1847), 155. (Dom Sebastian, január 27.)
[389] *Uo*., 7 (1847), 745. (Dom Sebastian, május 29.)
[390] *Uo*., 8 (1847), 157. (Dom Sebastian, július 23.)

németeknél: teljesen megtölté a szinházat",[391] másfél éven át oly rendszeresen feltűnt a színházi beszámolókban, mint talán egyetlen más repertoárdarab sem. A Hollósy-kábulat ötödik hónapjában a kritikus szomorúan vette tudomásul, hogy Dom Sebastian előadásait „betegeskedések, s isten tudja minő más akadályok útbagördülése miatt, mégis, fájdalom, a legnagyobb ritkaságok közé" kell soroznia;[392] annál nagyobb örömmel regisztrálta, hogy 1847 tavaszelő havában „nagy tetszéssel adák",[393] és jelentette május 29-én, mikor Wolf jutalmául ment, hogy „természetesen nagy közönség csődült a színházba".[394] 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 Schódelné (Zayda) magas művészeti becsű éneke, jellemzetes drámai játéka, Wolf (Dom Sebastian) s Reina (Abayaldos) kitűnő jelességű működése gyakori tapsokra ragadá a közönséget."[395] Novemberben még mindig „szép számú közönség" élvezte Schodelné és Wolf „mély szerelemmel tölt játékát.[396] 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."[397] 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.[398]

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 rosszakarat, hogy az opera pesti előadástörténetében a magyar opera inertiájának 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

[391] *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 497.
[392] *Uo.*, 3 (1846), 1054. (Dom Sebastian, december 16.) Függelék IV.
[393] *Uo*., 4 (1847), 411. (Dom Sebastian, március 23.)
[394] *Uo*., 4 (1847), 731.
[395] *Uo*., (1847), 892.
[396] *Uo*., 4 (1847), 1564. (Dom Sebastian, november 24.)
[397] *Uo*., (1848), 124. (Dom Sebastian, január 18.)
[398] *Uo*., 5 (1848), 446.

betanulását.[399] Nem véletlenül élcelődött az Életképek a bemutató után: „Régen készültek reá az igaz; de aztán igen jól is ment az egész."[400] 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 színében tünjék fel.[401] 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 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-drámától, 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.[402] 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: szólamába 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![403] A rituális ostorozás idején nem esett szó az ellenpéldákról: két évvel korábban az Ezred lánya

[399] *Uo*., 2 (1845), 1. évnegyed, 225. Függelék IV.
[400] *Életképek*, 8 (1847), 224.
[401] *Der Spiegel*, 1847. augusztus 14. Függelék IV.
[402] 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.
[403] *Honderű*, 4 (1846), 1. félév, 158., 237., 454., 486.

egy egész hónappal hamarább 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 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 félmúltból előbányászták a Lammermoori Luciát, a Honderű megjegyezte: „Lucia egy azon operák közöl, melyeknek dallamkedvességük miatt mégis tetszeniök kell, ha jó kezekben vannak a szerepek”.[404] 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

[404] Lásd 338. jegyzet.

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 kartanító az év augusztus 13-án már a spartitinót 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.[405] Mi válthatta ki Verdi előzmények váratlan 1846 elején? Valószínűleg az, hogy a riválisvárosi színház közreadta Luigi de Bezzi vándor opera-társulatának 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.[406] 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.[407] 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 együttest vagy egyenesen kórust helyezett az opera végére.[408] Schodelné nem maradt meg a rosszkedvnél; „femme vigoreuse", aki volt (Liszt), mikor a Nabuccót végre bemutatta a magyar színház, a szerzői finálében 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.[409] (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

[405] Igazgatósági ülés jegyzőkönyve. *Kötetes iratok*, 692.
[406] Várnai Péter tévesen a Nemzeti Színházba helyezi a de Bezzi társulat vendégjátékát. Várnai, 8.
[407] *Der Ungar*, 1844. június 15. Függelék IV.
[408] Kimbell, 132. Ismeretes Donizetti késhegyre menő vitája Henriette Méric-Lalande-dal a Lucrezia Borgia befejezéséről, melyben végül az énekesnő győzedelmeskedett.
[409] *Életképek*, 7 (1847), 54.

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.[410] Hiába énekelte el „kellemes, tiszta hangjával" az utánpótlás-tenor becsülettel Ismaele szerepét, Wolf híján az első Verdi-bemutató jócskán vesztett érdekességéből.[411] 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-böjt idején tömören így foglalta össze:

> Nagy baja ezen operának az, hogy a szerepvivők közöl senki sem számolhat benne koszorúkra. Schodelné, mint mindenkor, ma is igyekezett feltűnőleg jól játszani; de mit használ, ha valamennyi áriai közöl 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.[412]

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 asszir trónbitorlónő 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 súrlódásai 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 Schódelnéval együtténekelni nem akar" – panaszolta az Életképeknek 1848. február 20-án

[410] *Der Schmetterling. Ein Flug- und Ergänzungsblatt zum Spiegel*, 1847. január 4. Függelék IV.
[411] *Pesti Divatlap*, 4 (1847), 58. (Nabucco, január 2.)
[412] *Életképek*, 8 (1847), 89. (Nabucco, július 9.)

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;[413] 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 elragadja 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 Brünnben, 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 kevéssé méltó a pártolásra. Reszler szökése után azonban tenor-vészhelyzet állott elő. Wolf 1847 április-június hónapokban egyedül tartotta a frontot; 22 előadáson vállalta a hősszerepét – többségben Hollósy mellett. Az igazgatóság tétlenkedett; csak nyáron jelentek meg a színen a szerződtetési 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 utoljára énekesként. Hangja elvesztette csengését; Wolf közkedvelt, behízelgő hangszínével nem versenyezhetett. (De legalább „olcsó" volt, ahogy a Pesti Divatlap alantas érzelmű kommentárja fogalmazott.)[414] Nem férhetett hozzá kétség, mit szánnak az új második tenor feladatául: a drámai primadonna kapja partnerül. Egyetlen egyszer énekelt Hollósy Kornéliával, mert

[413] *Pesti Hírlap*, 1848. február 25.
[414] *Pesti Dvatlap*, 4 (1847), 1149. Függelék IV.

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 (Gennaro, 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 Sebastiant 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.[415] 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.[416] 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.[417]

[415] *Uo*. Függelék IV.
[416] Szigligeti titkár és Szerdahelyi operarendező Erdélyihez intézett jelentéseinek tartalmi kivonatát közli Erdélyi, 492-7.
[417] Schodelné és Hollósy Kornélia repertoárjának összehasonlító táblázatait lásd Függelék IV.

dc_258_11

Schodel Rozália
és a hivatásos magyar operajátszás kezdetei

Akadémiai Doktori Értekezés

II. kötet

Benyújtotta:

Tallián Tibor

Budapest
2011

dc_258_11

V. „… vajjon a színésznőt vagy énekesnőt csodálja-e inkább?”*
Operakritika a reformkorban

1. „… ajánlanánk nagyobb természethűséget a beszédben és szavalásban”**

A Pesti Divatlap egyik töprenkedése közel járt ahhoz, hogy kijelentse, az operai összművészetben 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.[1] „Nem fődolog az operában a szöveget érteni” – vélte a Pesti Hírlap is, de a tiszta szövegmondást mégis az énekes első kötelességei közé sorolta.[2] Megint mások intranzigens álláspontra helyezkedtek. Az érthető beszéd-artikuláció révén „nem csak hangot hallunk a szájból – írta a Regélő –, hanem értelmes szót is, tehát felfoghatjuk a darabnak drámaiságát, a cselekvény folyamát, mit nem tudni bosszúság és kin”.[3] Azon kritikusoknál, akik osztották a Regélő álláspontját, az énekes és a szó viszonyának kérdése ritkán hiányzott a teljesítmény referált összetevői közül.[4] A

---

* *Honderű*, 5 (1847), 1. félév, 422.

** Életképek, 3 (1845), 156. A Fidelio felújításáról lévén szó, a megjegyzés a dialógusok tiszta kiejtésére vonatkozott.

[1] *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 514. Függelék V. 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 gesungen 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.

[2] *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.) Függelék V.

[3] *Regélő*, 1 (1842), 666. Függelék V.

[4] Ebben az összefüggésben csupán utalunk a „szó” főnév és képzett változatainak használatára „énekhang” értelmében – szépszavú; e fordulattal különösen, de nem kizárólag a Honművész költői stíllel kacérkodó operai szemlésze élt. Vö. *Honművész*, 2 (1834), 85.; *Hasznos Mulatságok*, 1838, 2. félév, 72.; *Honderű*, 2 (1844), 1. félév, 222. Függelék V.

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".[5] Ellenpéldák ritkán kínálkoztak. A Pesti Magyar Színházra „nézve valódi nyereségnek" tekintették az állítólag Ulmból érkezett Zettelmann-Sátorfy tenoristát azért, mert „tökéletesen érteni, mit énekel, mi énekeseknél ritkaság".[6] Példás dikcióját két író is közvetlenül szembeállította Schodelné kifogásolható szövegejtésével.[7] Wurda szép magyar beszédét és – attól megkülönböztetve – tiszta, érthető kimondását annyival nagyobb lelkesedés fogadta, amennyivel ő jelentősebb és ismertebb énekes volt, mint Sátorfy.[8] Wolf Károly kedvező fogadtatásához is hozzájárult tiszta, akcentusmentes magyar kiejtése.[9] 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;[10] egy hónappal később Giovanni Reina bemutatkozását használta föl alkalomul, hogy kiszerkessze a magyar színház énekes gárdáját többségben adó német származékok kimondását.[11] Bassadonna és Reina artikulációjának tisztaságát (amit az olasz és magyar fonáció közelsége magyaráz) az olasz énekiskola jó hagyományának tulajdonították. Ennek köszönhette az énekes, hogy „a szavak és szótagok érhető kiejtését jókor megszoká", s ez az idejekorán kialakított feltételes reflex az idegen nyelven is segítségére van.[12]

Az olasz metódus áldásos eredményétől függetlenül megjegyzésre méltó, hogy a *hangicsálásukért* kiszerkesztett 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.[13] Wolf is a „kicsuklást" kockáztatta, ha g' fölé merészkedett.[14] Wurda ugyan „teljes hangerővel mellhangon" kiénekelte a h'-t,[15] de legnagyobb szerepeiből kikövetkeztethetően ő is a középregiszterben otthonos, baritonális tenorok közé

[5] *Nemzeti Újság*, 1842. május 7. Függelék V.
[6] *Athenaeum*, 2 (1838), 2. félév, 488. (Montecchi és Capuletti párt, október 5.)
[7] *Uo*., 3 (1839), 1. félév, 127. (Norma, január 18.). Függelék V. Vö. még *Regélő*, 1 (1842), 666.
[8] *Regélő Pesti Divatlap*, 1 (1842), 525. (Norma, július 18.); *Világ*, 1842. július 20. (ua.) Függelék V.
[9] *Der Spiegel*, 1845. június 17. Függelék V.
[10] *Pesti Hírlap*, 1847. április 29. (Eskü, április 22.) Függelék V.
[11] *Uo.*, 1847. május 23. Függelék V.
[12] *Pesti Divatlap*, 4 (1847), 860. Később a Reinával nem rokonszenvező lap többször talált kivetnivalót magyar kiejtésén. *Uo*., 5 (1848), 26. (Hunyadi László, 1847. december 21.); *Budapesti Divatlap*, 1 (1848), 2. félév, 30. (Macbeth, július 6.) Függelék V.
[13] *Honművész*, 6 (1838), 717. (Beatrice di Tenda, november 9.) Függelék V.
[14] *Der Spiegel*, 1846. szeptember 8. (Lammermoori Lucia, szeptember 6.) Függelék V.

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 oktávos terjedelmének csak alsó oktávája tartozik az érett korban általánosan beszédre használt hangtartományba. A magasabb hangsáv a beszédben is csak korlátozottan alkalmas a magánhangzók megkülönböztetésére.[16] Az egymásnak ellentmondó két- és háromregiszteres beosztásokon kívül egyes elméletek külön regiszterként írják le a magas szopránok legfelső hangjait. E madárhanghoz hasonló „fütty-regiszterben" teljesen lehetetlen a szótagok érthető kimondása, de már relatíve 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 madárszavának 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 ráérzett 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-gern drámaírók, akik Shakespeare nevében magukat érezték hátrányos helyzetbe hozva az opera, ezen *okkult* műfaj illetlen 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 oraculumi 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-

[15] *Universal-Lexicon der Tonkunst*. Supplementband, 413.
[16] Sundberg, 239.

> operában, – bizonyára amaz is nagyobb közönséget csődítene össze mint parlagi rongyos kiállítása mellett.[17]

Évszázados hagyományt folytatva, a színpadi szövegejtés elkerülhetetlen érthetetlenségén 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 lekőrözte 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 illette: *literarischer Handlanger*, azaz irodalmi segédmunkás. Német színpadokon a daljáték és opera a 18. század végétől kezdve egyre nagyobb népszerűséget élvezett, repertoárja szakadatlanul gyarapodott francia és olasz újdonságokkal – így a handlangerek nem megvetendő rutinra tehettek 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.[18] Avagy hol szerezhetett 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

[17] *Pesti Divatlap*, 5 (1848), 312-313. (Macbeth, február 26.)

József vette át. Készített még fordításokat Szilágyi Pál és Udvarhelyi Miklós.[19] 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 „tiszta 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 Frederike von Elmenreich átdolgozásán alapult.[21] Auber Bál-éjéből 1837 áprilisában Kassán már előadtak egy felvonást zongorakísérettel; Szerdahelyi tehát már ott lefordíthatta a szövegnek legalább egy részét. Vehette volna hiteles forrásból, hiszen

---

[18] A német operafordítás történetéről vö. Honolka, *Opernübersetzungen*.

[19] A Nemzeti Színház fennállásának első évtizedében bemutatott operák fordítóinak táblázatát lásd Függelék V.

[20] A Nemzeti Színház könyvtárában a Montecchi és Capuletti / párt szövegkönyve három kézírásos példányban található. A MM. 13.832 számú példány címlapja némi eltérést mutat a másik kettőtől: Montecchi és Capuleti pártok / vagy / Romeo és Julia. / Daljáték 2 felvonásban. / Olasz nyelven irta Ott / Magyarra forditotta Szerdahelyi Jósef. / Musikáját irta Bellini / 836. 1. Jul. / másolva 37.- 20 Decem. A Gillyén Sándor súgó által másolt példányok címlapja: Montecchi és Capuletti párt / vagy / Romeo és Julia. / Daljáték [(opera)] 2 [4] fölvonásban. / Olaszul irta Ott. Magyarra / forditotta / Szerdahelyi Jósef. / Musikáját írta / Bellini. Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, M.M. 13.830, M.M. 13831.

[21] Erkel József távozása után a Nemzeti Színház gárdájában közel egy évtizedig nem akadt Zampa alakítására alkalmas énekes színész. Az ifjú Stégert 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 elvétve még az 1800-as végén is játszották Hérold 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 súgópéldányát őrzi az Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, M.M. 13.991. „Zampa / vagy A márvány hölgy. / Vitézi hősopera 3. felv. / Zenéjét irta Herold. / Forditotta Szerdahelyi."

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 Veszta szűzét magyar társulat korábban tudtunkkal 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 szövegkönyvön 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 szöveg gyárosok 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 Vízhordót, később a József és testvéreit. 1835 óta Bécsben élt, s talán ott találkozott Schodelékkal, akiket Kolozsvárról ismerhetett. Kézenfekvő lehetett Schodel János számára, hogy operai főrendezői minőségében Deákyt bízza 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

[22] A színházi kottatárban megtalálható a Báléj Schott-kiadású, francia és német szövegű zongorakivonata. Keménykötésű borítólapján vignetta a következő szöveggel: „Báléj opera / Zongorakivonata / 1ső szám a bibliotékába". A borító belső lapján ceruzával: „Tekintetes Szerdahelyi Josef úr."
[23] Szinnyei, VII., 1848-9.
[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.
[25] Színészeti választmány 1838. december 8-i ülés jegyzőkönyve, *PML*. Szinnyei szerint Deáky a fordításokat Bécsben készítette, és maga szedte ki. Függelék V.

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 egyiken 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-é 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 Borgiát és Gemma di Vergyt, a két „szörnyeteg"-operát, melyekben Schodelné tragikai erejét kívánta bizonyítani; a rendelés partitúrára és zongorakivonatra szólt. Az újdonságokon három fordító osztozott. 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 Borgiát, hiszen a becses milanói küldemény legkorábban a hónap végén érkezhetett 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 Lengey 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 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

[26] A Marino Faliero partitúrájának 3. kötetében a borító bélletén Erkel Ferenc ceruzás feljegyzését találjuk: „Baj Ital Zongorakivonat Szerda / helinél van."
[27] Gemma di Vergy sugó könyve [...] olaszból magyaritotta Jakab István. Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, M.M. 13.676.

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 Bájitallal 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 főszereplésével tartott bemutatók nagyobb részében is. Nem állította expressis verbis, hogy mindig az olasz ősváltozatból 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 rendezőpéldányul. 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 partiturája 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 szövegkönyv segített követni az opera cselekményét. Aki akarta, nappal az

[28] Dom Sebastian / Oper in Fünf Acten / Musik von /. Donizetti / I. Act. A címlap jobb felső sarkában tintás feljegyzés: „December 22dik Reggel adta Egressy Béni át”

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 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 ítéltek kihagyásra már az előkészületi időben. De húzásokat olykor vissza is állítottak. Akár húztak, akár kinyitottak részeket: mindkét végleten sok időt veszített a néző, míg a szövegkönyvben rátalált a helyre, ahova az előadás „ugrott". A változtatásokat annál bizonytalanabbul 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 érthetetlenné válik, hiszen a fejedelem meggyilkolásának tragikuma abból fakad, hogy előzőleg lemond a szerelemről. Vajon Schodelnéra hárult a felelősség e dramaturgiai vétségért, kiről

[29] A színlapok többségén ilyen vagy hasonló szövegű tájékoztatás olvasható: „A mai opera kinyomtatva kapható a pénztárnál 1 pengő huszasért."
[30] Lásd az 1. jegyzetet.
[31] Az opera mint dráma követhetőségét nem befolyásolta, ezért itt csak jelezzük a balettrészekkel 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 hozatták 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.

tudvalévőleg 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 tűzték 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 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 allegrót 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 szólamokban következetesen és végérvényesen be vannak hajtva.[35]

Más körülmények is hozzájárulhattak, hogy a látogató mást olvasson a könyvecskében, 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 beállásakor, 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 kéziratos partitúra, melyet 1839 tavaszán Schodelné Pestre hozott, megtalálható a Nemzeti Színház kottatárában; címzése szerint azonosnak vélhetjük a Bécsben játszott változattal.[36] A Nemzeti

[34] Ceruzás felirat a borítólapon: „Báléjből 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 szólamára Nagyné [Benza Ida], Reiterholm [eredetileg Ankastrøm] szerepszólamára Odry [Lehel], Adverson [eredetileg Arvedson] szerepfüzetére Saxlehner [Emma], Christian matróz szerepére Tallián [János] nevét, tehát olyan énekesekét, 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 Bürgermeiser von Saardam. / Komische Oper in zwei Acten. / Nach dem Italienischen des Gilardoni / Musik von Donizetti. Azonos címmel: Österreichische Nationalbibliothek,

Színház gyűjteményében olasz szövegkönyv nem maradt fenn; Lengey állítását, hogy a szöveget az eredetiből ültette át, szúrópróba-szerű ellenőrzés mégis igazolni látszik, legalább is azokon a helyeken, ahol a pesti partitúra egyes számai egyeznek az opera számunkra jelenleg hozzáférhető forrásértékű partitúrájának zeneszámaival 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 legújabban 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 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 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 közelebbről 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 kevéssé befolyásolja.

A saardami polgármester magyarított szövegkönyvét 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 tűzték ki újra a darabot. Karácsony előtt megért egyetlen reprízt; 1840 márciusá-

---

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_-_Il_Borgomastro_di_Saardam_(fs_ms).pdf, letöltve 2011. augusztus 31.

[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 / Víg daljáték két felvonásban. / Irta Gilardoni Domokos / Olaszból fordítá / Lengey. / Zeneszerző: Donizetti Kajetán. [...] 16v.: A szinen való elöadatása megengedtetik. Budán October 3^{k} 1839. Pap Gábor Magy Királyi Helyt^{osi} Titoknok.” Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, M.M. 13.909.

ban 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 szólamát, 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 szólla bennem – ily kéj lány szívében" részeivel – az újabb olasz sztílű, nehéz hangfutásokkal, cifrázványokkal terhelt nagy bravourariáknak egyike, mely a leggyakorlottabb olasz gégét 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 jóértesült folyóiratának azon olvasói, akik hallották az opera néhány előadásának egyikét vagy másikát, hiába kutattak emlékezetükben az idézett szavak után: bizonyosra vehetjük ugyanis, hogy a színpadról lehangzó szöveg csak töredékesen egyezett a Honművészben közöltekkel. De hogy mikor mit is hallottak, azt lehetetlen pontosan megállapítani. A súgópéldányban, mely eredetileg magától értődően a cenzúrapéldány szövegét tartalmazta, az ária fenti szövegkezdetekkel jelölhető első és harmadik részének szinte minden sorát áthúzták, és a sorok közé új szöveget szorítottak be. Viszont egyáltalán nem látjuk átalakítás nyomát a második részben („bájsugallat szólla bennem").[41] A szerepfüzetbe – Schodelné egyetlen fennmaradt szerepe a kottatárban, melyet valóban elénekelt, s egyedül ő énekelt – a cavatina énekszólama fölé ceruzával kuszán bejegyzett szövegváltozatok sok helyütt eltérnek mind Lengey eredetijétől, mind a súgókönyv 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 áthúzták: a bájsugallat hangja valószínűleg soha nem szólalt meg a nemzeti színpadon.

[40] *Honművész*, 7 (1839), 749. (A saardami polgármester, november 18.)
[41] Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, M.M. 13.908.

Az átdologzások arra vallanak, az ismert és ismeretlen irodalmi segédmunkások nehézségekkel találták szembe magukat a cavatina magyar szövegének kialakításakor, és eltérő módon próbáltak megküzdeni velük. Indoeurópai ének-szövegek magyarításának kulcskérdése, mennyiben sikerül áthidalni az ellentmondást a jambikus lüktetésű, többnyire felütéses eredeti verssorokra írt dallamok, illetve a magyar nyelv hangsúlyrendje között. Közel ugyanilyen súlyos kérdés, az új szöveg simul-e valamelyest a szavak-szótagok értelmét-tartalmát könnyed magától értődéssel leképező eredeti melodikához. Marietta cavatinájának első két dallamsorában megfigyelhetjük, hogyan domborítja ki a melódia az olasz szövegnek nemcsak metrikáját, de kommunikációs hangsúlyait is. (Kottamelléklet **[Saardam]** Donizetti: Il borgomastro di Saardam. Cavatina Marietta, 1. felvonás)

Lungi da te mio ben
fuggia la calma
gemea il cor nel sen
languia quest'alma.
Ma nel mio pensiero
vederti un dì
oh come di piacer
brillò e gioì.

Az első sor kezdőszava – *lungi* – jelentése ugyan „messze, távol" és nem „hosszú", de mind a szó konnotációja, mind az első szótag hossza ütemhangsúlyon való kezdést kíván. A *te* (tőled) névmást – vagyis a kommunikáció címzettjét – a dallam a második ütemfél első nyolcadára helyezi, és az ereszkedő első ütemfél után felugró szexttel és megnyújtott ritmusértékkel emeli ki. Az első ütem utolsó másfél nyolcadát kitöltő ereszkedő passzázs után (*mio* – én) a dallam a második ütem 1-én rátalálás-szerűen éri el a két nyolcad értékű vezetőhangot, a vallomásos pillanat bensőségét és súlyát három nyolcad szünettel is megerősítve. Ide helyezi Donizetti a verssor utolsó, *ben* (drágám) szavát, mely a beszélő viszonyát értelmezi a megszólított személyhez. A szöveg második sora (harmadik ütem) a szóhangsúlyhoz alkalmazkodva dinamizáló felütéssel kezdődik – fu-*gía* -; a második 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 visszájukra 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 ütemrészre 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 fájdalmam Sohajtozott szívem – nem volt nyugalmam	Távol tölled kedvesem / gyötör gyötör a fájdalom hervad [hervad] szívem / elhal elhal szívem ah távol tölled kedvesem hervad szivem / elhal szívem

Lengey javaslata a cavatina első sorában hangzásukban „szétterülő" és tartalmilag is találó szavakkal ügyesen 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 mindenesetre jócskán el-„távolodtak" tőle. A negyedik nyolcad kiemelkedő e'' hangjára az amúgy sem irodalmi „tölled" második szótagját helyezték (az „édes" odaillő első szótagja helyett); a harmincketted-fioritúra folyamatosságát megtörték a „kedve-sem" két első szótagjával. Nem is tettek kísérletet a felütéses sorkezdet prozódiai korrekciójára az első strófa 2. sorában (gyö-*tör*); a szótagok számát henye ismétléssel megnövelték. Lengey erőtlen második strófa-felét viszont a kottába beírt szöveg megfelelőképp, ha nem is túl ihletetten javítja: el-*hal* elfogadhatóbb, mint so-*haj*tozott, mivel a felütésre az igekötő, a jelentést hordozó ige pedig az ütemsúlyra kerül. A továbbiakban Lengey tartalmilag az eredetit követő javaslatát henye szövegismétléssel helyettesítették, és ezzel totálisan szétzúzták a strófaszerkezetet. Nem is keresték az utolsó félsor magyar megfelelőjét.

Még súlyosabb hibát vétettek a második szövegszakasz kezdetén.

De a' midőn hogy lássalak felbátorodám, Legott örömtül égett lelkem 's orczám	De a' midőn megláthatlak tünik minden földi kin Mint száll kéj s az égi fény szivem 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 Lengey kapitális bakot lőtt – 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, vissza-

moduláló ütemben összesen 9/8 értékben két „ah” sóhajt iktatott 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-*dőn*”. 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 kéj 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 levetni 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 megváltozatja 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 súgópéldány a cenzúrapéldányhoz képest nem változtatott; viszont a lassú első szakaszban még erősebben átalakították a primadonna mondandóját, mint a cavatinában:

Gilardoni	Lengey	Súgókönyv
MARIETTA	MARINKA *(magában)*	MARINKA *(magában)*
(Un gelo per le vene	Ah, tőle kell megválni	Melly kin tőle elválni
mi corse a quell'addio!	Kínját e gondolatnak	Hideg borzasztja keblem
Lontan dall'idol mio	Én nem tudom kiállni,-	Ki nem fogom állni
Più pace non avrò;	Fagyasztja véremet.	Repedni fog szivem
		(Tőle távol tőle távol)
e a lui pensando ognora	Mi fogja majd enyhítni	Emészti keblemet
nel duol mi struggerò.)	Sajgó keservemet!	Kin és fájdalom
		Távol tőlle
		Emészti fájdalom
		Távol tőlle vár rám a' halál
		vár rám a' halál.

Nincs mit tagadni: Lengey fordítása meglehetős 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 képzeli maga elé a jövendő 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 színháziak érezték a Lengey-féle javaslat erőtlenségét. Átalakításuk minden érzelmet „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 Lengey 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 élhangsúlyos impulzusokká formálta. Jó okkal módosította a továbbiakat is. Lengey az 5-6. sorban még inkább elmosta a színpadi szöveg énszerűségét és konkrétságát, és költői kérdésre futtatta ki a panaszt – ezzel hallgatólagosan 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 emésztő 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: szereprészeiben 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 először – 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 súgóra. Szövegtudásának ingatag volta egyike lehetett a tényezőknek, melyek kimondása érthetőségét zavarták.

A saardami polgármester szövegének túlnyomóan a primadonna szerepére korlátozott átdolgozásához hasonló beavatkozás nyomát őrzi a Bál-éj szövegkönyvének mindkét kéziratos 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 alapszövegként 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 barátságtalan viselkedésre éppen a Bál-éj előkészületei közben okul szolgálhatott a Ludas Matyi-botrány. Más jelek szerint azonban az átdolgozás háttere nem volt ennyire drámai. A másodpéldány ugyanis Amelia szövegének néhány kulcshelyén mindkét korábbi változatot nyílvégű 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. Utóbbit 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.

2. „… szabatos, tiszta ének, kellemes előadás, ügyes játék”

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 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 alkotóművészettől, 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 fogyatékosságot, 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-emléksorrá alakul. E feltartóztathatatlan folyamatot kíséreli meg a kritikus „elbeszélésként” újra

formálni a verbalitás közegében.[42] 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 adhatna 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.[43] 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 szakszókincset igényelt, mint a drámakritika, a hozzáértésnek legalább a látszatát biztosító technikai kifejezések birtokába pedig csak fordítás révén juthattak. Illusztráljuk e megállapításunkat releváns példákkal! Német 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 Spiegelből (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*.[44]

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 recenzeálta. Schodelné egykori bécsi mintaképe, Marianne Ernst ottani vendégjátéka vegyes benyomást keltett:

[42] Guck-Nigrelli a zenehallgatást adott pillanatát 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*, 43-5.

> 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.[45]

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.[46]

Következetesen 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 tenor-jelöltek 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 terjedségű hangja, kivált a magasb lépcsőkön, egy párszor el is siklott; de előadása teli hévvel, valósággal, s ezen és játékán kerekdedség és csín ömlik el, melly kedvessé teszi majd mindig színen megjelenését.
>
> [Erkel Józsefet] ki kell tüntetnünk, kellemes és nagykörű 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.[47]

Benza Károly 1838. júliusi bemutatkozásakor az Athenaeum mindhárom értékmérője szerint megütötte a pesti színházban akkor még nem túl magasra tett mércét

> Benza (Basilio), a kassai színház tagja, ép, tiszta, zengő és mély *basszus*, szabatos *előadással*; a *játék* otthonosságot bizonyíta a színen, ha torzítva is, mint rendszerint, de nem bántólag. Vele operánk csak nyerne.[48]

(Hogy hat héttel később ugyanazon szerep gyaníthatóan ugyanolyan karikírozó előadásáért ugyanaz a lap leszedte 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 –

[43] *Honművész*, 5 (1837), 182. Függelék V.
[44] *Der Spiegel*, 1837. július 1. További példák: Függelék V.
[45] *Honművész*, 4 (1836), 247.
[46] *Uo.*, 8 (1840) 631. (Gemma di Vergy, szeptember 27.)
[47] *Athenaeum*, 1 (1837), 2. félév, 605., 832.
[48] *Uo.*, 2 (1838), 2. félév, 87.

Udvarhelyi, Éder Lujza – dicséretére, akár szerepeltek az adott előadáson, akár nem.)[49] Előszeretettel alkalmazta a hármas minősítési rendet az 1843-ban indult Honderű is. Markovicsnéról, a Schodelné távollétében fellépő műkedvelő énekesnőről írta:

> M-né hangja kellemes, előadása érdekes, és zenészeti szabatosságra törekvése félreismerhetetlen. […] M-né gyönge oldala a játék.[50]

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 ostorozta Conti (Konti), a veterán basszus Bertramját: hiába az utóbbi kettő mívessége, 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]![51]

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 „skálázza", vagyis diszkrét magassági fokokra osztja; és a notáció közbejöttével kalibrálni is tudja.[52] Az énekes által kiénekelt 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 számban 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 egérútján 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

[49] Például *uo.*, 2. félév, 326.; *uo*., 391. Függelék V.
[50] *Honderű*, 1 (1843), 1. félév, 139.
[51] *Uo.*, 1 (1843), 1. félév, 388. Az ironikus követelés talán Rossini ismert aforizmáját parafrazeálja: *voce, voce e poi voce*. Vö. Monahan, *Singing*, 18. sköv. Korábban a Honművész előadás és játék mellett Conti „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. Függelék V.
[52] Az abszolut hangmagasság valójában relatív, hiszen a hangolás alapjául vett hang frekvenciája koronként, helyenként, intézményenként, műfajonként és hangszerenként változik. A párizsi a' bevezetése előtt (1859)

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 szemléző 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".[53] Annál is inkább hitelt adhat Mátraynak, mivel tapasztalja: a reformkori operakritikusok többsége óvatosan duhajkodott, s megelégedett 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 kísérelte 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" particípiumot; helyette ma azt írnánk: 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, wohltönend, 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 lágy tenorhangokat is,

ugyanazt a c''' hangot más abszolút magasságban énekelték párizsi, illetve bécsi énekesnők, a kritika tehát nem ugyanazt a fizikai teljesítményt regisztrálta, ha a primadonna magas céjét dicsérte.

[53] *Honművész*, 4 (1836), 205. Függelék V.

mint Erkelét, Reszlerét,[54] Sátorfyét, Wolfét.[55] Reszler és Wolf – és sejthetően valamennyi fachbeli 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. Füredy Mihály baritonját addig és annyiban nevezhették kellemesnek, amíg a naturális, „nótás" adottságok hangkörét túl nem lépte; forszírozott magasságban elvesztette zománcát, azaz fényét.[56] 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 orgánumot 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 hatottak a hallgatói kedélyre, mint a *reménység bájoló lágy trillái*. Reszler, Wolf és más kedvezően fogadott hangok diagnózisában bátorítólag 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.[57] Az „előadást" viszont kifejezetten produkcióként, teljesítményként értékelték. E kategória tartalma erősen oszcillál a magyar kritikai irodalomban,

[54] *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 334. (Linda di Chamounix, április 14.) Függelék V.
[55] *Uo.*, 4 (1845), 378. (Borgia Lucretia, június 14.) Függelék V.
[56] *Uo.*, 3 (1846), 651-652. (Lammermoori Lucia, augusztus 4.) Függelék V.

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 főnevet 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".[58] De az előadás a sokértelműséget leszámítva is a legtöbb értelmű, ezért legizgalmasabb kategóriája a kritikai triádnak. Schodelné Romeójáról írott, operaesztétikai alapvetésnek is beillő fejtegetésében Schedel 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.[59] 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.[60] (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.[61] Metódusnak nevezték a 19. században az éneklés tanult mesterségét.[62] A magyar szakkritika viszonylag ritkán emlegette; de megjelent Munkácsy János korai énektechnikai fejtegetésében a Rajzolatokban.[63] Konti Ináról szólva a Honművész a rokon értelmű „iskola" szót használta, akárcsak a Honderű, midőn Kontit ajánlotta mintául a naturalista Füredynek.[64] Az iskola mint készség utal a helyre, ahol az énekest

[57] Beile szerint a kritika azonosítja a hangot az énekessel: „Gleichsetzung von Sänger und Stimme". Beile, 93.
[58] *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 356. Függelék V.
[59] *Athenaeum*, 2 (1838), 1. félév, 734.
[60] *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 217. Függelék V.
[61] Ironikusan utal erre Crespel inasa, Franz a Hoffmann meséi negyedik felvonásának kupléjában: „Non! c'est la méthode, c'est la méthode!"
[62] *Der Spiegel*, 1838. november 10. (Bájital, november 7.) Függelék V.
[63] Munkácsy [János]: „A játékszínről s színigazgatásról", *Rajzolatok*, 4 (1838), 119. Függelék V.
[64] *Honderű*, 1 (1843), 1. félév, 483.

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 Almaviva szerep „olasz modorú futásait", és Konti 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 előadásmódjának megszólaltatásához szükséges eszközöknek. A szép éneklés értelmében vett kiváló előadás non plus ultráját az éneklés „művészies-sége" 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 *művészisége*, mind *hangjának* szívet bájoló kellemességében. Ritka terjedelmű hanglajtorjáján a legbámulatosb könnyűséggel gördül szép éneke, alant mint fönt egyenlő erő, egyenlő gyöngédség, egyenlő varázs jelesítve azt.[65]

Másik csoportja a szövegeknek nem említi külön a hangot, helyette az ének, előadás, játék hármasságával operál. Például Paksynénak a Pesti Divatlap szerint

> [...] szabatos, tiszta éneke, kellemes előadása, s ügyes játéka által sikerült megnyernie a közönség tetszését.[66]

Ennek a triádnak is megvan a német mintája: Schodelné egy Lucreziájában a Spiegel „Gesang", „Vortrag" és „Spiel" terminusokkal élt.[67] 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 énekesnék szűkében, Felbér Mari feltűnte több tekintetben nagy örömére 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.[68]

Utóbbi leírásokban a hangot és az énektechnikát (iskolát) elkülönítik az előadástól. Vajon milyen értelmet tulajdonítanak neki? Paksyné előadását kellemesnek, Felbérét elég biztos-

[65] *Uo.*, 5 (1847), 2. félév, 379.
[66] *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 137.
[67] *Der Spiegel*, 1843. október 2. (Borgia Lucretia, szeptember 30.)
[68] *Athenaeum*, 2 (1838), 1. félév, 734.

nak 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 jelzőt magyarul is, németül is máig sűrűn alkalmazzák a hang jellemzésére.[69] 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 sziámi ikerpárként tartoznak össze a romantikus operakritikában. Illusztrációképen idézzük a Honművész mondatát Udvarhelyi Orovesójáról:

> Udvarhelyi úr (Oroveso) e szerepben mindig jeles volt, de talán ma éneklé azt legtöbb érzelem-kifejezéssel.[70]

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.[71] Schedelnek nem kellett attól tartania, az Athenaeum színházi rovatának olvasói nem fogják tudni, mit is kell érteniük a Norma érzelmes 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 *érzelmesség (*Empfindsamkeit) érzelme. Az érzelmesség érzelme nemcsak, hogy kifejezést igényel ahhoz, hogy megszólaljon, hanem mintegy magába foglalja a kifejezést. A kifejezés maga válik érzelemmé: a *con espressione* előadási utasítás ugyanúgy nem igényli a részletes magyarázatot, mint az érzelem, amit kifejez. Az érzelmesség érzelme érzékeny előadást követel, a frazeálás

[69] Beile, 145.
[70] *Honművész*, 5 (1838), 349. Vö. Danuser bevezetésének (Einleitung) „Espressivo" szakaszát in Danuser, 43-9.
[71] *Athenaeum*, 1 (1837), 2. félév, 605. A Vesztaszűz bemutatója után *uo*., 2 (1838), 2. félév, 55-56. Függelék V.

beszédes tagoltságát, az árnyalatok gazdagságát, a tempó és dinamika szabad, szubjektív kezelését. Árnyalatszegény előadás nem kelti a hallgatóban az érzelem képzetét: „egy-hangú" 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 másodszor hallotta, s mind kétszer Severben. Erőre nem első rangú tenór, 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 szűkében – egyik legbecsesb tagját fogjuk üdvözölhetni: mert hibái nem hiány, hanem gazdagság hibái, s neki főleg irtani, mérsékelni kell, s charactert adni előadásának.[72]

Látjuk, a karakter fogalma a mérséklettel összefüggésben jelenik meg, annak párjaként. Ez pontosan megfelel a görög szó eredeti jelentésének: bevésett, állandósult vonások összessége. A mondatba rejtett üzenetet tehát így foglalhatjuk össze: az alakító énekesnek fegyelmeznie kell saját érzelmeit, nehogy azok tüze lángra lobbantsa, s elhamvassza a szerep karakterét, a kifejezés valódi célját. Operai alakok sajátos jelleme meghatározza az általuk átélt-átélhető 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 művész „terjedelmes, nyílt, zengő bassusa, *correct*, értelmes és *kifejezéssel teli* éneke, méltóságos játéka" biztosította a közönség megbecsülését.[73] 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.[74] Helyes előadás, korrekt, értelmes és kifejező éneklés: a dicsérő 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 realisztikusan druida főpapok érzelmeit 19. századi énekelt drámában – ebben az összefüggésben fel sem merül.) Nos, a kritikus – általában a befogadó – többféle értelemben

[72] *Uo.*, 3 (1839), 1. félév 127.
[73] *Uo.*, 1 (1837), 2. félév, 605.
[74] *Honderű*, 3 (1845), 1. félév, 453. Függelék V.

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 színészetben a szerepeket nem personák, vagyis hangáteresztő 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 puszta 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 realisztikusabban énekelt? 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.[75] Bizonyára nem kiváló metódusában nyilatkozott meg elsősorban Reina „előadási tehetsége" sem Macbeth szerepében, hanem a vokális karakterábrázolás részletezettségében, amit a kritika ismét a mimika gazdagságával érzett adekvátnak.[76]

[75] *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 2. kötet, 91. (Először: Tihany ostroma, április 12.) Függelék V.
[76] *Uo.*, 5 (1848), 312-3. Függelék V. Az operai karakterábrázolásról, hang és karakter összefüggéséről – elsősorban, de nem kizárólag a romantikus német operában – vö. Göpfert, *Stimmtypen*.

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 valósághűségét. 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 vendégjátékának szívmelengető 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 tünteté ki magát. Főleg mélyebb hangjaiban valami különösen megható sajátság, rendkívüliség rejtezik, mit még egy női énekhangban sem találtunk fel.[77]

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

[77] *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. Függelék V.

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. 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 tényekedésre utalva:

> Ám lássa a t. igazgatóság, hova viend e rendszer. Legelső sajnos következése az, hogy a magyar zenekedvelő közönség nem fogja élvezni Hasselt-Barth asszony művészi énekét s játékát; mert igaz ugyan, hogy itt van jeles Schodelnénk, hangjával bennünket elbájolni, játékával elragadni; de hijában, emberek vagyunk s a változékosság bizony, még a remeklők mellett is, jól esik.[78]

Néha Schedel Ferenc is megelégedett a teljesítmény kettős rendszer szerinti osztályozásával.[79] 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 szólam-karakter megelevenítéséhez:

> Liciniusnak (Erkel) uralkodnia kellene a történet felett; de ez a triumphator alázatos volt és hunnyászkodó; e szerelmes bátortalan, ügyetlen; a lelke elkeserültében törvény és pontifex ellen kitörőnek indulata tanult volt és gyenge: s mind ez nemcsak játékban, de énekben is. E hatalmas, e szívrázkódtató hangok, minden erejüket veszték. [...] S. F.[80]

Efféle érzékletes leírásoknak sajnos 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.[81] Magyar kritikákban még sűrűbben találkozunk a „jól vagy rosszul játsszá-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

[78] „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, őrültként nem hánykódik, 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.
[79] *Athenaeum*, 2 (1838), 2. félév, 70. (Zampa, július 4.) Függelék V.
[80] *Uo.*, 55-6.
[81] *Der Spiegel*, 1846. október 10. Függelék V.

irányában. 1838 nyarán-őszén az Athenaeum Joóbot és Lendvayt, az operaegyüttes más-más okból, de egyformán kevéssé professzionista tenorjait egymás után valósággal lefricskázta a színpadról – noha más-más süllyesztőbe.[82] Rosszmájúságért más lapok sem mentek a szomszédba. 1842. augusztus 11-i Adinája után a Hasznos Mulatságok 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.[83]

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*.[84] 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*.[85] Midőn a szép De Caux Mimi első Adináját adta, ének és játék állítólagos jó fogadtatásának felemlítése mögött a tempót elvétő énekesnő, énekesnő, a tehetetlen karmester és a szabotáló zenekar háromszög-komédiája rémlik fel.[86]

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 Ninától 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 tűnt Mátray szemébe. Használták a kifejezést a laptársak is. Wurda József 1842-es vendégjátékán két lap kritikusát is megragadta „ezüst hangja, énekének kelleme" mellett „igen jeles mimicaja". Ezzel szemben az ittlétekor működött interim-primadonnák, ezen

[82] *Athenaeum*, uo., 326.; *uo*., 768. Függelék V.
[83] *Hasznos Mulatságok*, 1842. augusztus 26.
[84] *Honderű*, 1 (1843), 1. félév, 388. (Ördög Róbert, március 4.) Függelék V.
[85] *Uo.*, 483. (Bájital, március 31.); *Regélő Pesti Divatlap*, 2 (1843), 1. félév, 885. Függelék V.
[86] *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 2. kötet, 600. Függelék V.

> [...] 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.[87]

Operaszínpadunk művészei között a Pesti Divatlap szerint Benzában „becsülni lehet azt, hogy a mimikára is sok gondot fordít előadásában”,[88] Reinában pedig, hogy „mimikában is szorgalmat, szép előmenetelt tanúsított”.[89] Kérdés, mire is céloznak az írók a 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 mozgatása révén jeleníti meg”; ugyanakkor arra is figyelmeztet, hogy a „régiek” (vagyis az ókor) művészi mimikán kizárólag a testmozdulatokat értették, hiszen a színészek arcvonásait maszk rejtette.[90] Fél évszázaddal korábban az Allgemeines Theater-Lexikonban (1846) még semmi nyoma nincs annak a felfogásnak, hogy a „tulajdonképpeni” 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 géniuszának, belső erői szabad játékának kell sugallnia.[91]

[87] *Nemzeti Újság*, 1841. október 9.
[88] *Pesti Divatlap*, uo., 91. Sajnálatos módon a „paródiai mimikától” komoly szerepeiben sem tudott szabadulni – holott nyilván akart. *Uo.*, 1 (1844), 2. kötet, 15. Függelék V.
[89] *Uo.*, 5 (1848), 312.
[90] *Meyers Konversationslexikon*, 4/1885-1892, Bd. 11., 639.
[91] *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 5., 287-289.

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 Füredy mindig oly jó sikerrel énekelt, most Reina lépett föl, és hatalmas hangjával ismét megrendíté a közönséget. De előttünk 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 átalán véve gyönge oldaluk színpadunk énekeseinek. Az ő arckifejezésök s tagjártatásuk ritkán van harmóniában azzal, mit énekelnek, s különösen kezeik fölösleges és szegletes mozgatása, azaz örökös légbeni ugrás, – bántólag hat mindarra, ki a művészet szabályait ismeri. – E tekintetben nemcsak Reina, de még oly jeles iskolával bíró 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 termetét emelendő, fejét igen feltartja, hátra veti, ismét gyakran ismétlé.[92]

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.[93] Külön méltatják Benza Don Pasqualéjának játékát, illetve mimikáját is.[94] 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 Honderű sürgetőleg ajánlotta az ifjú Reszlernek, vegyen leckéket mimikából, és sajátítsa el a legszükségesebb színpadi mozgásokat.[95] 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.[96] A magyar kritikai sajtóban is előfordul, de viszonylag ritka vendég. Néhányszor emlegette a Honderű: Markovitsnét utasította, hogy tükör előtt búvárkodjék „plastikai szépségek, drámai kellékek

[92] *Pesti Divatlap*, 5 (1848), 187. (Ernani, január 29.)
[93] *Honművész*, 5 (1838), 437. Függelék V.
[94] *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 58. (Don Pasquale, január 10.) Függelék V.
[95] *Honderű* 4 (1846), 1. félév, 319. (Linda di Chamounix, április 14.) Függelék V.
[96] *Der Ungar*, 1842. március 14. Függelék V.

után";[97] Petznél kifogásolta, hogy a színpadon „jobb lábát minden hatályosb hangnál igen antiplastice nyújtja előre."[98] Tanácsait, kifogásait bizonyára mindkétszer joggal fogalmazta meg. Ám tamáskodva 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.[99] 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 kevéssé segítenek hozzá a fogalom tisztázásához. „Pasta mimikai és plasticai teljesítményének hatását egyetlen hangja is hatalmasan felfokozza", olvassuk;[100] Schröder-Devrient „plasticus játéka és kifejező mimikája szinte utolérhetetlen, nemhogy bárki felülmúlhatná".[101] A színházi lexikon rövid szócikke a fogalmat kifejezetten a szobrászathoz köti, színpadi változatát pedig megelevenedett szobrászatként értelmezi.[102] Megtudjuk továbbá – jellemző módon a már idézett mimika-szócikkből – hogy a plasticának ez a felfogása különösképp érvényes a pantomim műfajára.[103] 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 valószerűségének 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 metruma előre megszabja – az eszményi „hullámmozgást" maga a megszólaltatandó énekszólam és zenekari kíséret sugallja és követeli meg. Ebben az értelemben lehet az énekes pantomim-

[97] *Honderű*, 1 (1843), 1. félév, 139.
[98] *Uo*., 3 (1845), 10, 1. félév, 100.
[99] *Uo*., 4 (1846), 2. félév, 74. Függelék V.
[100] *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 5., 389-391. Függelék V.
[101] *Uo*., Bd. 6., 260. Függelék V.
[102] *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 6., 95. Függelék V.

művész, és kell annak lennie.[104] 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 énekmester 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 múlott, hogy Hollósy Kornélia éneklés közben mindig mosolygott, Paksyné viszont örökös búskomorsággal idegenítette el magától a nézőket.[105] 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 kiterjedségű, 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 érzelemárnyéklatot (nuance), mely azt előidézé; egyszersmind minden hangot játszanak is, játékukkal úgyszólván minden hangot külön jellemeznek – élethűn, nem mesterkélten, 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.[106]

Figyelmet érdemel mindenekelőtt a hang differenciált jellemzése: Ronconi hangja az olvadékony lágyságot „férfias erővel" *párította*. 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 érzékelte 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 (érzelmesség, lágyság). Az abszolút kategóriákban pozitíve jellemzett hangnak (tiszta, zengő, erős stb.) legértékesebb tulajdonsága az átmenet képessége „minden

---

[103] *Uo.*, továbbá Bd. 5, 287-9.
[104] „Acteur", in *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 1., 46-rr8.
[105] *Életképek* 4 (1845), 546. (Alvajáró, október 18.) Függelék V.
[106] *Honderű*, 2 (1844), 2. félév, 29.

erőárnyéklatba", vagyis a „hang" beleolvad az „előadásba", mely viszont elválaszthatatlannak tűnik a „játéktól". A kritika pontosan érzékelte 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 előnyei 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.[107]

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 ellentétben 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, mintha a korai magyar operának ez a *Szerdahelyi redivivusa* megerősítené Szigligeti korábban idézett diagnózisát: a régi magyar dalszínészek, ha énekkészségüket érhették is kifogások, excelláltak a színpadi játékban. Meglepetésünkre az első komolyan vehető magyar operakritikus, Schedel Ferenc a Nemzeti Színház első operaprodukcióit 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"[108] – szögezte le, s ezzel az előző huszonöt év magyar operai előadóművészetének egészét, tehát színpadi játékstílusát is minősítette. A daljátéki iskola az opéra-comique és a Singspiel provinciális formája volt, játékmodorának fő erőssége a fér-

[107] *Életképek*, 8 (1847), 222. (Négy Haymonfi, augusztus 6.)
[108] *Athenaeum*, 1 (1837), 2. félév, 605. (Norma, október 28.)

fiaknál 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, játékával nyomról nyomra kísérje, mint a festő szokta tájképe minden részleteit gondos kézzel kivinni, ha célja, hogy a kép közelről tekintessék; 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 szempontról összes, poetai hatásra vannak számítva. Nem mondom, hogy e második mód, t. i. az operai stílus a színészetben, több studiumot kíván az elsőnél; de hiszem, hogy hasonló geniet, több physicai erőt, s hogy, végre, az indulatok váltása s kivált culminháltatása 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 europai 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 charactert 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, *sejtetni* sem fogja classicai szépségeit. Már itt coordinálva 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.[109]

Affirmatív kritikai-esztétikai szándékkal megfogalmazott történeti visszatekintések gyakran élnek a dialektika hármas érvelésével: a jelent – amit a bíráló soha nem sine ira et studio értékel – a hanyatló közelmúlt antitéziséhez 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 antitézisre, 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

[109] *Uo*., 1. félév, 63-4. (Montecchi és Capuletti párt, december 30.). Az 1830-as évek operai *pathos*áról vö. Cella, *Corpus*, 50.

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 korábbinál sokkal intenzívebbé és részletezettebbé váljék. Úgy látjuk, ennek lehetőségét, sőt kényszerét az opera zenedrámai formáinak újszerű nagyvonalúsága adta. Az új olasz opera a secco végérvényes kiiktatása és egyre terjedelmesebb zenei folyamatformák kialakítása révén a zenedrámai 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 festemények”-hez. E műfaji fejleményben a nagyformákat nem az abszolút időbeli terjedelem különböztette meg a 18. századi előzményektől – klasszikus seriák egyik-másik da capo áriájának hossza megközelíti teljes 19. századi opera-jelenetekét, vagy túl is tesz rajtuk. A különbséget sokkal inkább a belső tagoltságban, az ábrázolt helyzetek és lelkiállapotok tagoltságából és árnyaltságából következő drámai többrészességben 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 érthetetlenségét is figyelembe véve, a tagolt játéknak kellett segítenie a néző-

hallgatót az egyre komplexebbé váló zenedrámai folyamat megértésében és átélésében. Az átlagos operahallgató önmagában véve is élvezettel követte ugyan a zenei formák patetikus növekedését és gazdagodását, de könnyen el is veszett benne. A gazdagon részletezett színpadi játék mint afféle *opera pauperum* – segített a tájékozódásban.[110]

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 beszámolók és híradások rövid közléseit faggatjuk a felől, vajon mit is csinál az énekes az operában, egyértelmű választ kapunk: *énekel*. Énekel egyes estéken képessége szerint, ahogyan Füredy Mihály énekelte Alfonso ferrarai fejedelem szólamát 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 szerződtetett két új tenor.[111] 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.[112]

3. „… játéka hű, élénk és jellemzetes”*

Schodel Rozália pesti bírálatainak stilárisan igényesebb (vagy fellengzősebb) része különféle változatokban alkalmazta az előzőekben felvázolt hármas osztályozást. Mátray Gábor a Montecchi és Capuletti párt bemutatójáról szólva az osztályozást valósággal a rituális dicsőítés eszközeként használta, amennyiben felvázolt hármasságba az ember duális természetére célzó kettősséget rejtett. Hang és ének, mint a pneuma tartalma és formája, együttesen ragadják a lelket a magasba, képviselve ezzel az ember lényének égi-spirituális elemét. A játék leírása a fegyelmezett testiség képét vetíti elénk:

[110] Rossini és követőinek dinamikus nagyforma-építkezéséről vö. többek között Beghelli, *Retorica*, 51-61.
[111] Vö. IV. fejezet, 282. jegyzet, ill. *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 277. Függelék V.
[112] *Uo.*, 495. (Hunyadi László, június 9.) Függelék V.
* *Regélő Pesti Divatlap*, 2 (1843), 2. félév, 599.

> 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 elömlik, nagyzás nélkül kénytelenittetünk azt művészinek, 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 fájdalmát, 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.[113]

Egyenesen szentháromsággá magasztosult a három összetevő a Beatrice di Tenda 1838 nyári előadásán;[114] 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 megkísérti a lehetetlent azzal, hogy a dicsőítést két körben megismétli – *quasi sine fine dicens*.[115] 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.[116] A triadikus reflex a Honművészben 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 játszá a szerelemmel dacoló hölgyet, hogy ez istenke legforróbb tisztelőjének keblében is vágyat költött, ez indulatnak búcsút mondani; hangja tiszta s csengő, az indulatok hullámzása szerint apadó és dagadó volt, mint Hiorba Kolibrijeé.[117]

Hiorba kolibrije nem az egyetlen ornitológiai hasonlata a Honművésznek; másutt a muromi csalogányt idézi meg az orosz legendáriumból. Bár említésre csak a szenvedélyes játék és a kifejező dal (ének) kerül, a metafora implicite a hangot is minősíti – mert mi más lehetne a csalogány szava, mint fájdalmas, egyszersmind tiszta, csengő, olvadó?[118] Úgy tűnik, a klasszikus hármasság nyomatékos dicsérete alkalmanként szépségflastromként próbál el-

[113] *Honművész*, 5 (1837), 773-4. (Montechi és Capuletti párt, november 28.)
[114] *Uo.*, 6 (1838), 357. (Beatrice di Tenda, június 2.) Függelék V.
[115] *Uo.*, 693. (Montecchi és Capuletti párt, október 31.) Függelék V.
[116] *Uo.*, 7 (1839), 573. (Borgia Lucretia, szeptember 2.) Függelék V.
[117] *Uo.*, 478. (Bájital, július 23.) Hiorba kolibrije Carl Franz von der Welde: *Die Trude Hiorba* című meséjére utal.
[118] *Uo.*, 117. (Eskü, február 14.) Függelék V.

fedni bizonyos kellemetlen tényeket. Például, hogy a hang a recenzeált előadáson éppenséggel nem szólt sem angyalhangként, sem a csalogány énekeként.[119]

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 Alaidéjéről szólva Mátray nem *énekét*, hanem *hangját* jellemezte, propagandisztikus szándéktól nem mentesen, de egyes pontokon váratlanul szakszerűen:

> Schodelné assz. (Alaide) erős, tiszta, csengő, meglepő magasságig emelkedő, szívhez szóló hangja s művészi játékával ismét mindenkit megbájolt, az őt üdvözölő s kísérő tapsok szűnni nem akarók valának. Legtündöklőbb szerepeinek egyike volt e mai, melynek meghallgatását legközelebbi ismétlésekor különösen ajánlhatjuk.[120]

Ám az esetek többségében a lapok egy-egy jelzővel elintézték az éneket is, hangot is.[121] Innen csak egyet kellett lépni az egyszavas méltatáshoz. Lépni *visszafele*; amint az Athenaeum szarkasztikusan észrevételezte: a Honművész ugyanis sokszor odáig egyszerűsítette a kritikai feladatot, hogy a primadonna minden fellépését egyszerűen „remeklésnek" minősítette.[122] De a bírálatok hajlama monizmusra, egyeleműségre 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 teljesít-

[119] *Uo.*, 660. (Borgia Lucretia, október 10.) Függelék V.
[120] *Uo.*, 5 (1837) 828-829. (Az ismeretlen nő, 1. felvonás, december 21.)
[121] *Uo.*, 6 (1838), 349. Függelék V.
[122] *Uo.*, 717. (Beatrice di Tenda, november 9.) Függelék V.

ményhez 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.

> Schodelné asszony a címszerepet mindenkit bámulatra ragadó művészi tökéllyel 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 szűnni nem-akaró lőn. Az érdemet méltányló közönség 9-szer tapsolá elő e külföld által is irigylett művésznénket.[123]

A Honművész megszűnte után az addigi társlap, a Garay János szerkesztésébe átment Regélő Pesti Divatlap folytatta a színházi híradások közlését. Fennállásának néhány hónapjában jóformán mindig megelégedett a jeles ének, célszerű játék kettős jelszavának sivár ismételgetésével. Ebben a modorban fogadta a primadonna comebackjét is 1843 őszén.[124] 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 „énekben-játékban 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 őrülési szcéna jellemzésére. Itt a drámai előadást a szó eredeti jelentése szerint cselekvésnek, azaz színpadi játéknak kell értenünk; máskor drámai éneklésről is lehet olvasni.[125] Az Ezred leánya bemutatójáról szólva a Honderű artikuláltabban fogalmazza meg nézeteit: a hangsúlyt a játékra 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 középútra:

> Schodelné asszony a címszerepet a leghelyesebb oldalról fölfogva, finom tapintattal játssza, s igazán művészileg énekli. Játékában nemes bátorság, élénkség, tűz, emellett bizonyos kedves naivság egyesülnek, de mindezekben művészi kiszámítással megtartva ama bizonyos netovább, melyen innen ily

[123] *Uo.*, 7 (1838), 341. (Beatrice di Tenda, május 28.); vö. továbbá *uo*., 380. (Norma, június 11.) Függelék V.
[124] Vö. Függelék V.
[125] *Pesti Divatlap*, 1 (1844), új évnegyed, 110. (Linda di Chamounix, november 12.) Vö. még *Életképek*, 2 (1844), 686. Függelék V.

> szerepek annál kedvesbek, minél köznapiabbak azon túl. A derék művésznő jelesb áriáit rendszerint kétszer szokta elénekelni a közönség zajos kívánatára.[126]

Régebbi szerepek bírálatai évek múltán egyre inkább belevesztek a kételemű ítélkezés 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.[127] 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 Honderű 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 elégülten mulatott mind a zene szívolvasztó dallamain, mind pedig kivált a főszereplőnő erőteljes, drámai éneke s játékán. Schodelné asszony ma is bebizonyítá, hogy valódi művésznő, ki művészete hatalmával uralkodni tud szerepén és – önmagán, ki mintegy varázsvesszővel fölidézi a hangokból az érzelmek- és indulatokat, melyek láthatlan gnómokként lebegnek tova énekének szárnyain.[128]

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.[129] 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 párult 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 Honderű 1847-

---

[126] *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.) Függelék V.

[127] Példákat lásd Függelék V.

[128] *Honderű.*, 6 (1848), 1 félév, 91. (Norma, február 7.) További példák a többé-kevésbé formális duális értékelésre vö. Függelék V.

[129] Lásd Függelék V.

[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.) Függelék V.

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 Honderű egy ízben a következő fordulattal zárta:

> [...] a legjobbat végül hagyva, Schodelné assz. drámai énekét, s elragadó játékát kivált a híres őrülési 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, közmegbecsülésnek örvendő politikus Nyáry Pálhoz fűző bensőséges viszony, mely ekkoriban konszolidálódott, s a biztos társasági állás, amit a ripők 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 primadonnaválság után minden érdekeltnek be kellett látnia: ha Schodelnénak tagadhatatlanul szüksége van a Nemzeti Színházra, hát annak is szüksége van Schodelnéra. A kételemű értékelést valószínűleg azért ismételgették 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

[132] *Honderű*, 5 (1847), 1. félév, 442. (Dom Sebastian, május 25.) Függelék V.
[133] *Uo.*, 3 (1845), 1. félév, 319. (Linda di Chamounix, április 15.)

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 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 kétélemű 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 Schodelnét 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 Schodelnénál 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 csalogány-koloratúrhangnak e hallgatólagos negatív jellemzése nagyon is hiteles lehet:

[134] *Uo.*, 1 (1843), 2. félév, 482. (Borgia Lucretia, szeptember 30.) Függelék V.

> A címszerepet Hollósy Cornélia sok kellem- és könnyűséggel éneklé, de hiányzott előadásából azon meleg érzelemkifejezés, azon erélyesség s különösen az őrülési jelenetben azon megható művészi játék, mely Schódelnét, mint Lindát, oly szeretetre méltóvá teszi."[135]

1846 őszén a Montecchi és Capuletti párt szenzációs és botrányos előadásain megvívták a primadonnaháború első ütközetét; az idősebb énekesnő vesztesként 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) alapességú 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 játékügyesség és mimika külön említését: a két színjáték-elméleti fogalom itt szabatosan elkülöníti az *akciót* – Abigélnek 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 Terzettinójától 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 őrülési jelenete alkalmával fényes bizonyságát 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 legóhajtatosb művészi egésszel 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

[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 Capuleti párt, szeptember 26.)
[136] Nabucco, 1847. január 23. (Abigaille: Schodelné), illetve Ernani, 1847. február 3. (Elvira: Hollósy)
[137] *Pesti Divatlap*, 4 (1847), 58-9. (Nabucco, január 4.) Egyéb előadásokról lásd Függelék V.

miatti depressziója. Mikor márciusban ismét rászánta magát a fellépésre, úgy érezhette, a sikeres visszatéréshez tekintélyének, hitelének külső megerősítésére van szükség. Március 16-i Abigaille-alakítása után a Pesti Divatlapban előadóművészet-esztétikai igénnyel fellépő dolgozatot közöltetett magáról.[138] A fogalmazás nyilvánvaló célzatosságára 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 ezüstbánya metaforája szerint – örök időkig 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 túlemelkedést 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 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 metaforájául 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 összegezhetjük 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

[138] *Uo.,* 380. (Nabucco, március 16.) Függelék V.

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 ismételgette vele kapcsolatban szakadatlanul a tudomány és tanulmány fogalmakat, hogy kései játékstílusát 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 fegyelmezte 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 meggyőz: ha a hang meg is kopott, az előadási modor tudatos klasszicizálása Schodelné pályájának utolsó szakaszát az első évek szuverén drámai magaslatára emelte vissza. Feltételesen hitelesíti e képet egyes, művészetének jellemzésére tíz évvel korábban használt kritikai motívumok váratlan visszatérése a Pesti Divatlap elemzésében. Feltéte-

[139] Porzó, 46.
[140] Berlioz II, 214.

lesen, hiszen gyanítható, hogy egy-egy különösen tetszetős régi fordulatot ő maga 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 kiáradására 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 mutatkozó 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 kétely: 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, teremtő 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 érzelmeket. Vagyis Schodelné az átélt érzelmek kiáradásával 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

[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. Függelék V.
[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

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 dicséreteként megállapítja, hogy Schodelné játéka szerepről szerepre változik, egyazon szerepben viszont mindig hű 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 létére meggyőzően állítja színpadra a férfi-eszményt, melyet a valóság nem teljesíthet be abban a tömény formában, ahogy az énekesnőnek géniusza azt lehetővé teszi.[147] Varázslatos átlényegülésének másik csodájaként magyar énekes-nő létére Romeóként „szeret és szenved, mint tüzes Olasz" (Honművész). A déli nap perzselő heve csapta meg az Athenaeum szemlézőjét akkor is, mikor Déryné kedvéért szerepet cserélt, és Giulietta jelmezét öltötte magára: „ilyen az olasz leány szerelme, elepesztő, elhervasztó, lángjaival saját házát fölemésztő."[148] Hogy ilyen-e az olasz leány szerelme? Gina Lollobrigidáé 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,

---

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.) Függelék V.

[145] *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 1., 120.; *uo*., 176-7.

[146] *Honművész*, 5 (1837), 798. (Montecchi és Capuletti párt, december 8.) Függelék V.

[147] *Athenaeum*, 2 (1838), 1. félév, 63-4. (Montecchi és Capuletti párt, 1837. december 30.) Függelék V.

[148] *Uo.*, 239. (Montecchi és Capuletti párt, február 3.)

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 belehelyezi 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. Képzelje el, mit tett Schodelné-Romeo „azon pillanatban, midőn Giulettát (sic) a koporsóban meglátja", hogyan reagált, „midőn koporsóban fekvő kedvesét siratja, midőn a méreg 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 hatása mégsem volt kisebb ebben a szerepben. Normát karakterének azon hármas tagoltsága 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 megcsalatott" 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 géniusz folyamatos sugárzásáról, és ezáltal mintegy képessé teszik saját poétai szellemünket, hogy önmagából újjáteremtse az alakítás esszenciáját. Iránymutatásukkal elragadtatottan követjük Norma útját a superbiától a tribulatión át a transfiguratióig, 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]

[149] *Athenaeum*, 1 (1837), 2. félév, 832. (Norma, december 15.) Függelék V. A személyiség szerepéről az 1830-as évek új operai előadóművészetében vö. Conati, *Anni Trenta*, 278-82.

4. „… utolérhetetlen a nagyfájdalmakat megrázólag kifejező nagyszerű hangjával”*

Antik redők, arany sarló, „s jeles plasticai mozdulatok változásához mért mimica” – a színpadi és színpadias kellékek tudatos, megtervezett alkalmazása bizonyára sokat hozzátett Schodelné alakításainak erőteljes összhatásához. De csak hozzátett: Schedel nem hagyott kétséget a felől, miben rejlett előadóművészetének igazi titka. Mint Romeo, a művészné „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 küzdéseket, 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.)[150] A hallgatók megtapasztalták ének és érzelmek tökéletes föloldódását egymásban – talán ennek a lenyűgözően újszerű élménynek s nem csupán a zenekritika éretlenségének kell betudnunk, hogy benyomásunk szerint a beszámolók inkább az éneklésből kihallani vélt érzelmek leírására tesznek kísérletet, semmint hogy magát az éneklés művészi-technikai aktusát ábrázolnák. 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 entströmente Stimme) toposzát, amellyel német és magyar változatban is sűrűn találkozunk. Így 1845 elején az Ungar lelkesen ír a Schodelné „kebléből tisztán és telten előtörő hangok” erejéről.[151] 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,

* *Nemzeti Újság*, 1846, augusztus 11.
[150] *Honművész*, 6 (1838), 13. (Montecchi és Capuletti párt, 1837. december 30.) Függelék V.
[151] *Der Ungar*, 1845. február 28. Függelék V.

azok lerontják a hang minőségét. Már Johann Adam Hiller a „tiszta", „világos" hang előfeltételének tekintette „a hang szabad kiáramlását a mellből, a nyitott szájon át, a gége erőszakos összeszorítása nélkül".[152] Másfelől bizonyára nincs olyan olvasó, akiben a kebelből előtörő hang minőségét értékelő jelzőket ne értelmezné 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 paradoxiával 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 kulcspillanatában (noch einen Schritt, und du bist – *tot*), és utalt rá, szerepük egyes sorsdöntő szavaihoz érkezve a legkiválóbb drámai énekesek többsége hajlamos efféle „médiumváltásra" 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.[153] 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 zárójeleneteinek „mélyen, bensőségesen átélt" (tief, innig empfunden) és „deklamatív" (deklamatorisch gehalten) megoldásaival ragadott meg.[154] Kétkedhetnénk a kritika tárgyilagosságában, ha a mélyen átélt deklamativitáson a világos kiejtést, az énekelt szöveg szótagjainak-szavainak plasztikus tagolását értenénk. Hiszen a beszámolók folyamatosan kifogásolták az énekesnők szövegmondásának érthetetlenségét, és nem rejtik véka alá, hogy e hibától a drámai primadonna sem volt mentes. Mire utalhatott a Spiegel? A kérdésre az opera zárójeleneteinek

[152] Hiller, *Musikalisch-richtiger Gesang*, 6. Függelék V.
[153] *Pesti Hírlap*, 1842. december 18.

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 zenedrámai 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 recitatativókban. 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 képének három nagy adagiójában egyesül a deklamáció szövegmondás- és lelki kiáltás-funkciója. Norma leginkább „énszerű" 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-kiegyenlítés 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 legérthetőbben szöveget kiejteni – vagyis deklamálni a szó színházi értelmében. Norma szólamának ellenállhatatlan retorikai impetusa sokat köszönhet

[154] *Der Spiegel*, 1843. szeptember 23. (Norma, szeptember 20.) A zárókép zenei-drámai formájáról vö. Kimbell, Norma, 64-6.; 116-7 (Callas Normájáról).

annak, hogy nagy drámai erővel bíró énekesnők, mint Callas, a jelzett hangsávban tökéletesen érthetően artikulálják az olyan emblematikus 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 cantabiléinak, 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-deklamativ énekét méltatták, 1846-ban tanúsították, hogy „még mindig kiváló a szélesívű dallaméneklésben", lényegében ugyanarra utaltak: az érzelmek szavakon túli beszédére az olasz romantikus cantabilében.[155]

Norma zárójeleneteinek mélyen átérzett, 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. Mit árulnak el a kortársi szövegek orgánumának paramétereiről? Egymástól független berlini és bécsi adatok alapján annyit kijelenthetünk: biztonsággal 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

[155] *Der Spiegel,* 1846. szeptember 28. (Montecchi és Capuletti párt, szeptember 26.)

szabad kadenciáiban is. [156] 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 alávonalzott D-ig" terjedt. Meglepően magas csúcshangokat 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 dallam-éneklésre igazán alkalmas oktáv (cantilena), illetve melyik régióban veszít átütőerejéből és színéből. Hősnőnk az 1848-as kellemetlen polémiában magas szopránnnak vallotta magát, s a tíz évvel korábban, 1837 nyarán kelt pesti kritikák negatíve alátámasztják kijelentését.[157] Közepesen jól hangzó mélyebb regiszterek fölött valódi csengése, igazi jelentősége csak a magas régiónak 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, „ének-hangjai az alsóbb körben gyengék ugyan, de annál hatóbbak és tisztán csengőbbek a fel-sőben".[159] Schedel Ferenc javára legyen mondva, hogy még az 1837 őszi hetekben is, mikor Schodelné orgánumában egyikét ismerte föl a „leghathatósb, legezüstebb csengédű hangok-nak", 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 lennénk azonban, ha az elragadtatást kizárólag a financiális nyereség reményével magyaráznánk. A jó német színpadokon szerzett gyakorlat, az újszerű, patetikus előadási modor, az intenzív

[156] Vö. Függelék V.
[157] Schodelné olykor elkövette a mélyebb helyek felfelé transzponálásának vagy átalakításának kegyes csalását. Vö. *Der Spiegel*, 1839. augusztus 7. (Gemma di Vergy, július 30.) Függelék V.
[158] *Uo.*, 1837. június 26. Függelék V. A lap áttételesen ugyan, de nyomatékosan bírálja a játékbeli erőszakosságot, a fellépés ál-férfiasságát.
[159] Vö. az előző jegyzetet. A két értékelés feltűnően egybecseng, emögött a kritikusok színházi eszmecseréjét is sejthetjük. Átvételről aligha lehet szó. *Honművész*,5 (1837. június 25.), 406.
[160] *Athenaeum*, 1 (1837), 2. félév, 734. Függelék V.
[161] *Rajzolatok*, 3 (1837), 704. Függelék V.

vokális-színjátszó képesség elemi erővel hatott a kritikusokra csakúgy, mint a színházlátogatókra. Mindezektől elkápráztatva az orgánumot 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 *varázsi* 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, sikoltássá.[163] Szenvedélyteli kifejezésmódja sejthetően állandó „ráénekléssel" járt együtt, amit a levegő nyomásának fokozásával, a hangszalagokra való „ráprésélésével" lehet elérni. Gyakori rekedtségét, gyengélkedését a hangkeltő berendezés állandó megerőltetése 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

[162] *Uo.*, 708.
[163] *Der Ungar*, 1846. január. 24. (Borgia Lucretia, január 20.)

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 kiaknázta, 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 állagát 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 ád az égető sebre, hiszen az olvadás felidézi a vaj, a krém taktilis képzetét is, és így nem szűkölködik erotikus konnotációk nélkül. Egyes szerepek leírásának jelzőhasználatában tehát sarkos eltérések mutatkoznak, melyek megengedik, hogy belőlük a benyomásokat kiváltó művészi teljesítmények szignifikáns eltéréseire következtessünk. 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 megbájolt". Bellini sorsüldözött Loreleyéből titkos és tilos bűverő sugárzik. Az „erős, tiszta, csengő, meglepő magasságig emelkedő" hang, amit Schodelné ebben a szerepben alkalmazott, Alaide elvonatkoztatottságát, királynői és tündéri fenségét, érinthetetlenségét érzékeltette: a szívhez szólt, de

[164] *Pesti Divatlap*, 4 (1847), 1085.
[165] *Honművész*, 5 (1837), 749. (Zampa, november 13.) Függelék V.
[166] *Athenaeum*, 2 (1838), 1. félév. (Montecchi és Capuletti párt, február 3.) Függelék V.

meglepő magasságból. És nem teljesen egyértelmű üzenettel: a „megbájolt” ige emlékeztet, hogy az ismeretlen nőt – száműzött királynőt – a vidék lakosai boszorkánynak vélik.[167]

19. századi operabírálatok metaforáiból a hang valós minőségére visszakövetkeztetni annál is bizonytalanabbul lehet, mivel az írók az énekléselméleti irodalom hagyományos szókincsén átszűrve rögzítették benyomásaikat. Nemcsak kritikai véleményük önállótlansága és nyelvi leleményük korlátozott volta késztette őket erre. A terminológia citálásával egyrészt szakértelmükről kívántak bizonyságot tenni, másrészt a bírált hang eszményi minőségét igyekeztek tanúsítani. Ahhoz, hogy a 19. századi énekléselméleti szókincs birtokába jusson, az operabírálat terére merészkedő zsurnalisztának 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.[168] 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.[169] 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 trillaláncokig 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 charakterét felvette, azon nemes tartás és kerekdedség a mozdulatokban már mutatják, minő szilárd képzetei, minő helyes ösmeretei vannak neki a színészetről; – mi magasan áll ő a dramai énekesnék 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

[167] Lásd 120. jegyzet.
[168] Például: „Über die künstliche Ausbildung der menschlichen Stimme für den Gesang”, *Der Adler*, 3 (1840), 1309 sköv.
[169] Lásd a 143. jegyzetet.

> 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 érzésnek, 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.[170]

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.[171] Hasonlóan értékelhetjük a nagy Sofia Schoberlechner-Dall'Oca 1844-es pesti látogatása alkalmával a Spiegelben megjelent kritikát. Szókincse, 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.[172] 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. Hozzátesszük, 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 megrótta, mert ékítményekkel „kacskaringázta" ki Bellini cantilénáit.[173] Valamivel később a Nemzeti

[170] *Rajzolatok*, 3 (1837),708. (Norma, október 30.
[171] *Életképek*, 6 (1846), 153. Függelék V.
[172] *Der Spiegel*, 1844. szeptember 11. Függelék V.
[173] *Hasznos Mulatságok*, 1842. július 23. Függelék V. Többek között Casvell is hangsúlyozza, és Cinti-Damoreau Méthode-jának idevágó példáival igazolja, hogy purista kritikusok álláspontját meghazudtolva az

Újsággá vedlett lap össztüzet zúdított Corradori Romeo-kísérletére, méghozzá 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); megköveteli a tiszta intonációt, ismét figyelmezteti az énekesnőt, kerülje a túlzsúfolt díszítést – *cifra* –, és az ékítmények kedvéért ne lépjen ki a karakterből. Utoljára szakszerűen jellemzi a legnehezebb ékítményt, a tökéletes trillát:

> A két andantet az első s negyedik felvonásban kegyeskedjék egészen másképp, mélyebb érzelemmel 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 megterheltetik. 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.[174]

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.[175] 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 szólamát „a szerzőnek eredeti tétele szerint minden trillákkal, sőt saját hozzáadásaival s ékesitvényekkel [...] művészileg éneklé".[176] Felbér Mária azzal is megpróbált kikerülni Schodelné árnyékából, hogy ritka primadonna-fellépései egyikén „ügyes és jelesen alkalmazott változtatásokat szőtt" szólamába.[177] Láttuk, Konti rouladjai és futásai sokkal

---

énekesek a romantika évtizedében sem mondtak le a szabad ékítésről. Casvell, 483-93. Liszt zongoraparafrázisainak ismeretében valószínűtlennek is kellene tartanunk az efféle aszkézist.

[174] *Nemzeti Újság*, 1842. május 18.

[175] *Allgemeine Theaterzeitung*, 37 (1844), 176. Függelék V.

[176] *Honművész*, 4 (1836), 205.

[177] *Uo.*, 8 (1840), 609. Függelék V. Felbér Mária ambíciózus saját ékítményeiről képet adnak a bejegyzések a Roberto Devereux Sarah-jának szólamfüzetében.

több dicséretet kaptak, mint hangjának állapota.[178] Joóbot tenorjának mozgékonysága az első években alkalmassá tette az Almaviva-szólam „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.)[179] Erkel József díszítési kísérlete viszont csődöt mondott Fra Diavolo szerepében, mivel „a hevenyészett roulade-nál bebizonyítá, mily kevéssé vala erre elkészülve, s hangja mily hajlékonytalan ilyesmire".[180] Wolf-Farkas Károly behízelgő *szava* kellő mozgékonysággal társult, tudjuk meg a Pesti Divatlap 1848 őszi, kissé frivolan politizáló Hunyadi-bírálatából.[181] Hollósy Kornélia gyöngyöző futamai az ékítményes éneklés addig nem tapasztalt tökélyét képviselték a magyar együttesben.

Schodelné hangjának mozgékonyságát 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 értékelte „Colloratur"-ját. Dicsérte rubatóját az 1. finálé B-dúr tercettjének kétszer elhangzó, emelkedő-ereszkedő skálafutamában (Lauf); ezt gyengéd tónusban énekelte, s az utolsó hangokat lelassította, anélkül, hogy kiesett volna az ensemble tempójából. Hatásosnak nyilvánította a Szextettben 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.[182] 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 zárlathoz 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 kritikusát az F-dúr ária előadásával – úgy látszik, nem tudta visszaadni a karakter gyengédségét, és nem tudott megfelelni sem a Larghetto

[178] 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.
[179] *Életképek*, 6 (1846), 473.
[180] *Honművész*, 8 (1840), 480.
[181] *Pesti Divatlap*, 5 (1848), 268. (Hunyadi László, október 28.) Függelék V.
[182] Callas nem félt alkalmazni a *scivolando*-technikát; egyes kritikusok meg is rótták, amiért futamai nem „gyöngyöztek", vagyis nem különítette el a hangokat egymástól.

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.[183]

Miután az 1830-as évek második felében a francia és német daljáték *ingenue*, majd jugendlich-dramatisch szopránfachjából áttért az olasz primadonna-szerepkörre, technikáját még szigorúbb kritikának vetették alá. Első boroszlói vendégjátékán felhánytorgatták olasz iskolájának elégtelenségét.[184] 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.[185] Említett pesti érinthetetlensége, melyet társasági helyzetének, művészi monopóliumának és talán financiális 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 megújrázta. Meglepetésre 1843-as visszatérésekor a vele szemben olykor *piqué* Spiegel szinte szó szerint megismételte a Rajzolatokban öt éve megjelent ódát.[186] Legfeljebb az éneklés drámaiságának hangsúlyozásából következtethettek 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![187] Alkalmilag azonban fenntartások is nyomdafestéket láttak. 1840-ben, a nevezetes pozsonyi vendégjátékon legalább egy jelenvolt (Dunaparty) elégedetlenkedett trilláival,[188] a Honművész és a Hasznos Mulatságok nagy (tettetett?) felháborodására.[189] Évekkel később az Életképek szarkasztikusan célzott a bemutatás előtt álló Donizetti-opera Lucia szólamának számos trillájára, melyekkel a primadonnának meg kell majd küzdenie – a megjegyzésből kivehetően a szerkesztő nem bízott a küzdelem sikerében.[190] És hogy a Honderű éppen a húzódozva

[183] Lásd 3. fejezet, 154. jegyzet
[184] *Neue Schlesische Blätter für Unterhaltung, Kunst und Literatur*, 2 (1836), Literarische Beilage no. 36., 439-40. Függelék V.
[185] Vö. III. fejezet, 348.
[186] *Der Spiegel*, 1843. szeptember 23. (Norma, szeptember 20.) Függelék V.
[187] *Pesti Hírlap*, 1842. december 18. Függelék V.
[188] *Hirnök*, 1840. január 16. (Norma, Pozsony, január 15.) Függelék V.
[189] *Honművész*, 8 (1840), 47.
[190] *Életképek*, 5 (1846), 798. Függelék V.

vállalt, kényelmetlenül mozgékony Grisi-szerepben, Norinaként dicsérte „fioritúráit", inkább tükrözhette a személyes jó viszonyt szerkesztő és énekesnő között, mintsem a teljesítmény tényleges kifogástalanságát.[191] Hollósy Kornélia fellépte után még Schodelné hívei is tapintatosan hallgattak vele kapcsolatban a hang mozgékonyságáról. A vokalitásának jellegéről, kapacitásáról és korlátairól rendelkezésünkre álló információk alapján biztosra vesszük, technikai deficit és nem csak a shakespearei 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 szólam virtuóz szakaszainak kivitelezéséhez szükséges könnyedséget és hajlékonyságot.[192] Lady Macbethjében a hívéül felesküdött 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 szólamaiban rendszeresen alkalmazott saját ékítményeket. Kényes ízlésűek szerint nem mindig a megfelelő helyen: egy boroszlói kritika kifogásolta, hogy olaszos ékítményekkel tűzdelte meg Spohr klasszikus Jessondájának szólamát. (A díszítések egyébként állítólag szépen sikerültek.)[193] Ékítményeinek egy részét szinte az idioszinkrázis 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 paránytrillákkal" (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

[191] *Honderű*, 4 (1846), 1. félév, 60. (Don Pasquale, január 10.) Függelék V.
[192] *Der Schmetterling. Ein Beiblatt zum Spiegel*, 1848. február 28. Függelék V.

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.[194]

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 Mulatságok három évvel később Corradorinál kifogásolt: cifrázataival „de-bellinizálja” Norma szólamát. (Vö. Függelék V, 275. dokumentum.) Szabadon alkalmazott passzázsokról és „átmenetekről” (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

[193] *Neue Schlesische Blätter für Unterhaltung, Kunst und Literatur*, 3 (1837), Literarische Beilage, 95-6. (Jessonda, február 14.)
[194] *Phoenix. Frühlings-Zeitung für Deutschland*, 2 (1836), 487-8. Függelék V.

tudjuk eldönteni, vajon a szó ornamentális értelmében vett variánsokkal díszítette-e szólamát, vagy változtatott a szerepen: kihagyott ismert részeket, vagy beiktatott addig nem hallottakat.[195] A Felbér-affér kapcsán szintén hírt kapunk a primadonna „által némely helyen tett változatokról"; Szilágyi Pál ellenséges beállítása szerint Schodelné ebben az esetben sokkal inkább önkényeskedésben, mintsem ékítményes változatokban excellált.[196]

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 tankönyveikben 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 meglehetős 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 beállás 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 segédszerepek. Úgy látszik, a főszerepek szólamát gazdáik hajlamosak voltak maguknál tartani, bizonyára azért, hogy segítségükkel későbbi

[195] *Honművész*, 5 (1837), 708. (Norma, október 30.)

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 rendszeretű 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.

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 áthúzva 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 ős-szerepe, Beatrice di Tenda esetében; a címlapon Hollósy Cornélia valószínűleg sajátkezű aláírását látjuk. Néhány húzástól eltekintve

[196] Szilágyi, 139.

ebben egyetlen informatív bejegyzésnek örülhetünk: egy helyen a mélybe ereszkedő tizenhatod szekvenciát az ifjú koloratúr-primadonna c'''-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 sejthetően nem használta szereptanulásra 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 árverezésre bocsátotta hagyatékát. A hagyatéki leltár, melyet Kerényi Ferenc talált meg és publikált, közelebbről meg nem határozott mennyiségű, cím szerint nem ismert kottát is említ.[197] 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.[198] Néhány kotta címoldalán Schodelné aláírását is megtaláljuk. A gyűjtemény ma fellelhető része az alábbi tételeket – a Kreutzer-dalokat kivéve zongorakivonatokat – tartalmazza:

[197] Kerényi, *Pest vármegye*, 50-2.
[198] A kották borítólapjának hátoldalán olvasható megjegyzés szerint: A' pestbudai zenedének szentelé mt^gos^ Báró Prónay Gábor Úr 1857. April. 18^án^

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. 72tes Werk. 5te 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.

Nyomára bukkanunk vitathatatlanul vagy sejthetően 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 tulajdon-bejegyzést – talán Schodelné nevét – kivakarták. A Nabucco német szövegű – Bécsből lehozatott – 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 prima-donna 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 kartársa 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 keletkezhettek. 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 tudtunkkal 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 recitatívókat 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 változatok, 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 reformoperájában 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.[199] 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.[200] A Nemzeti Zenede kottatárának katalogizálásakor a zongorakivonatban található kézírást Mátray Gábor autográfjaként azonosították. Ha az azonosítás helyes, meglehetős 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 kevéssé 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
ANNA De már hiába várunk tovább; Éjfél megvan, ugy gondolom.	ANNA de már többé [tovább] hiába várunk éjfél megvan ugy gondolom
JOHANNA Virrad már	JOHANNA - -
ANNA Tehát viszontlátásig. Menjünk nyugalomra Nem jő már a király.	ANNA 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 korábbra, 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" címzéssel. 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:

[199] Enrico–Füredy, Anna–Schodel, Seymour–Paksi, Smeton–Hess
[200] Vö. II. fejezet, 5. jegyzet.

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 Larghettója; 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 rondòjának első szakaszát, az őrülési 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* – Ünnepély 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? Szúrópróbaszerűen megvizsgáltuk az Anna–Seymour duett fordulópontját képező rövid C-dúr Allegrót. A királynő váratlanul átérzi Seymour meghasonlását, és megbocsát udvarhölgyének:
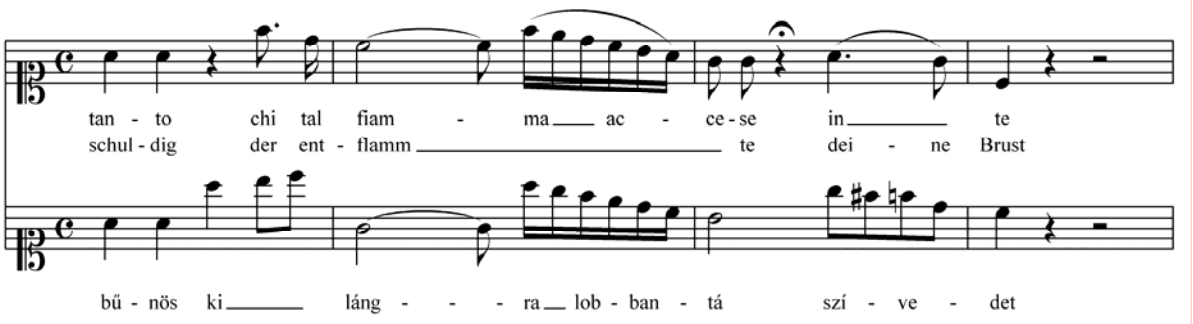
Sorgi... sorgi...	erhebe dich nicht weiter	Kejfel kejfel [sic]
È reo soltanto	nur der ist schuldig	csak az a bűnös
chi tal fiamma accese in te	der entflammte deine Brust	ki ébreszté a lángot szivedben ki lángra lobbantá szivedet

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
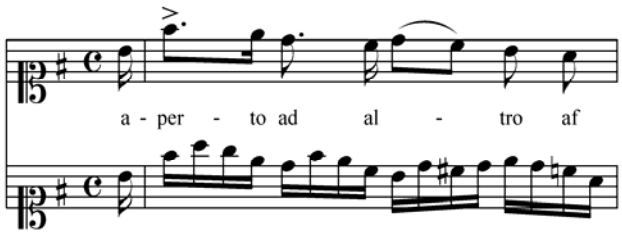
tartalmi hangsúlyainak hozzáigazításával a dallam mozgásához, ami az opera komponistája számára magától értődött. Donizetti frázisai nemcsak prozódiailag, de tartalmilag is közvetítik Romani „dallamra gondolt" versét: az „è reo soltanto" szavakat magától értődően úgy melodizálja, hogy a frázis elejére 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 lakkozza 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-hagyatékból származó példányába bejegyzett ceruzás változatot. Valamennyi részlet Anna szólamában található.)

dc_258_11
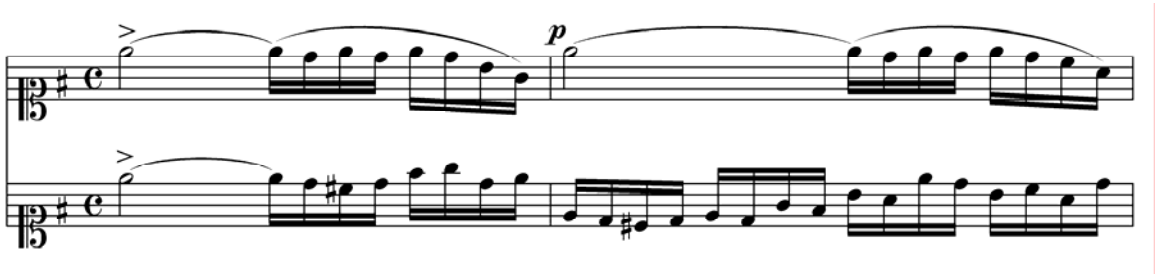


Egyéb átalakításoknak és variánsoknak nem tulajdoníthatunk ilyen primer drámai-kifejezésbeli szándékot. Anna szólamának mintegy kéttucatnyi rövidebb-hosszabb módosítása összességében nem növeli a szólam virtuozitását, ám – a változtatásokat tervező vagy követelő énekes dicséretére legyen mondva – nem is csökkenti számottevően a nehézségeket. Ezen az általános ökonómián belül elkülöníthetjük egymástól a javaslatok néhány alaptípusát. Jellemzően a hagyományos díszítéstecnikák körébe tartozik szkeleton-szerű dallammenetek körülírása fiorituràkkal. Anna sortitájának egy helyén a szekvenciázó tetrachord-motívumot a zongorakivonatba bejegyzett variáns váltóhangos figurákkal hímezi ki.
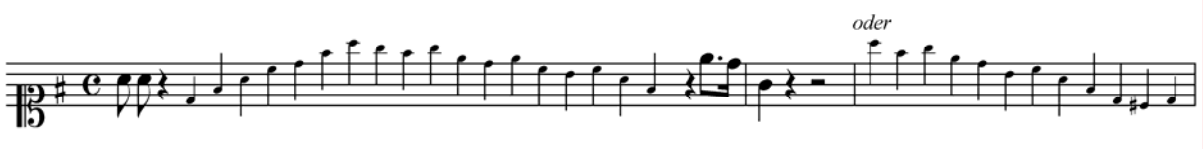


A következő két dallamsorban hatszor variálódik-szekvenciázódik ugyanaz az együtemes motívum. Az ütem 1-én megszólaló tartott félhang átkötéssel átnyúlik a harmadik negyed első nyolcadára vagy tizenhatodára, majd ereszkedő irányú nyolcad, triola vagy tizenhatod-figurába oldódik. Kéziratos alternatívánk a zárlat előtti két ütemet teljesen átalakítja: a szext-ámbitusú motívum ismétlését meglehetős 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.
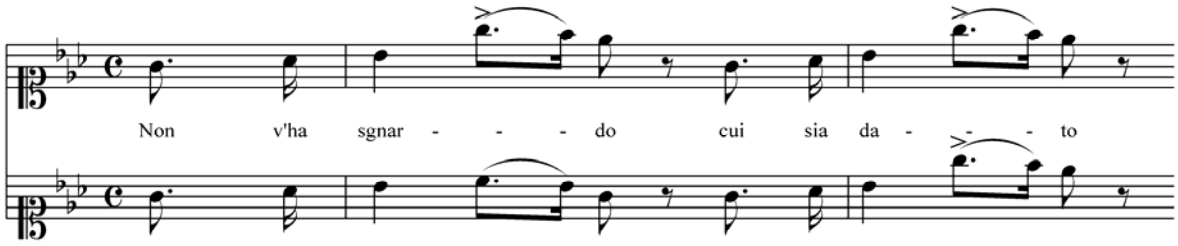
dc_258_11
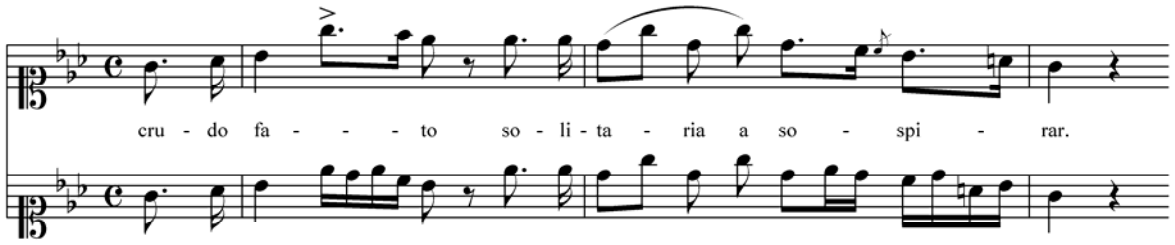


A Larghetto énekszólamának utolsó ütemében fermata jelzi, hogy az V. fokú akkordra cadenza rögtönzendő vagy rögtönözhető. E helyen az énekszólamba ceruzával metrizálatlan figurát írtak be, mégpedig két változatban. Kezdete d'-ről a''-ig emelkedik a domináns szeptim hangjain, majd váltóhangos motívum szekvenciájával leereszkedik a vezetőhangra (fisz'). Az „oder" megjegyzés után következő *ossia* csak az ereszkedő figurációt módosítja: a váltóhangos játékot leegyszerűsíti, viszont egészen a domináns d' hang kromatikus alsó váltóhangjáig ereszkedik (cisz'). Utolsó kiírt hangjából következtethetően az eredeti e''-d''-g' dallami zárlatot h'-a'-g' klauzula helyettesítette.



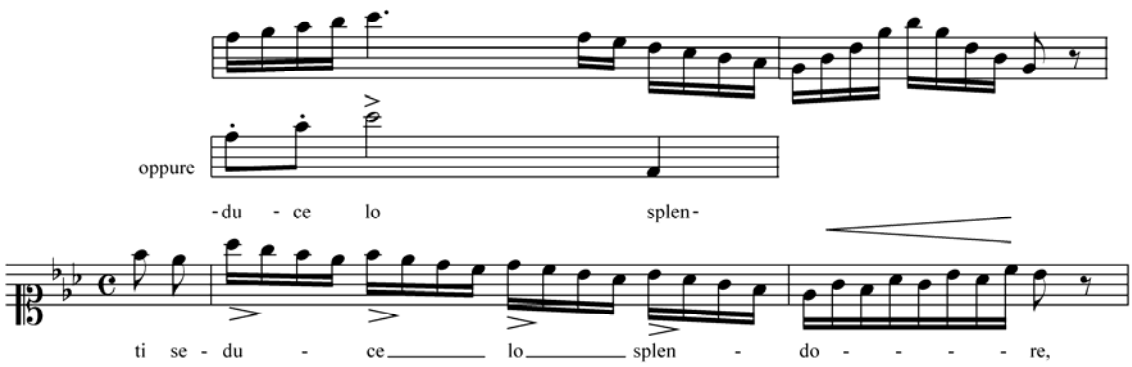
A kézirat a cabaletta meglehetősen gépies melodikáját az ismétlődő motívumok variálásával, hosszabb hangok aprózó körülírásával, mordentek és doppelschlagok beiktatásával élénkíti. Valóságos kompozíciós beavatkozásnak tekinthetjük a kezdősorok átalakítását: az eredetiben kétszer változatlanul elhangzó ereszkedő trichord-motívumot (g''-f''-esz'') első alkalommal kvinttel mélyebbre helyezi (c''-b'-g'), hogy ezzel a kezdést rugalmasabbá, dinamikusabbá tegye.



A periódus utótagjában az első motívum loco hangzik el, a második variálódik.
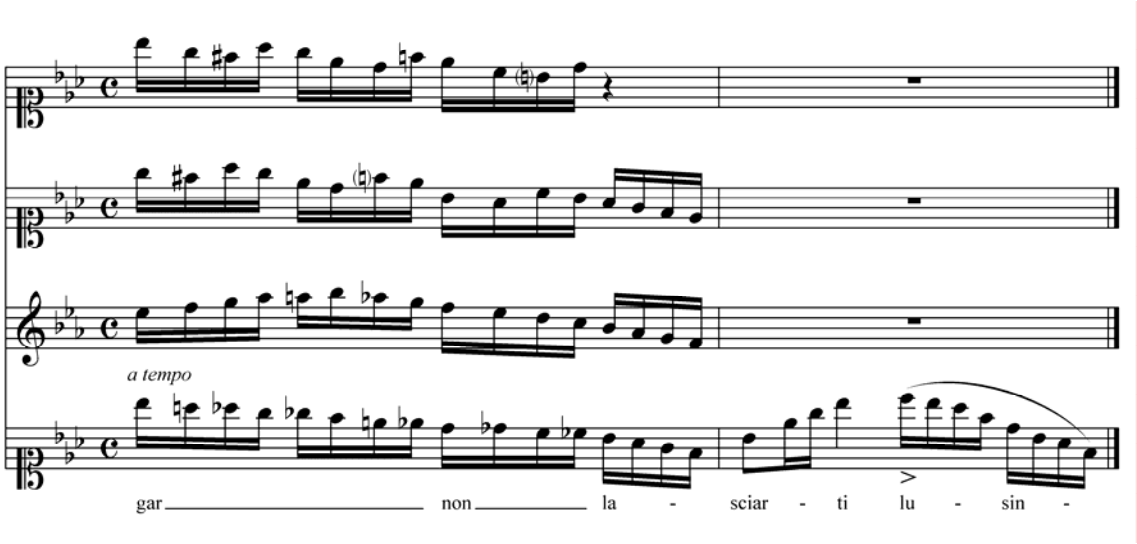


Az ékítményeket betoldó énekes előszeretettel viseltetik a terjedelmen lendületesen végigseprő passzázsok iránt. A cabaletta első periódusának g-moll zárlata utáni visszavezetés EszV harmóniáját Donizetti tetrachord-motívum négyszeri ereszkedő szekvenciájával tölti ki, de *oppure* megoldást is ad, mely mellőzi a passzázst, s „nyaktörő" szűkített duodecima ugrást ír elő helyette, asz''-ról d'-re. Ezt a változatot a kéziratos javaslat lendületes hullám-figurációvá dolgozza át.



A kóda előtti zárlatban az énekszólam virtuozitását Donizetti b''-b' között ereszkedő kromatikus futammal koronázza meg. Mancini a Riflessioniban biztosítja az olvasót, hogy tökéletes intonációval rendelkező orgánum megfelelő stúdiummal alkalmassá tehető félhangokból álló emelkedő és ereszkedő skálák eléneklésére úgy, hogy minden egyes „monosyllabát" elkülönítsen egymástól. Fogalmazásmódjából azonban kiérezni, hogy sokan kétkedtek e nehéz feladat tökéletes megvalósíthatóságában.[201] 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 esz''-b''-c'' között föl-le mozgó diatonikus skálával helyettesíti, melyet egyetlen kromatikus váltóhang díszít (a''). Ez a

[201] Mancini, 198. Függelék V.

futam, ahogy a többi alternatív megoldás is, mintha néhány évtizeddel korábbi, quasi-mozarti passzázs-készletből származnék.



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, központozás-szerű ékítményeket alkalmaz. A domináns moduláció után az új hangnemet megerősítő kadenciális harmóniákat 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-szerke-

zettel, 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 fafúvósok 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 motivikát 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 szembesíti. Szólamfüzetének bizonysága 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 második elhangzását. Átalakítást csak a tétel első és utolsó ütempárján hajtott végre, először mintegy névjegyét leadandó, másodszor diadalmas abgangként. Az első esetben kedvelt circulatio-figurájával helyettesítette a sóhajmotívumokkal díszített skálát, a másodikban egy ereszkedő skála-futamot triolás lánccá alakított. Ehhez az ötletet az eredeti szólamban itt-ott feltűnő tizenhatodtriolás figurációk adhatták. (Lásd a fakszimilét: **[Saardam]**) 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.[202]

[202] Donizetti autográf díszítés-variánsairól vö. Beghelli, *Fonti*. Marietta cavatinájának énekszólamához bőven kínál alternatív ékítményeket a Borgomastro mindkét nápolyi partitúrája is.

„…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)

VI. Kazuisztika

1. Vierges sages, femmes folles

Az ifjú Madame Schodel francia daljáték-szerepei között – primadonnaként Bécsben és Berlinben szinte kizárólag ebben a műfajban működhetett – találtatnak *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 (Marie) és Rose, az ifjú Rozália megformálta balga asszonyok balgaságra valló leányi előélete, amit a Raoul Barbe-bleu és az Adlers Horst, e két borzongató opera-regény, kellő részletességgel megvilágít. Henriette és Térézine, a két okos leány jövendőbeli 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 férjezett 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-őrmester nagyobb folklorisztikus hitellel énekelhesse el az opera slágerszámát, a *Valse tyrolienne*-t, melyet Liszt méltónak talált feldolgozásra. További francia-ellenességektől ugyan tartózkodik a sujet, a Háry 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, Fréderic (a német fordításban Adalbert) von Löwenhaupt titkos imádottja színre sem lép – a második finálé nagy imbrogliójában csupán kék kendőjét látjuk meglebbenni a kerti pavilon zsaluja mögött. Az énekes primadonna funkcióját a masamódlány Henriette tölti be. Szegény, de feddhetetlen jellemű szűz létére örök hálát érez jótevője, a láthatatlan tanácsosné iránt, Fréderic-Adalbertért pedig, kinek nagyúri családjánál apja kertészként dolgozik, gyermekkora 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 Fréderic-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 alaptalanul 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 figliolá*ra, amennyiben a lírai tenor Fréderic-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 tenorszerep, mint hoppon maradt vőlegény, inkább komikus zsáner-figurának, semmint hódító hősnek sorolható be. Henriette bécsi alakítóit mégsem kellett attól félteni, 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 virtuozitást nélkülöző airje, mely francia áriák lemez-antológiáiban ma is hallható; nyilván ezt helyettesítették a díszesebb betétáriák valamelyikével. A Hofoper könyvtárából származó kéziratos szövegkönyvek egyikére az eredeti bemutató szereposztása mellé feljegyezték az 1832-es felújítás közreműködői, 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 fűződnének; 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 csalfaságról. *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

[1] „Aus Ermione für Frl. Sontag" in: Die Verlobte. Kéziratos partitúra, Österreichische Nationalbibliothek Musiksammlung, OA 52.

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 parasztoknak, majd a kacérságot dicsőíti; emlékezhetünk Zerlina balladájára is a Fra Diavolóban – és mutatis mutandis Sentáéra A bolygó hollandiban (lásd a Stranieráról írottakat is). Henriette balladája három couplet és a refrén váltakozásából áll, előbbiek 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 dizőzt, sanszonettet, mint opera-primadonnát feltételez a hangterjedelem is, mely nem lép ki a kényelmes-erotikus lírai mezzoszoprán-tartományból (h-fis''). Dallama apró, jódlizó motívumokat ismételget és helyezget 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 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?) (Kotta-melléklet **[Fiancée 1]** Auber: La fiancée (Die Braut). Nyitójelenet és Henriette balladája)

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

[2] Transzpozíciós bejegyzésből következtethetően Henriette szerepét régi ismerősünk, Spatzer-Gentiluomo asszony is énekelte Bécsben.

Henriette 1. felvonásbeli kettőse, mely az olvasót a Carmen első képének katonásdijára 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 polgárőrség éjszakai őrjáratába kell bevonulnia. A pár búcsúzik, a színfalak 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 vőlegény és menyasszony között később elháríthatatlannak bizonyuló kommunikációs nehézségeket. (Kottamelléklet **[Fiancée 2]** Auber: La fiancée. Henriette és Fritz kettőse, 1. felvonás)

A könnyed kezdés után a zene növekvő drámaisággal követi nyomon Henriette egyre sűrűsödő érzelmi hányattatásait. Igazi szerelmével, az arisztokrata Fréderic-kel 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 ékítményekkel 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-finálója 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 operettről lévén szó, holmi virtuóz záró rondòra *à la* Cenerentola, a magas házasság révébe evező menyasszony nem számíthat. (Kottamelléklet **[Fiancée 3]** Auber: La fiancée. Henriette és Frédéric (Adalbert) kettőse, 1. felvonás)

[3] A betét-dal funkciójáról a 19. századi első felének operájában vö. Ruhnke, *Einlage-Lied* (Desdemona balladájáról: 91-2.)

Rozália egyetlen bécsi premierje, Le philtre a Bal-masqéval 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 Varázsitalt. 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 megbuktathat. A tíz évvel később bemutatott Don Pasqualéval együtt az Elisir is Donizetti zenéjének 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 farceszerű. 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 tettetve 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 milanói 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

[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 Nemorinója áthangszereli a vallomást: „Essa legge, studia, impara... / non vi ha cosa ad essa ignota... / Io son sempre un idiota, / io non so che sospirar."

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 könnycseppekkel sajnálatos módon nem bűvölő Guillaume-ja mellett Térézine a maga első felvonásbeli két kupléjával 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 recitatívóban 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 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 sanszonettként, 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, érzékien szillabikus, helyenként katonásan megpontozott hármashangzat-melodikája az e'-a'-fisz'' határhangok között bontakozik ki, legtöbbet a tonikai e'-a'-cisz'' kvartszexten időzve. Refrénként újra meg újra a bájital (*philtre*) varázsneve hangzik el a tettetetten 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 kétkedését a bűbájban – az egyébként rendíthetetlenül ismételgetett tonika-domináns akkordokhoz képest valósággal titokzatos cisz-moll kitérés idézi meg. Joli-Coeur kórus-refrénes, katonás F-dúr Airje után Térézine ismét A-dúrban énekli második szólószámát: „La coquetterie fait mon seul bonheur".[5] Itt már nem idéz,

[5] Egyetlen örömöm a kacérkodás.

hanem a maga nevében beszél (persze az elmaradhatatlan iróniával); nem strófikus és refrénes, hanem kompakt visszatéréses formában. Az Air első részét a szokott, kevéssé 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 tágítják a játék-opera előadásmódjának szűk kereteit: a szám inkább dal, mint ária-léptékben indul. Később sem szakad el az a-pentachord alapdallamtól, de fellazítja és hangnemi kitérésekkel kendőzi el. A B-rész a-mollja érzékenységet tettet; az addig negyedelő ritmika nyolcadolássá gyorsul. Mint Meyerbeer, Auber sem tartóztatja meg magát a „non" tagadószóval való nőiesen frivol játéknak: koronára kifutó gyöngyöző skálán ismételgeti („non jamais non 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 stílben 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. (Kottamelléklet **[Philtre 1]** Auber: Le philtre (Der Liebestrank). Térézine áriája, 1. felvonás)

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 finálében 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 képest 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 kódájának 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 passzázsai, váltóhangos figurációi révén az első formarész kadenciális záró szakaszában a leány szólama kerekedik felül. A lassú középrész moll szubdominánssal színezett Esz-dúrig kalandozik; buffa-stílusú motivikáját a zenekar szövi az énekesek parlantéjának hátterében; soraikat egy-egy dallamosabb klauzula rekeszti be. Az elmaradhatatlan strettóban az énekszólamok elsöprő 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-légkört áraszt, ám kevés modern operettprimadonna győzné a 32-es rouladok tűzijátékát, mely a záró ütemekben a teljes együttes fölé emeli a primadonna hangját. (Kottamelléklet **[Philtre 2]** Auber: Le philtre. Térézine és Guillaume kettőse, 1. felvonás)

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 változatból is ismert szatirikus barkarolát 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 várathat magára az addig lazára engedett zenei cselekménnyszál kifeszítése. Harcedzett szerzőként Auber tudja, a feszültség fokozásának eszköze nem lehet a zenei események extravertált további gyorsítása: elérkezik az introspekció, a fékezés-befelé fordulás pillanata. A zsáner-jelenetsort megszakító D-dúr Andante kánon-letétje a primadonna személyiségét állítja középpontba. Térézine színre lép, és döbbenten 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. (Kottamelléklet **[Philtre 3]** Auber: Le philtre. Morceau d'ensemble, 2. felvonás)

A nagylélegzetű záró szakaszban a komponista azonos motívummal ruházza 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 fordulatos, 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. (Kottamelléklet **[Philtre 4]** Auber: Le philtre. Térézine és Guillaume kettőse, 2. felvonás)

Schodelné még az ének és játék elemi iskolájának padját koptatta, mikor Duport Auber iránti előszeretetének szeszélyéből összetalálkozott Henriette érzelmes naiva-szerepével 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 prüdéria jegyében erkölcsi példázattá nemesített. Berlini daljáték-repertoárjának más szerepeiben viszont nála sokkal tartózkodóbb modorú énekesnőnek is nehezére esett volna kerülni a szélsőségeket a színpadi és vokális előadásban. Karl von Holtei és Franz Gläser, a Königstädter Theater háziszerzőpárjának 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 lője le a sast, Richard könyörög Rosénak, hogy bocsásson meg neki, míg végre bor-

zalmas, ám dramaturgiailag célszerű vihar tör ki. Villámcsapás hatalmas fát dönt ki, mely hidat képezvén a szakadék fölött, megengedi az anyának, hogy megközelítse a sasfészket, s megkísérelje puszta 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: „Triumf, Triumf, 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 zsinórpadláson, 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 sujet-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 hátterében több drámai-elbeszélő toposz keveredik. A megesett lány balladai alakja még verisztikus feldolgozást is megengedne; a szabadítástematika 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

[6] „Das Königsstädter Theater hat weder Neues noch Beachtenswertes gegeben, ausser einer romantischen komischen Oper: Des Adlers Horst, gedichtet von Karl v. Holtey, in Musik gesetzt von Gläser. Dichter und Componist (der thätige, energische Musikdirector dieser Bühne) haben in diesem deutschen Originalwerke recht viel Rühmliches 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

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 Sasfészket a német 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 helyzetdalainak 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

---

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 unbegreiflicherweise 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 Nodrddeutsche 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 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.

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 kiénekelt) magas *cék*. (Kottamelléklet **[Adlers Horst 1]** Gläser: Des Adlers Horst. Hármas, 1. felvonás)

A no. 5 drámai hármasát (Marie, Richard, később Rose) a színfalak mögül Anton, a pásztorfiú 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* – elcsépeltnek és fantáziátlannak találták. (Kottamelléklet **[Adlers Horst 2]** Gläser: Des Adlers Horst. Bordal, 2. felvonás)

Akit pedig a hosszúra szabott divertissement-ok nem szórakoztattak, annál kínosabbnak érezhette az Adlers Horst csökevényes zenedrámai kísérleteit. Ügyetlen az első két felvonás szerkesztése: a konklúzió mindkettőben zsánerképpel kezdődik (Erntefest, 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 gyújtópontjába 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 sast 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 írandó, hogy személyiségét felruházzák 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 szüzsét. A szólam végig meglehetős 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 recitatívóját – 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 bűntelen 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 visszatéréses szerkezetű bemutatkozó áriája a hagyományos belépő románcot fejleszti tovább quasi-drámai formává. Első része három variálódó kíséretű strófából áll. Két szélső dúr-szakaszának kvartszext-gerincű Volkston-dallamossága rajongva invokálja 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. (Kottamelléklet **[Adlers Horst 3]** Gläser: Des Adlers Horst. Rose belépője, 1. felvonás)

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 irrealitását 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 színfalak 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 dramaturgiailag 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 nyugalmát. 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 szólamaik szerelmi zsánert idéznek, miközben a szöveg kizárólagos tárgya az eltávozott nő. Utóbbinak gyötrődő-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 emel-

kednek, egészen a már említett kadenciális a’’-ig. (Kottamelléklet [Adlers Horst 4] Gläser: Des Adlers Horst. Hármas, 1. felvonás)

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 (e’’) kiegészített kvart-szextes kürtdallam a d-d’’ oktávban mozog, majd a strófa végén kinyílik g’’-re. Ezután valódi *gran scena* következik (no. 10). Recitativo vezeti 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 döbbenten látta (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’’). (Kottamelléklet **[Adlers Horst 5]** Gläser: Des Adlers Horst. Rose jelenete, 2. felvonás)

Újabb megjelenésekor, a no. 11-es B-dúr kvartettben Rose módot talál, hogy bemutassa 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 kitárulkozó, 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 hősies 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 recitatívóval („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 tobzó-

dik 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 fohászkodik („Du, den die Engel preisen und loben, Vater der Gnade, bewahre mir nur das Vertraun zu dir"); szólamát triolák fonják körül, a dallam az ima-szöveghez illő, nyugodt skálákon hullámzik 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. (Kottamelléklet **[Adlers Horst 6]** Gläser: Des Adlers Horst. Rose jelenete, 3. felvonás)

Rose diadalénekét himnikus C-dúr arpeggiók festik alá; mondandóját széles dallamívek (egymásba kapcsolódva emelkedő kvart-kvintugrások) és az ezek által létrehozott, a súlyos ütemrészeket patetikusan kiemelő késleltetések emelik az operai rituálé magasába. Gläser és Holtei rövid, ünnepi kórussal 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 karnagy-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 beavatatlan olvasó számára rejtélyes utalás holmi *térdenjárásra* a Vossische Zeitung bírálatában, melyet Grétry Barbe-bleu-jének 1834-es, Schodel Rozália közreműködésével zajlott felújításának szentelt:

[9] A Deutsche Staatsbibliothekban őrzött, Arthur Smolian tulajdonából származó egykorú zongorakivonatban Rose szólamában számos ilyen ceruzás „felpontozás" mutatkozik.

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 ínye se találja ízetlennek, s ha a múló 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-bleu fő vonzerejét Isaure (német színpadon Marie) nagy és komplex primadonna-szerepe alkotta. Az álruhás nagynénitől eltekintve a főhősnőnek csak a nyitójelenetben kell néhány ütem erejéig eltűrnie másik nőszereplő, a pásztorlány Jeanne halvány konkurrenciáját. A második képtől egyedüli donnaként uralkodik a színpadon, amely tény már önmagában biztosítja számára a szerzők és a közönség különleges figyelemét. 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

[10] Német szövegét lásd Függelék III, 151.
[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.

énekszámban 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 megdöbbentően 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 h’-h’’oktáv 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, ostinatós, 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-mollba, az alaphangnem azonos nevű molljába – Isaure majdani feláldozásának hangnemébe – modulál, vagyis a tonális visszatérés megelőzi a tematikus reprízt. Utóbbit a D-dúr Larghetto második részének felidézése valósítja meg. Mint az expozícióban, 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 kadenciális 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. (Kottamelléklet **[Barbe-Bleu 1]** Grétry: Raoul Barbe-Bleu. Duo e quatuor, 1. felvonás)

Az első felvonás második fele olyan realisztikusan 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, vokálisan 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-dallamtípusra 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 jelentőségteljesebb módosításai a lélek túláradását 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 váltódominánssá színeződik, a dallam pedig a kellően súlyos befejezés végett egy fél ütem betoldásával kiszélesedik. E bővítményben az 1. hegedűszólam kiszabadul a homoritmikus megkötésből, és akkordfelbontásban a háromvonalas c'''-ig szárnyal fel. (Kottamelléklet **[Barbe-Bleu 2]** Grétry: Raoul Barbe-Bleu. Arioso, Isaure, 1. felvonás)

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 fesztávú magán-jelenetében 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 énekszólam az időközben elért domináns hangnem V7 akkordjának hangjain pontozott tizenhatod-harmincketted értékekben e'-től g''-ig emelkedik. E gesztusra tágas, a zárlati csúcsponton Seufzer-hajlításokban a''-ról, majd b''-ről oktávon át ereszkedő tizenhatod-passzázsok felelnek. Higgyük el, hogy az ámbitusnak a stílus keretei között nagyszabásúnak nevezhető, szisztematikus kitágítása (g'', a'', b'' csúcshangjait a szólam 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 szolíd-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

[12] Ah Vergy! Miért is nem tiéd e kincs! Megajándékoznád vele hű Isaure-odat!

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 érthetően 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-bleu 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"! Képzeletének vásznára a zene a lovagiasság maszkulin, 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. Vonal-vezetése valódi primadonnai energiával cikázik a terjedelem legmélyebb és legmagasabb régiói között: az expozíció H-dúr zárlata előtt h-ig ereszkedik, onnan duodecima távolságon át fisz''-re ugrik, a második rész E-dúr kódájában pedig tizenkét ütemen át kadenciázik az e''-a'' 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. (Kottamelléklet **[Barbe-Bleu 3]** Grétry: Raoul Barbe-Bleu. Récitatif et Air, Isaure, 1. felvonás)

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

[13] B-dúr és E-dúr Fiordiligi két áriájának hangneme is.

a fivérek áldozatának hiszi szerelmesét. Feloldozza esküje alól, amit a leány *lelki* hűségének bizonygatásával hálál meg. A duett egyetlen mondóka-dallamot ismételget dúr és moll változatban (C-c-C-c-C); a szakaszokon belül a válófélben lévő pár a dallam ismételgetésével-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-bleu 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 várnunk kell. Barbe-bleu 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 végződhetnék a férj megleckéztetésével is. Grétry a kétértelmű helyzethez illő, *sanzsan* vígoperai stílusban tartja Isaure, Ofman és Raoul C-dúr *Trió*ját. Kékszakállt előbb a mélyvonósok tettetetten baljós hármashangzat-figurációi jellemzik; szólamával pregnáns ellentétet alkot az asszony meglepett-bizonytalan, jól énekelhető fekvésben (g'-g'' oktáv, túlnyomóan c'' fölött) tartott, szűkközű, mondókás motivikája: „Mais, seigneur, pourquoi jurer?"[14] Domináns moduláció során Raoul buffoneszk, motívumismétléses, 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 a''-t. (Kottamelléklet **[Barbe-Bleu 4]** Grétry: Raoul Barbe-Bleu. Trio Isaure, Ofman, Raoul, 2. felvonás)

A komédia a tercettel csak elkezdődik, de korántsem ér véget. Váratlanul Vergy kér bebocsátást Raoul várába, még váratlanabbul női ruhában. A sujet eme különös fordulatának *slapstick*-humorát talán akkor tudjuk a fennforgó helyzet komolyságának megfelelően értel-

[14] De uram! Miért az eskü?

mezni, 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 Pszyché 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 hősnő színházat 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-bleu és a Don Giovanni közötti feltűnő rokonságnak, melyre

[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 clef dans serrure. Elle hésit et paroit souffrante. Elle ouvre un tour. Elle referme. Elle fait un pas et s'arrête à chaque fois. Elle prend son parti et cort 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! 0u'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"]

lentebb még visszatérünk.) Isaure visszanyeri öntudatát, és dadogó szavakkal beküldi Vergyt a tilos szobába.[16]

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 eredetinél hasonlíthatatlanul 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) hullámzó vonós-figurációk töltenek 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* tonalitásban, 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 feltárul az alvilág kapuja. Az énekszólam elveszti dallamosságát, patetikus-szenvedélyes énekbeszéddé sűrűsödik; a hangismétléses, szűk hangközű recitativót nagy ugrások tagolják, mert a komponista oktávval föl-le helyezgeti a mondatfoszlányokat. Abban a pillanatban, melyben jellegzetes heroina-hangvételben Isaure levonja a hamis végkövetkeztetést, és ezzel biztonságba ringatja magát, kiismerhetetlenné

[16] Vergy: Quel effroi vous saisit? qu'avez-vous, belle Isaure? Isaure *(prenant Vergy pour Raoul)*: Quoi! monstre! tu pourrais, barbare!.. *(le reconaissant)* 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!"]

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 álzárlattal elért szubmediáns hangnemben, baljós kisterc-motívumokra épülő Allegro kíséretében nyitja ki a tilos kamra ajtaját.[17] A félelmetes valóság d-mollja csak az ajtó feltárulásakor világít szemébe. A rejtett kamra borzongató látványát a zene naturalista eszközökkel közvetíti. Isaure a kamrába lépve felkiált. Visszatántorogva nyolc ütemen át d’’-f’’ tercmotívumot ismételget, melynek nem sikerül az éneklés szférájába transzponálnia a látvány kiváltotta elszörnyedés sikolyát. (Kottamelléklet **[Barbe-Bleu 5]** Grétry: Raoul Barbe-Bleu. Monologue, Isaure, 2. felvonás)

A monológ félzárlaton 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 Vergyt beküldte a kabinettbe. Így a nominális kettős harminc ütemes első szakaszát valójában 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-bleu könnyelmű hitvesének arcképéhez a kettőst indító d-moll szóló további nagyoperai vonást ad. Hangját az ékszerária jubiláló pátoszának ellentettje, 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 (d’-b’’). Isaure dermedt félelmét a letét kimért kötöttsége és a fojtott dinamika érzékelteti, az uralkodó pianót csak a sikoltó csúcshang ütemében váltja fel *f*. A dermesztő látványról, mely a néző elől jótékonyan eltakart titkos szobában a nő elé tárult, zenei-szövegi részletekkel csak Vergy (Isaure alteregója) szolgál. A duett általa énekelt középrészében a zene amorf képleteket halmoz egymásra: a szubmotivikus, kiáltó-suttogó énekszólam, az ütemenkénti *fp* lüktetés, a dúrból mollba sápadó tonalitás, az f-moll zárlat előtti hisztérikusan emelkedő kromatikus akkordkumulusz a megnevezhetetlent, a leírás hatalma alól magát kivonó

[17] Vergy! szerencsétlenné teszed életemet. […] Rosszul tenném? Jól tenném? […] Semmi kétség. Csupán kiméra. […] Férjem nem tud meg semmit.

traumatikus élményt közvetíti. A duó együtt énekelt harmadik *mouvement*-jának 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!" – ismételgeti *forte* a szerelmespár, és a közönség hallja, amit ők hallanak: a végzet trombitáit. (Kotta-melléklet **[Barbe-Bleu 6]** Grétry: Raoul Barbe-Bleu. Duo Isaure, Vergy, 2. felvonás)

Hogyan értelmezzük a D-dúr monológ, illetve d-moll duett quasi megszakítatlan egymás-utánjával létrejött grandiózus zenedrámai 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 értődőn a visszatéréses szerkezetként kezelt duett expozícióját is képezi. Az egymásba-fogazott tételek valóban mozarti tökéllyel 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 Introduzionéban átélt (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 Introduzione 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-bleu pantomimjében. Az atya haldoklását kísérő félelmetes ariosót Mozart f-mollba süllyeszti, abba a hangnembe, melyben Vergy leírja a véres kabinet rejtelmeit (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 kizökkentett idő – nyomasztó pillanatát 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 rímel a szerelmesek harmadik felvonást nyitó kettősének első, Larghetto szakasza is. Isaure könyörög 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 Ofmannal 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-bleu 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 maggioréja és minoréja 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. Könyörgésének őszinteségét a dallamvonal nyugodt, nagy amplitúdójú hullámzása hitelesíti: az első sorban h’-e’’-disz’’ indításra (I-V) fisz’’-disz’’-h’-gisz’ fokokon való ereszkedés válaszol (V-I); a második mondat fokozatosan disz’-ig mélyíti a tressiturát. A harmadik sorban gisz’’-szel bővül a terjedelem, és a kis lépések ugrásokká tágulnak (fisz’’-gisz’ szeptim); végül a negyedik sor tölcséres mozgással összezár a h’ 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, hangismétléses, 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 tercmotívumot 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. Tizenhatodokban 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 tonalitásban, 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 kegyetéem 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-bleu 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 Allegrót, 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 ismételgetve: „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 vétek, az egymáshoz fűződő viszonyukat degradáló *elégtelenség* bűne alól. (Kottamelléklet **[Barbe-Bleu 7]** Grétry: Raoul Barbe-Bleu. Duo Isaure, Vergy, 3. felvonás)

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 Raoult is. De Vergy sem vétlen. Bűnt 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 férfiasságát. 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 nézőtéren, hogy Isaure és Vergy elkerülheti végzetét. Tehetetlenségükben csak kívülről remélhetnek szabadulást. Céloztunk rá: Bouilly tíz évvel a Barbe-bleu után Gaveau zenéjével bemutatott Léonore-jában a börtönjelenet szituációja erősen emlékeztet a Barbe-bleu utolsó képére. Mégis, a kettő között dramaturgiailag nem elhanyagolható különbség mutatkozik. Léonore és Florestan számára a „kint" váratlanul avanzsál 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 biztonságérzet aligha csökkenti a végső jelenetsor gyomorszorító feszültségét, mégpedig azért nem, mert a „kint", amely önálló *dramatis personak*ént végig jelen van a h-moll tercettben, kettős arcot mutat. Nemcsak a reménybeli megmentőket várják kívülről, kint – a színpadon kívül – van a kínzókamra 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 paradigmatikus színpadi 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 görgő-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. A zene megszólalása előtt kimegy a színpadról, s szinte az utolsó pillanatig az oldalkulisszák mögött, a kazamataszerű áldozati helyiségben tartózkodik, ahova lépcső vezet le. Ott ugyanazzal a szertartásos szenvedélytelenséggel készül a mészárlásra, amellyel Ramfis és az egyiptomi papok Radamest halálra ítélik. A tercett folyamán háromszori rituális kiáltással szólítja Isaure-t; egyetlen szövegfrázisát 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 pszalmódiájaként. A kétütemes recitálás mindháromszor az alaphangnem kvintjén indul, és ugyanazt a fanfárszerű frázist írja körül. A felszólítás-kérdés motívuma csak alapgesztusában 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:

[18] Vergy, nővérem, senkit nem látsz jőni?

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 ékelődik 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 lescaut-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 „nővéréhez", 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 strófaszerkezet és a hangnemi zártság mintha visszavinne a népi színjátéknak arra a kezdetleges szintjére, melyen a két szerelmes első felvonásbeli búcsú duettje állt. A tonális kitérési kísérletek hiábavalóságát, a középkoriasan primitív refrénes rondószerkezetet 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 fagottok és brácsák tizenhatod-harmincketted ritmusú pontozott, majd harmincketted-trillás ostinato motívumai kétszeresére gyorsítják a zene lüktetését, a szerelmesek pedig gyors 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 tűnteti 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

[19] Várlak! Jöjj le a lépcsőn! – Nos? Lejössz végre?

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 h''-t érintik. Szólamának csúcshangjai fokozatosan emelkedtek idáig az első strófa g''-jétől az e-moll szakasz a''-ján 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 végzeten felülemelkedő heroina glucki nagyoperai jelmezét. (Kottamelléklet **[Barbe-Bleu 8]** Grétry: Raoul Barbe-Bleu. Trio Isaure, Vergy, Raoul, 3. felvonás)

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-bleu félrelöki Vergyt, és a kínzókamra ajtajáig vonszolja Isaure-t.[21] A nő kivonszolását – 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 duktusa, motivikája nem különül el a kórus-környezettől. Antiklimax – igen, mint minden (időleges) túlélés.

[20] Semmit nem látok, csak az eget és földet.
[21] *Raoul entraîne et emporte Isaure dans le cabinet*. [Raoul magával vonszolja-húzza Isaure-t a kabinettbe.]

2. Gentil fanciulle, furie maligne

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 Grisinek írottak.[22] Másfelől tény az is, hogy a kétségtelenül különböző alkati és hangbéli sajátosságok nem akadályoztak 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 kevéssé 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 képviseletét, s a pesti kritika 1846-ig nagyjában-egészében akceptálta törekvését. Hollósy fellépéséig csak elvétve figyelmeztették 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,[23] viszont elvileg minden neki tetsző szerepet kiválaszthatott bemutatásra. Igaz, bizonyos korlátokkal. A színházi gyakorlat előre láthatatlan eseményei és a zaklatásokkal teli pesti pályafutás meghiúsította néhány posszibilisnak, sőt vonzónak ítélt szerep megformálását. Emlékezhetünk rá: az 1838 őszén 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.

[22] Celletti, *Vocalità Donizetti*, 117.

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 feltételesen 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 szelepül 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 hangi 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 Kornélia, 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 énekli Don Bartolo gyámleánya:

> Ma se mi toccano
> qua nel mio debole,
> sarò una vipera,
> e cento trappole
> prima di cedere
> farò giocar.[24]

[23] Vö. 1. fejezet, 116. és 5. fejezet, 224. jegyzet. 1846-ban a Lammermoori Lucia tervezett bemutatója előtt az elvárást ironikus felhanggal fogalmazták meg. Vö. 5. fejezet, 328. jegyzet.
[24] De ha gyengédségemben megbántanak, vipera lesz belőlem, és száz cselt vetek, mielőtt engednék.

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 másikból nagyrészt hiányzott a „viperaság". Jakab–Bartay *Csel*ének Idája csak elszenvedi 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 profilírozódni. Donizetti Bájitalában viszont egyik legjobb szerepét találta meg. A darabban híre-nyoma nincs atyai, gyámi, bátyi, *podesta*i önkénynek, fenyegetésnek. Adina, mint gazdag bérlőnő, kezdettől 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 felügyelettől menekült meg, de általában is szabadságot követel magának a férfitól. 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 szorongattatás után hajózik be a vígoperaian boldog házasság révébe. (A Bájitalban nem Adina, hanem Nemorino szorong, s ennek látványa töri meg a makrancos hölgy ellenállását.) 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 késztették-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 menyasszony-

nak, 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 előbbit 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 Königstädtisches 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. Lammeroori Lucia tragédiájában a szerelem és a családi lojalitás közötti konfliktust nem oldja meg a francia regényes vígoperában nagy hagyományra visszatekintő *sauvetage*.[25] A skót leány helyzete

[25] 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.

kevésbé vadregényes, de lényegileg azonos Camilláéval. Lord Henry Ashton a pszichoterror bevált eszközeivel – hazugság, zsarolás – ráveszi húgát, 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.[26] De érzelmei és testisége nem fogadják el az ész érveit: „persuasa la mente ... ma sordo alla ragion resiste il core".[27] *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 pszichiátriailag leírt megnyilvánulási formája. „Disszociációs identitászavar" állapotába kerül, átengedi magát a tudattalanból feltörő *árnyék* gyilkos agresszivitásának, hogy az meghiúsíthassa a gyűlölt házasság elhálását. Lucia megöli férjét.[28]

Nem nászéjszakai, de nász-körüli 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. Ám 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 szerenádja, a régi boldogság zenei reminiszcenciája – meseszerű hirtelenséggel kigyógyítja bajából. Semiserio-befejezés a *melodramma serio* végén – boldog vég a komoly énekelt dráma kifejleteként? Bellini ugyan észrevételezte a rokon vonásokat a Puritánok és a

[26] Hallgass: győztél... meghallom a természet hangját.
[27] Eszemet meggyőzted... ám süket szívem ellenáll érveidnek.

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.[29] Szereplői mégsem kizárólag falusiak, azaz parasztok, molnárok, kocsmárosok; ellenkezőleg, a drámai konfliktust többnyire az váltja ki, hogy felsőbb hatalmak beavatkoznak az egyszerű emberek – konkrétabban: 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 melodrámák 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).[30]

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 fenyegesse (Budden ezért nem is tekinti tipikus semiseriának).[31] 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 hálószobájában, éjszakai

---

[2828] Gebhardt kifejezése a romantikus operahősnők menekülésére az őrültségbe: „Entgrenzung im heiligen Wahnsinn". Gebhardt, *Frauen*, 111-2.

[29] Unverricht, *Gebirgsmilieu*.

[30] A Norma transzcendens lieto finéjéről lásd lentebb.

[31] 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*.

alvajárása során. Midőn Lisa, a féltékeny seconda donna, úgy is, mint botcsinálta, karakternélküli intrikus, faluszerte szétkürtöli a történteket, 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 szűziességükről híresültek el.[32] De ha mi, a falusiakkal ellentétben, el is hinnénk a hihetetlent – 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, 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 hálószobai látszat mégis csalt. Miközben a közösség éppen pálcát tör erkölcsei fölött, Amina megjelenik a malom tetején – szeme csukva –, és sértetlenül végigvándorol a gyorsan forgó malomkerék fölött, mely azzal fenyeget, hogy széttépi, ha elvéti a lépést.[33] 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 – Elvinóval, 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 elsőben 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.[34]

Értelmezéseket, jobban mondva inszinuációkat félretéve: Amina a „disszociatív identitászavar" egy másik, pszichiátriailag ugyancsak jól ismert formájának, a szomnambulizmusnak

[32] Youens.
[33] *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.*

tüneteitől szenved. Rohamai ismétlődnek – csak az opera 3 felvonásnyi tartama során kétszer indul útnak álomba merülve –, személyiségzavara tehát állandósult, mintegy alkati. Vajon a molnárlány alvajárásának Ferenczi Sándor leírására méltó esete lényegileg különbözik a magasabb állású hősnők, Lucia és Elvira *bouffée délirante*-jától, őrültségi rohamától? Végtére is az ő disszociációs identitászavaruk nem lelki betegség tünete, mint az alvajárás, hanem sokkszerűen lép fel valamely trauma hatására. Ez azonban csak fokozati különbség. Amina, a talált gyermek, a disszociatív reakciókat egy korai stádiumban szindrómává – az alvajárás lelki betegségévé – szervezte, olyan tünet együttessé, 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 ilyetén megoldásához? Lucia látomásos áriája az opera 1. felvonásban ugyancsak erős pszichopatológiai prediszpozicióra vall. Végtére is: menyasszonyok nem őrülnek 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 vesztik, 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 mindenkori erős 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. Mindamellett 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,

[34] Érzékeny elemzéssel szolgál az „alpesi szűz” operai toposzáról Senici, *Landscape*.

igazságtalanságára, túlhaladottságára stb. Végezetül romantikus operai primadonnák delíriumának könnyen beláthatjuk műfaji célirányosságát is. Az őrülési jelenetben felbomlik az egységes személyiség – lélektani szimbólumként értelmezve, a persona meghal. Az őrülési 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 hattyúdallá. A hattyú csak halála előtt énekel. A primadonna akkor énekel legszebben, mikor lelki hattyúdalát énekli – mikor megőrül.[35]

Mindezek után hogyan értelmezzük a meztelen repertoártörténeti tényt: 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 hattyúi 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 emléknek 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 tehette, vagyis pesti assoluta korában – csak a vígopera felszabadító, kompenzációt kínáló közegében tudott megnyilatkozni, ahol a boldog kimenetel eleve biztosítva volt. És ahol a pórul járt gyám vagy polgármester komikus alakjában kedvére csúfot űzhetett a nála 15 évvel idősebb kényúrból, akit férjének kellett neveznie.

[35] Az őrülési jelenet típusáról a 19. századi operában alapvető Döhring, *Wahnsinnsszene*.

Dérynének 1837 őszétől 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, színház-művészeti dilettantizmusa és a színészek heves ellenszenve ellehetetlenítette 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 avanzsált, 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.[36] 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 otthona, a nyáregyházi Nyáry-kastély ellen fiával indított, Jókai által leírt alantas akciója szolgál adalékul. 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

[36] Lásd IV. fejezet, 187. jegyzet.

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 Bájitalt a bemutató óta alaposan lejátszották, és a primadonna rangján alulinak 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, mellőzvén 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 Paksynénak 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 koloratúrás Tacchinardi-Persiani szólamban kívánt volna tündökölni. Másrészt viszont azt sem könnyű elhinni, hogy bebocsátotta volna a másodénekesnőt legsajátabb nagyoperai terrénumára. 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. Jellemzően 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 riválisopera is. Jellemző, hogy 1847-es második bemutatójaként Schodelné Boleyn

Anna helyett a Maria di Rohant választotta. Mellette szólt, hogy a primadonna itt vetélytárs nélkül *viszi a prímet*, 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 megtegye 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 elérhetetlenné 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 opera-színpadon. Vérvonalukat az antik mitológia és reneszánsz eposz hivatásos boszorkányaira, varázslónőire és papnőire – Medea, Armida – vezethetik vissza. Busenello és Monteverdi az Incoronatione 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 játszmával, 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".[37] Hogy a hősnő a személyiség fölötti uralmat átmenetileg vagy véglegesen engedi-e át a dühöngő bosszúistennőknek, az lelki prediszpozíciójától függ, nem pedig az elsődleges viszonyszemély – 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!"[38] A Puritánok Elvirája viszont – láttuk a *pazzia per amore* kiútját választja, mikor Arturóját kénytelen hűtlennek vélni. Igaz, Pollione valóban megcsalja a főpapnőt, 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

[37] Oly sok bűn bosszulója, fúria vezetett ide.

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 rondòban 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 gyászesemény 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 bűntelen, csak lelkiekben hűtlen nő kedvelt típusába tartozik. Egy férfi – Ernesto, a férj – halála már a lelkén szárad a zárójelenet kezdetén; érthető, hogy kezdő recitatívóban bizalmasának együtt érző diagnózisa szerint *vaneggia*, vagyis lelkiismeret-furdalás kiváltotta tévképzetek uralkodnak el rajta. Ám a férj halála kiváltotta szelíd tébolyt aligha lenne ízléses minden átmenet nélkül őrjöngéssé fokozni a szerető (Gualtiero) kivégzését jelző gyászzene felhangzása után. Bellini és Romani különleges formai eszközök alkalmazásával kerüli el a dramaturgiai csapdát. Maga a *scena di delirio*, az őrülési jelenet az áriák elé, az önmagában közel tíz perces, kötetlen tempójú, angolkürt-szólóval körülírt, csodásan bensőséges scenába kerül. Ezután a cantabilében

[38] Hullámok hátán, szelek szárnyán követnek majd tüzes fúriáim.

megtörténik, amiért Imogene a recitativo első mondatában könyörög: sikerül eloszlatnia a kedélyére nehezedő fehőket („Oh! s'io potessi dissipar le nubi / che mi aggravan la fronte!").[39] Ám ekkor sem lép egyenesen a transzcendencia irányában megnyíló útra: hipokrízis 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".[40] Látni fogjuk, a Straniera utolsó *gran scená*ja 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 türtőztetnie magát énekesi alkata szélsőségeinek kiélésében.[41]

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 konnotá-

[39] Bárcsak eloszlathatnám a homlokomra nehezedő felhőket!
[40] A félelem, a bánat, a borzalom megöl.
[41] Nem is lett volna hajlandó ilyesmire, ahogy ezt a Lucrezia Borgia befejezése körül az énekesnő és Donizetti között kirobbant 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 stilárisan visszaesik Rossini leg-

cióját hordozza, vagyis azt modust jelképezi, melynek jegyében *természetesen* alakulniuk kellene a szerelmi viszonyoknak, ellentétben azzal a *tébollyal*, ahogyan a társadalmi valóságban alakulnak.[42] 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 cantabilét 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, realisztikusan 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 sújtsa: „Coppia iniqua, l'estrema vendetta / *non* impreco in quest'ora tremenda" (kiemelés tőlem T. T.).[43] 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 fúriákat 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 trilla-láncok 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,

---

gépiesebb írásmódjába. Mintha a lélektelen záróütemekkel Donizetti görbe tükröt tartott volna az erőszakos Méric-Lalande elé. A Lucrezia Borgia fináléjának tételrendjéről vö. Powers, 71-2.

[42] 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.

[43] Aljas pár, e szörnyű órán nem könyörgök, hogy szörnyű bosszú sújtson.

hogy a darab bármely szakaszában hatalmukba keríthetik a hősnő lelkét – legkevésbé a megvilágosodást hozó finálében. Amina a záró rondòban a Boleyn Annáéhoz hasonló lelkiállapotból indul ki: a cantabile („Ah! Non credea mirarti*”*) soha nem hallottan „lunga, lunga” melódiáját (Verdi) delíriumban, transz-, vagyis eltávolított-elragadtatott állapotban énekli. A tempo di mezzo sors fordulatát követően könnyed, mérsékelten ékítményes cabalettát énekel, melyben visszatér – visszaesik? – a sortitájában megismert babaszerű normalitásba. A puritánok harmadik finálja 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’’-f-fel a reprízben. Bekövetkezik az obligát cselekmény-fordulat, mely 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 megcsalatás-elárultatás minden további nélkül felébresztheti a fúriákat. Szeretője hűtlenségét felfedezvén, az első felvonás tercett-finálejában Norma pszichéje át is megy az elvárásoknak megfelelő átalakuláson. Az első *movimento*ban haragja sistergő koloratúralángot vet, futamainak ostorcsapásai fenyegetően csattannak az áruló férfi hátán: „Trema per te, fellon, pei figli tuoi... per me...”[44] A cabalettában azután expressis verbis Pollionéra uszítja a bosszúistennőket: 2Te sull’onde e te sui venti seguiranno mie furie ardenti!”[45] 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 monstruozitását a koloratúrás 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

[44] Gazember, resszkess magadért, fiaidért, értem...
[45] Lázas fúriáim szelek szárnyán, hullámok hátán fognak üldözni.

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 tűrhetetlenül borzasztó végkifejletben magával rántja a sziklaszakadékba – hiába könyörög életéért apa, nagyapa 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-medeai, megvilágosodott szellemben? Félelem a cenzúrától? Irtózás az infanticidiumtól? Vagy valami új, idealisztikus, wagnerien „német" romantikus szellem?[46] Akármi is: az operai Norma legyőzi magában a monstrumot, életben hagyja a gyermekeket. Annál engesztelhetetlenebbül sarkallja 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 lánccsörgetéssel követelik, Norma szabadítsa 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 finálé magvát képező döbbent, 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 újjáéleszthető-e a nő erkölcsi fölénye a férfi kihunyt szerelmét? Irreleváns kételyek. A peripeteia nem a mindennapi – vagy mindennapi-operai – módon realisztikus érzelmek jegyében következik be, hanem éppen azok levetkezését jelzi. Az érzelmi ember főnixmadárként újjászületik abban az új élettérben, melyet csak jobb híján nevezzük halálnak („Moriamo insieme, ah, sì, moriamo! L'estremo accento sarà ch'io t'amo").[47]

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

[46] Nem hoz fel külső okot az átalakításra Lippmann, *Romani e Bellini*, 95-6

univerzumát nem az abszolút-idealisztikus Érosz tölti ki, hanem a legprimerebben földi érzelem. Halálában sem akarja fiait támasz nélkül hagyni; utolsó diktumában alázattal könyörög Orovesóhoz, viselje gondját bűnben született unokáinak. Szó sincs delíriumról vagy őrjöngésről; a hősnő az utolsó jelenetben a legreálisabb 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 emberiességet (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. Legszembetűnőbb 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 felismerhetetlenségig átalakítja a zenei tartalmat. A primadonna „rondò"-jának lassú cantabiléját 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.[48]

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 – 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

[47] Haljunk meg együtt! Utolsó szavam az lesz: szeretlek!

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 légyen 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 elmossa. 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 meg-rágalmazza 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

[48] A Norma E-dúr finálója 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*.

ítélt asszony a kivégzési menet feltűnésekor.[49] A halálba készülve Beatrice megbocsát az ellene vétkezőknek, és felülemelkedik a tragikus sorson, hiszen tudja, az elítéltetés és 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 katarzisát 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 delíriumba nem menekül, mint Imogene és Alaide, sem bosszúért nem kiált villámló dallamokban, megbocsátást színlelve, mint Boleyn Anna. Nem is imádkozik a nyílt színen; a látszólag konzervatív operafinálében elmarad a preghiera, a romantikus opera tragikus befejezésének e kedvelt, ám rutinszerűségében némileg hitelét vesztett eleme.[50] 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 színfalak mögül csatlakozik hozzájuk a halálraítélt Orombello hangja. A végső változatból kimaradt a tercettet megelőző duett, ezzel együtt mindenféle drámai összeütközés. 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.[51] Tehát abból az unikális szerkezeti avantgarde pozícióból, melyet a Norma lineáris-drámai módon előrehaladó concertato-finálája meghódított, Beatrice di Tenda akarva-akaratlan az aria finale hagyo-

[49] Bátran fenékig ürítem a keserű poharat.
[50] Lippmann preghierának nevezi az első finálé gyönyőrű 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.

mányos 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 köszönhette operai népszerűségét a klasszicista-udvari operától a romantikus zenedrámához átvezető időszakban, hogy állítólagos szerelmi 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'Inghilterrája és Donizettinek a nagy elődöt szolgaian 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 közelebbről 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 valószerűségét. 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 varázsoperai tipológia olyasfajta feleleventéseiben 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 finálé megszállva tartják, s csak a nagyhatású utolsó kép elején következik be a fordulat: leküzdi 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 bűntől mentesített királynő előtt tehát nyitva marad mind a vad fájdalom korlátlan kiélésének útja, mind azt követően, a megtisztulás

[51] A szerzőpár eredetileg hosszabb közjátékot szánt a két ária közé. Lippmann, *Bellini*, 128.

kapuja. Mindennapi racionalitását csak kismértékben is őrző közönség inkább primadonnai hipokrízist érez ki mindabból, amit a finálében 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 kifejlethez 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 hullámzásának 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 aufklärista 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 Vergyről (1834). Vergy gróf meddőség miatt eltaszítja feleségét, és – meglehetős tapintatlanul – az első távozása előtt várába vezeti a második asszonyt. A vérig sértett Gemma bosszút esküszik. Belopódzik a szerencsés vetélytárs szobájába, és felemeli tőrét; felemelt karja azonban – primadonnáról lévén szó – a szörnyű tett végrehajtása előtt lehanyatlik. Rajongója, Tamas, az udvarnál ismeretlen szerepet betöltő, mindenesetre szabadon mozgó arab fogoly, látszólag önállóan határozza el, hogy megbünteti az igazi vétkest, a grófot. Le is szúrja a színfalak mögött, az új házasság megkötése pillanatában, miközben Gemma a színpadon előírásosan preghierát énekel

a záró rondò első részeként. Ám Gemma „Ehrenrettungja" csak a legártatlanabb operakalauzt 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".[52] (A dráma mélyebb pszichikai tartalmába, lelki történéseibe persze nem nyerünk bepillantást, amíg a librettót nem olvassuk érvényes szövegként, és mondataiban nem látunk többet holmi költőieskedő, emelt stíl közhelyes fordulatainál.) 1832 és 1838 között Gemmán kívül még három Donizetti-opera hősnője osztja Angliai Erzsébet férfigyilkos 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 melodrammákban, ahol a férfi-princípium – politika vagy szerelmi féltés – idézi elő a hősnő halálát.

Pályája hátralévő néhány évében Donizetti következetesen kerülte a fúriák felléptetését; 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 Kegyencnő 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 alkatának.[53] Méric-Lalande, de különösen Ronzi de Begnis és Unger Karolina énekesi-színpadi 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 kitűntetett „királynői" soprano d'agilità 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 monstruozitások iránt – amelyek, mint Victor Hugo írja a Lucrèce Borgia előszavában, a „normálisnál" többet árulnak

[52] Hűséges rabszolgád immár keblében érzi furiáidat, ismeretlen, kegyetlen végzet kormányozza eszét és szívét.

el a nagy, feltétlen emberi érzelmek jelentéséről és jelentőségéről.[54] 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 vágynak, hogy titokban szült, idegenek között nevelkedett fia, Gennaro közelébe férkőzzön. A fiatal zsoldos feltűnése az asszony mellett felkelti az aktuális férj, Alfonso d'Este féltékenységét. Gyanakvásában rákényszeríti Lucreziát, hogy a Borgiák ismert szokása szerint itasson mérget a fiúval. Szerencsére a Borgiák ellenmérgek keverésében is járatosak; Lucreziának sikerül megmentenie Gennarót. Ám 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 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,

[53] Morabito szerint „der Begriff [Primadonnenoper] ist in keinem Musik- oder Opernlexikon nachzuwiesen". Moabito, *Pasta*, 207. Jelen dolgozat már 2002-es első fogalmazványában használta a magától értődő terminust.
[54] „Qu'est-ce que c'est *Lucrèce 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, leplus 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."

annak a totális karakternek, mely negatíve 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 Antoninájáát Unger Karolina kreálta (1836). Mind a három hősnő felnőtt fia miatt kerül konfliktusba, és okozza a maga és mások tragikus végzetét. 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 holtnak 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 legegyenesebb 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 finálében 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. Gyermekei és az udvar elfordulnak az intrikus asszonytól. Nem marad más hátra a számára, mint kétrészes zárórondòt 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*.[55] 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 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 konkurrenciával 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 prológusban, 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,

[55] [...] tébolyultan szaladni kezd, ám Belizár holttesténél hirtelen megáll, hajába kap, és borzalmas sikollyal a földre rogy.

Sancia di Castiglia az anya öngyilkosságával, Lucrezia Borgia a fiú halálával. Több változat nem képzelhető el.[56]

3. La schiava

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 bemutathatatlannak 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 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, Abigaillét 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 ítélhetnénk, ha nem a Nabucco expozíciójának céltudatos tárgyszerűségéből következnék. Igaz, a bevezető kórustételt és Zakariás cavatináját formailag párhuzamba állíthatjuk olasz operák tucatjait nyitó hagyományos helyzetábrázoló-elbeszélő

[56] 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, 23-6.

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 közjáték 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 történés 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 tempio!".[57] A folytatás váratlan kanyart vesz: a szerelmesek elborzadt kiáltásában identifikált amazon (Abigaille!!) időt szakít rá, hogy tájékoztasson homályos előidőkben támadt szerelméről Ismaele iránt, és bosszúvágyáról, 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".[58] 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 hallgatót abba a hitbe ringatja, máris kezdetét vette a zárt szám. Ariosója a mellregiszter mélységében megtámasztott *h* kezdőhangról a domináns szeptimre (a') felugró agressziv-kímért félmondattal indul (E-dúr), ezt szekvenciázva egy szekunddal magaasabban 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 féltékenységét: „Prode guerrier! d'amore conosci tu sol l'armi?".[59] Abigaille belső feszültsége nem engedi a további melodikus kibontakozást; a szólam agresszív vendetta-oktáv ismételgetésébe hevül

[57] Katonák, miénk a templom!
[58] Szerelmem fúriává változott!
[59] Büszke harcos! Hát csak a szerelem fegyvereit ismered? Abigaille a féltékenység szenvedélyét Bellini és Donizetti fúriáitól örökli; a női féltékenységet Verdi ezután a Don Carlosig és Aidáig nem tematizálja újra. Mendelssohn, *Verdi I*, 136.

bele, majd a később jellegzetesnek megismert sikoly-cadenzák első variánsában robban szét.[60] 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 „hármas ének" mindössze 47 üteme formában, melodikus tartalomban és a letét fokozatosan sűrüsödő 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). (Kottamelléklet **[Nabucco 1]** Verdi: Nabucco. Recitativo e terzettino, 1. felvonás)

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 kifejezésmódja 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-nemértés patogén motívumait, riadó hármashangzatokat, izgalomtól ide-oda ránduló, pontozott ritmusban reszkető-ereszkedő oktáv figurációkat, sisteregve felröppenő skála-passzázsokat. Abigaille hajlama a szélsőséges vokális attitüdökre ragadozómadárként lecsapó duodecima-

[60] „Il parlar ampio con vocalizzi persisterà ad esempio ancora nelle opere del giovane Verdi, ridotto ormai a caratterizzare gesti parossistici, slanci imperiosi o scatti d' ira dove le grandi escursioni della voce paiono dipingere metaforicamente una perdita di controllo delle emozioni più forti." Beghelli, *Rituale*, 461.

ugrásokban is kifejeződik, ezeket a király nem ismétli, már csak a hangfajbeli különbség miatt sem. Ám a vijogó vércse-sikolyoknak megvan a funkciójuk a király érzelmi háztartásában: állandó felfokozott izgalmi állapotban tartják, mintegy megsiketítitik őt, és megakadályozzák, hogy meghallja az emberiesség, az alázat belső sugallatának hangját, amit a zsidók és Fenéna éneke közvetítene felé – valljuk be, tagadhatatlanul verkliszerű hangzással. (Kottamelléklet **[Nabucco 2]** Verdi: Nabucco. Finale, 1. felvonás)

Abigaillétől tehát megtanulunk félni, mielőtt alaposabban megismernénk. Voltaképpeni sortitáját ugyanis csak a 2. felvonás első, teljes egészében az ő alakjának szentelt képében énekli. 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 őrült király szólójának 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 ominúzus c-hangon.[61] 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

[6161] „Dai testi verbali il morbo del *tricolon* si trasferisce senza fatica alla dimensione musicale: le rituali tre salve di cannone o i tre solenni squilli ddegli ottoni sono infatti di casa nei cerimoniali melodrammatici." *Uo*., 137.

átnyúlik a következő hangsúlyra, ahol lefékez. A nyolc tagú szekvencia I-től V-ig emelkedik, diatóniáját a heptatonia secunda idegen-hideg fokai színezik (b, fisz). E sorozat két ütemnyi, amotivikus választ kap, ebben az alaphangra kromatikusan visszaereszkedő 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 totálissan 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 Abigaillét önmagát. Fenyegetésének súlyát tiszteletet 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 álzárlatok 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 anatémája Esz-dúrba, c/C párhuzamos hangnemébe. A záró kadencia robbanással fenyeget, mely beteljesíteni látszik az előjáték tonális baljóslatát. Abigaille szólamának melizma-ostora a megcélzott f-moll (a C kezdőhangnem moll szubdominánsa) helyett újabb álzárlattal 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-oktáváinak lecsapó villámaitól kísérve, dúrakkordok kromatikus szekvenciáján Desz-dúrtól F-dúrig emelkedik. A tonikai záróakkordon a

szerep kreálójának, két oktávos, c’’’-c halálugrás szabadítja a világra Abigaille végzetterhes dühét (*fatal sdegno*).[62]

E legjobb fúria-hagyományokat követő scena után a lassú áriában a karakter száznyolcvan fokos fordulatot vesz.[63] 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:

ANNA	ABIGAILLE
(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,
aperto ad altro affetto,	soffria degli altri al duol;
Io non sarei sì misera,	ah! chi del perduto incanto
nel vano mio splendor.)[64]	mi torna un giorno sol?[65]

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 teríti Donizetti a költői vázlatot zenei érzelemmel? Első dallamsorának tonikai szextakkordot körülíró indítása az autentikus G-dúr oktáv felső tartományát használja ki (h’-g’’); a sor második fele a plagális tonikai kvartszext akkordra ereszkedik le (d’-h’), 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 g’’-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, appoggiaturás sóhajmotívumot ismétel kétszer, mielőtt nagy ívű ellenmozgással fölemelkednék, úgyhogy a dallam,

[62] Abigaille szerepét Verdi sejthetően nem az egybehangzó vélemény szerint „alkalmatlan” Strepponi, hanem a „donna di forza” Löwe hangjára komponálta. Budden, 169. A kétoktávos „halálugrásokról” (*canto di sbalzo*) vö. Osborne, 49-54. és Celletti, *Vocalità romantica*, 120. Verdi nőalakjainak karakterizálásáról vö. Fischer, Christine, *passim*, és Malisch, *passim*.

[63] Vö. Wendell, *Verdi*, 271-7.

[64] 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.

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 h' 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 kiénekelt félkottányi a''-ra. Innen, a sírás négyhangos melizmáját quasi-szekvenciában ismételve ereszkedik le az utolsó dallamsor a strófa g' alaphangjára. (A fájdalmas szekvenciás levezetés a csúcspontról 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 (másodszor b''-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. (Kottamelléklet **[Anna Bolena 2]** Donizetti: Anna Bolena. Cavatina, Anna, 1. 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 románcának 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

[65] 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?

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 kifejezésmódja sokat köszönhetett Donizetti érett kori drámai víziójának: a Rigoletto például nem egy ponton parafrazeálja 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 reminiszcenciák, azokat önállóan továbbfejlesztette. Kénytelen volt rá, hiszen a Solera-vers az Annáétól 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 Larghetto 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 passzázsai egyenletes tizenhatodokban peregnek, Abigaillénak viszont túlnyomólag harminckettedben 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 fújnak 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 fuvolaszóló 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 valószerű, 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 énekli. 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 akkord-

ismétlő 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-szóló egyértelműen a pásztorsíp-rögtönzés asszociációját ébreszti fel minden hallgatóban: felhúzza a függönyt 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, nyugalmának 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 fafúvós akkordjai együtt sírnak a szöveggel; a dallam felhagy a sterilen ábrándozó ringatózással, elhagyja a rituális énekből kölcsönzött interpunkciós ékítményeket, hullámzása kitágul, emberiesebbé, bensőségessé 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. Kezdete visszaidézi az első sorok kvartszext-motívumát, azt szövi tovább eddig nem hallottan intenzív lelki dinamikával; a sűrű érzelmi töltetet spirituális-pneumatikus doppelschlag-ékítmények röpítik 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”.[66]

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 ismételgetésével 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 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 kódaszerű ismétlését, mely funkcionálisan a tonalitás nyomatékos megerősítését szolgálja, Verdi dialektikus lelki folyamatábrázolássá 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 c’’’-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. (Kottamelléklet **[Nabucco 3]** Verdi: Nabucco. Scena ed aria, Abigaille, 2. felvonás, Andante)

[66] A szív s az extatikus tekintet előtt menyországnak tűnt a föld.

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 *rémálom*. Látni fogjuk, lidércnyomásából csak az opera legvégén tér magához, ízzé-porrá zúzódva, mint a holdkóros, aki a hirtelen ébredéskor lezuhan a háztetőről. De addig, amíg fenn van a hatalom csúcsán, vagy oda képzeli 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 *declamato* 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.[67] Ellentétben a cantabile jambusaival, Solera trochaikus, tehát hosszú-hangsúlyos szótaggal kezdődő hárommorás metrumba önti Abigaille bosszúénekét. Verdi – aki az első áriában magától értődően ütemelőzőként énekeltette a jambus első rövid szótagját (két jellemző kivétellel: *tut*to 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. Emlékezzünk rá: ugyanez a „katonás" ritmus uralkodott már a Terzettinóban, aminthogy egyezik a

[67] A Nabucco cabalettáit elismerőleg értékeli Noske, *Cabaletta*, 280-2.

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, jóság) jelképezheti; az alulról felfelé „építkező", fundamentális kvartszext motívum pedig magabiztosságot, tántoríthatatlan meggyőződést sugározza. Központi dallam-magjából, a g'-c''-e'' akkord-felbontásból kiindulva a cabaletta melodikailag valósággal vagdalkozva foglalja el az ámbitust mindkét irányban. Örvénylő, rángatózó mozgással nyolc ütemen belül bejárja szinte a teljes szoprán hangterjedelmet (a''-c'). A strófa kódájában Abigaile végre kikürtölheti a *magas c*-t is; szólama az alaphármas fokain trillázva nyújtózik fel odáig. (Kotta-melléklet **[Nabucco 4]** Verdi: Nabucco. Scena ed aria, Abigaille, 2. felvonás, Cabaletta)

A nyilvános és közösségi 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. Ezeken 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 vehiculumának közbejöttével kapcsolatot tartani a nép és az istenség között. Ezt tükrözi kettős áriájának egységes hangvétele: a cabaletta nem lép ki a cantabilében 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 nélkülözi 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, b''-ig emelkedő kadenciális circulatio-láncával – mind megannyi zenei korbácsütés a deebilis (erőtlen) Nabucco hátán: „Soscrivi!", „Resisti?", „Stolto!".[68] Ebben a fázisban nem lehet félreismerni a rabszolganő karakterének azonosságát 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 operastílusában az egyszerű, olykor akár csökevényesnek is nevezhető harmóniahasználat és tonális vonalvezetés nem marad hatás nélkül a harmóniai vázat körülíró, azt horizontális vetületben kiterítő melodikára. A kiszámítható tonális folyamatot leképező dallamok karakteres fejmotívumai lényegében a szerint sorolhatók 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 négysoros 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

[68] Írd alá! Ellenállsz? Bolond!

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 következetes tercpárhuzam és banda-hangzás a zenekarban a Rigoletto kezdetének őszintétlenségtől terhes, báltermi hangvételét előlegezi. Miután eléri célját – az őrült 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 másodszor. Bár a jellemzés nagyon világos – először manipuláció, másodszor 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 bitorlónő leveti álarcát, és diadalérzetének túlhabzó mámorában összezúzza a király maradék méltóságát is („o veglio audace").[69] 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

[69] Vakmerő vénség!

lányául – a kettős Andantéjának második, Desz-dúr szakaszában, Abigaille strófájában mutatkozik meg teljes nagyságában. A bitorlónő valóságos ószövetségi diadalénekben tör ki: „Oh dell'ambita gloria / giorno tu sei venuto!".[70] Verdi itt szisztematizálja, formába önti, dallamépítő anyaggá szublimálja addigi fegyelmezhetetlen, 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 kívánalmai szerint a szóló után csatlakozik a szopránhoz. Abigaillét 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 jelzésszerű 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 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 színfalak mögé, és mint személyi kultusz bűnébe esett diktátor, önbírálatot gyakorol. Végzetes kimenetellel, melyről csak a finálé utolsó előtti epizódjából értesülünk. (Kotta-melléklet **[Nabucco 5]** Verdi: Nabucco. Duetto Abigaille, Nabucco, 3. felvonás)

Említettük, Schodelné elégedetlen volt a Nabucco primadonnájának epizodikus végbúcsújával, és a Parisina záró rondòjának 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

[70] Oh várva várt dicsőség napja, elérkeztél hát!

állapota miatt, mint Roccatagliati feltételezi?[71] 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 hagy kielégítetlenül egyes elemzőket[72] Szövege, Zakariás rövid perorációja inkább a főpap érzéketlenségéről, mint hitéről tanúskodik (nem először a darabban), arról nem is beszélve, mily fájóan nélkülözi a politikai korrektséget.[73] 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.[74] 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 fensőbbsége 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.[75]

Jahve teljesíti a kérést, és ahogy elvárható: mind isteni, mind földi harcában győzedelmeskedik. A bibliai-történelmi kronológiát nagyvonalúan figyelmen kívül hagyva, a szövegkönyv 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 mondandójává, 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?

[71] Roccatagliati, 19.
[72] Osborne, 54.
[73] 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 leszel.)
[74] Budden, Verdi, 198. A szakrális színezet elsődleges jelentőségéről a Nabuccóban vö. Gradenwitz, *Colorito sacro*, 327-32.

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 legőszintébben rokonszenvező néző szemében sem indokolja a szerelmi motívum jelenlétét. A Terzettino végeztével rögtön nyilvánvalóvá válik, e csökevényes érzelemnek 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.[76] Megoldást kínálna, ha Ismaelének 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 száltól 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 színfalak 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.[77] Fenena a király animája, jóra hajló lelkiereje, kinek *filoszemitizmusa* 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 hátterében a király ugyan újabb hadjáratot vezet Juda megbüntetésére, de távolléte idejére nem a zsidógyűlölő Abigaillét, 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 csírázó 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

[75] Ábrahám hatalmas Istene / szállj velünk harcba / szolgáid lelkében gyújts lángot / mely hozzon halált az idegenre.
[76] Solera eredeti szövegkönyve tartalmaz szerelmi kettőst Ismaele és Fenena számára, de ezt Verdi kihúzta. Mendelssohn, *Verdi II*, 123.

megalománia, mely a katasztrófa pillanatában az ego ellen fordul, és kioltja öntudatát. Ekkor átveszi az irányítást Abigaille, a király lelkének rosszabbik fele, önálló dramatis personaként megjelenített második árnyéka. Ő személyesíti meg a király Isten előtti őrültségének 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 őrültségtől 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 ítélethozatal 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 misztérium-játékot is, melyben a személyek voltaképp csak allegorikus szerepet játszottak – mint Nabukodonozor álmában az agyaglábakon álló óriás. A terv megvalósításának módja merész, de dramaturgiailag némiképp bizonytalan. Nabucco betör a színre, megakadályozza Fenena kivégzését, ígéretet tesz a Templom felépítésére, és felszólítja a jelenlévőket, boruljanak a zsidók istenének lábaihoz. Király és közösség megtanulta félni az istenséget, és megtalálja a kellő, szervezetten liturgikus formát az alázat kifejezésére. Nabucco lépcső-imára zendít, mintha máris az újra felépített Templomban állna. Quasi zenekar nélkül, csak a templomi hangszerek akkordjai által kísérve énekli a börtönjelenetben megtalált zsoltáros hangvételének újabb változatát: „Sorga al tuo Nume / tempio novello”.[78] 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* eléneklik az opera legbonyolultabb, responzoriálisan tagolt, hieratikus tételét: „Immenso Jeovha”.[79] 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 negatíve elismerné, teremteni, formálni csak az istenségnek szabad.

---

[77] Ohlmeier a Verdi-operák atya-leány konfliktusainak pszichoanalítikai elemzésében a Nabuccót meg sem említi. Ohlmeier, *Konflikte*.

[78] Emelkedjék új templom istened dicsőségére!

Még mielőtt felzendülne a kórushimnusz, Nabucco mintegy mellékesen klinikai zárójelentést állít ki a régen látott rabszolganő mentális leromlásáról. Az ima után végszóra – valljuk be, némileg feszélyező módon – színre lép maga a haldokló. Említettük, felléptetésével 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 vigasztaló lángját. Megvilágosodott ariosója a fiatal Verdi legautentikusabb zenedrámai 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...[80]

Legelőbb a zuhanásszerű quasi-modális hangnemváltás döbbenti 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

[79] Az újabb Verdi-irodalom jelesei egymással vetélkedve hangsúlyozzák, hogy a bemutatón a Jeovha-himnusz és nem a *Va, pensiero* hallatán tört ki a lelkesedés a nézőtéren.
[80] 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!

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 előkeresgélnie a sötétség ráereszkedő fátyla mögül. Emlékezünk, 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 dallam-vonalak, 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 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 fájdalmukat, 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. Bűntudata a legmélyebb mélységbe kényszeríti tekintetét: szólama h-ig ereszkedik – mennyire másképp szól itt e tapogatódzva meglelt, tétován megütött hang, mint első fel-vonásbeli 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'aflitto". Könyörgését a lélek jelképe, fuvola-futam emeli a magasba. Majd az is megengedtetik neki, hogy a melódiát a kórussal 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 töredezett, 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. (Kottamelléklet **[Nabucco 6]** Verdi: Nabucco. Finale, 4. felvonás)

4. La straniera

Donizetti operatragédiái többségének egyik vagy másik főszereplő nevét adta címül, túlnyomórészt történelmi vagy pszeudo-történelmi személyiségekét, híven Baldacci által megfigyelt vonzalmához a történelmi feuilleton iránt.[81] La stranie*ra* történetének van valamely halvány historikus alapja, úgyhogy ha Romani a librettót Donizettinek írja, ma talán *Agnese di Merano* címen ismernénk (vagy nem ismernénk) az operát, és jóval többet tudnánk meg belőle a cselekmény hátterét 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 argomentóban 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.[82] Bellinit viszont éppen a két ember viszonyát meghatározó, az eseményszerűségtől lényegében 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

[81] Baldacci, 5.

[82] „E simili *avvertimenti* o *premesse* il Romani li soleva scrivere quando riduceva a melodramma dei romanzi o dei lavori teatrali famosi. Scopo apparente della premessa era quello di ambientare il lettore nel periodo storico in cui l'azione si svolgeva ma, praticamente, egli metteva le mani avanti contro qualsiasi accusa di manipolazione che potessero muovergli e pubblico e critica." Pastura, 113. A Beatrice di Tenda előszaváról szólva Pastura „rosszhiszeműséget" emleget: „Conosciamo ormai quale scopo strategico avessero questi avvertimenti così saturi di erudizione e di malafede, ma quello della Beatrice ultimo della serie premessa ai libretti delle opere belliniane, è certamente il più velenoso." *Uo*., 368.

prototípusát jelenítik meg az operaszínpadon: egyikük sem csupán *outsider*, mindkettő *outcast*. Megjegyzendő, a kényszerű tárgyváltoztatással 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.[83] Ha más forrás nem árulná el, felvilágosítana számos borítólap 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."[84] Ezen a címen mutatták be 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 stranierával egyazon latin tőből ered: extraneus, annyi mint külső, kívülálló. A fejlődés a két modern

[83] A nemzeti színházi kéziratos forrásokon – így a súgókönyvön – néhol *Az ösméretlen nő* forma olvasható: Az ösméretlen nő /:La Straniera:/ Regényes Daljáték 2 Felvonásban / irta Romani – muzsikáját Bellini Vince / forditotta Szerdahelyi. Kézirat, Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, M.M. 13.860.

[84] Mikor 1844-ben Schodelné visszatérése után újból műsorra tűzték az Ismeretlen nőt, Novák Györggyel egyes szólamokat újrairattak. Számláján a kürtszólamokat Novák nem szerepeltette, de a nyugta el is kallódhatott. A 2. kürt egyik példányán feljegyzés olvasható: „ebből megvannak a Stimmek"; ezt úgy érthetjük, hogy az előadási anyagot a felújítás előtt figyelmetlenül 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 tanusítják, hogy a készletet a bemutató idején már a magyar színházban használták. Az 1. fuvola szólamán G. Szuck 1838 [?] aláírás olvasható, a kórusszólamokon 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 nőből tenore 2do (coro) Haray Ur / Fekete Ur régi". A bejegyzésből következik, hogy utóbb új kórusszólamok 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 Jósef 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

nyelvben ugyanabba az irányba távolította el a jelzőt az eredeti konkrét jelentéstől: kívülálló, vagyis idegen.[85] 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 s*con*osciuta 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 melodrámáiban. Mindeme talált leány-, mostohalány-, árvalánytörténetek a Cendrillon-modellt variálják, Hapupipőke meséjét, mely valójában átmeneti rítust önt elbeszélés formába.[86] 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 átlénye-gülést 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 – egyszóval kívülálló, idegen – leány története szomorúan is végződhet. Gondoljunk a vili-legendákra és Undine-regékre; ezekben a transzfiguráció tragikus módon meghiúsul. 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, másikról is? A kérdés megválaszolásakor formalitásnál mélyebb jelentőséget tulajdoníthatunk annak a dramatur-

---

Színházban utóbb használt súgókönyv, mely feltűnteti a kassai szereposztás néhány tagjának nevét is: Alaide – Dériné, Isoletta – Mogyoróssy Nina, Waldeburg – Szerdahelyi.

[85] A „külső" jelentést a neolatin nyelvekben a melléknév közelebbi leszármazottai hordozzák: *estraneo*, *exterieur*. Másik derivátum az olaszban a *stranio*, *strano* – „különös", „furcsa" jelentéssel.

[86] A mese és az átmeneti mítosz kapcsolatáról vö. Marie-Louise von Franz: *Archetípusos minták a mesében*. Ford. Szeljak György és Ruff Anikó. Budapest: Édesvíz Kiadó, 1998.

giai ténynek, hogy mind Angelina, mind Alaide, (Rossini Cenerentolájának, ill. Bellini Stranierájának főhősnője) moll hangnemű románccal kezdi szereplését a maga operájában.

A románc, a balladának ez az ibériai eredetű testvérműfaja a 18. század közepétől vált otthonossá a francia, majd annak nyomán az európai daljátékban.[87] A szereplő többnyire realiter énekli – Angelinára rá is kiáltanak nővérei: „Cenerentola, finiscila con la solita canzone".[88] 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 történést 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 puszta 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 énekli, szoprán vagy tenor helyett pedig a legmélyebb hangú buffo basszus. Osmin Hamupipőkének érzi magát? Ironikus a Lied melankolikusan nonverbális refrénje is, mely hasonlít Cenerentola refrénjére: La la là, Li li lì, La la là. Az értelmetlen szótagok dúdolása a románc tanulságának általánosságát fejezi ki – nem is kellenek 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

[87] 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, 320-1.

[88] Hamupipőke, ne fújd mindig ugyanazt a dalt!

sorsába (Cenerentola románcát *con tono flemmatico* énekli); 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 jelenlévőt 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. Alaidéról, vagyis az idegen nőről is kiderül, hogy mániásan ismételgeti 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 értékelvűséget a tragikus operában is felváltotta az érzelmi ítélkezés, adva volt a lehetőség és igény a románc transzferére. Nem puszta 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 piedesztáljára 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.[89] Alaide románca látszólag nem tartalmaz narratívát, csak elvont erkölcsi ítéletet. Mégis érezhető, hogy mindketten a maguk élettörténetét beszélik el, Angelina úgy, ahogy meg fog történni – meg kell történnie; 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 argomentója azonban tájékoztat előéletéről. Megtudjuk, jelenbeli szerencsétlensége egykori „óvatlanságát"

[89] 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>

bünteti. A regény- és operahősnő 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.[90] 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 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'annoiò;
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.[91]

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 dì durar non può.
Solo, ahi! solo il pianto dura,
E per sempre io piangerò.[92]

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

[90] A történelmi Meráni Ágneshez a sors nem volt kegyes, de még mindig szerencsésebbnek mondhatta magát, mint nővére, Gertrúd magyar királyné.
[91] 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.
[92] I. Szerencsétlen a szív, amely bízik 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

pompa és szépség (fasto e beltà) hanem az ártatlanság és jóság (l'innocenza e la bontà). Ferretti és Rossini egyetért Hamupipőke 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 kilétének 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 boldogan, mint Hamupipőke. 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. Elidegenedettségének 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".

árnykép, a szépség könnyen hervadó virág. III. Minden remény és szerencse múlandó. Hosszan csak a sírás tart – és én sírni fogok mindörökké.

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".[93] Utalás, mely az utolsó pillanatig késleltetett leleplezésnél könnyebben elfogadható, lélektanilag bevilágító magyarázattal szolgál az opera alapkérdésére: miért is hárítja 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 túlontúl tapasztalt nő közé; és voltaképp mindegy, kétes-e a múlt, mely elválasztja őket, vagy dicsőséges.[94] 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 férfihoz való kapcsolatában Alaide nem más, mint szirén, Loreley, az énektudásukról és csáberejükről 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 erdetű név négy magánhangzóból (v) és két mássalhangzóból (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 elidegenedettségét. Mint fara morganak, az asszony kihívó játékot űz a többi szerep-

[93] Valaha boldogabb voltál, kedvesem.

lővel 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 illőn viselkedni, amennyiben megjelenik a színen és énekel (2. kép, Alaide-Arturo duett).[95] 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, vőlegénye 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''-g' 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.[96] 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 a 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.

---

[94] Oehlmann, 60.

[95] A Straniera *távolsággal és titokkal* teli színpadi és zenei dramaturgiájáról vö. Uvietta, *Straniera* érzékeny elemzését.

[96] „[...] three trombones and serpent added to the score here for just two chords lend to the passage a Don Juan-like colour". Orrey, 92.

Nyolcadoló 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".[97] A szöveg a románc harmadik stanzájának mondandóját parafrazeálja. Bellini elérti a célzást, és a sor megzenésítésébe belerejti a románcdallamok jellegzetes síró mi-fa-mi motívumát, amely Alaide énekét is átjárja majd. Ám Iso*letta félelemmel teli hallucinációja tükör által, homályosan mutatja a románctoposzt. 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. (Kottamelléklet **[Straniera 1]** Bellini: La straniera. Duetto Isoletta, Valdeburgo, 1. felvonás)

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![98]

E hely Rossini-crescendójának hangulata a legkevésbé sem romantikus, de azt nem állíthatjuk, hogy az induló-ritmusú motívumot ismételgető-szekvenciázó C-dúr zenekari roham alkalmatlan lenne a színpadra tóduló tömeg primitív fizikai és pszichikai reakcióinak ábrázolására. Az opera második képében a kar a vadászkórusban, majd a híres suttogó rágalomkórusban ad kifejezést az idegen nő iránti ellenszenvének. Mindannyiszor primitivisztikus, quasi vígoperai modorban szólal meg. Ez némiképp ellentétben áll a kortársi véleménnyel,

[97] Reménytelen dolog bízni a szerelemben.
[98] Szomorú az ünnep, ha gyászba borítja a gonosz boszorkány képe.

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.[99] Ám 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 – imádottja kilétének kulcsát keresi. Néhány percig egyedül kutathat az asztalon; Alaide primadonnához illőn késlelteti megjelenését, és *stranierá*hoz illő titokzatos formát ad neki. Románc-műfajú sortitája a színfalak 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 színfalak 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 emberiesség, 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*.[100] A hárfa önálló ütemeit követően megszólal a Hang, de még nem énekel a szó szűkebb – emberi? – értelmében. Alaide *preludia colla voce*, vokalizál, trillázva fölszárnyal a domináns szeptimakkordon (d''-c'''), majd kromatikus passzázzsal ereszkedik a másfél oktávval mélyebb vezetőhangra. Második frázisa a''-

[99] „Infatti anche nello spartito dela Straniera, sia nei recitativi, sia nei primi tempi delle arie e degli altri pezzi, il carattere del genere serio propriamente detto vi è mantenuto. Poichè non si può desistere ancora dalla moda delle cabalette, è impossibile che queste non si risentano un poco del genere in voga; però la cosa è appena appariscente; nè mai udendo nella Straniera le ambascie d'un cor lacerato o passionato, o mesto, Bellini ci fa tornare al pensiero, come Rossini, e D. Bartolo, e D. Magnifico e Mustafà. Quest'osservanza allo stile non toglie quella specie di monotonia che osservansi alcuna volta nel canto dela musica di Bellini, ma ch'è d'attribuirsi all'indole del soggetto lagrimoso e passionato." *Gazzetta privilegiata di Milano*, 1829. február 19., idézi Pastura, 160.

[100] Távolról lant hangja hallatszik.

ról indulva hullám-mozgással körülírja az V7 akkordot, azután csalogány-csattogással lefékez a d'' hangon. E rövid, luxuriőz 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 felidézi a kor kocsmákat-utcákat járó hárfáslányainak alakját, akik közül néhányan – mint Sabine Heinefetter – tehetős urak jótékony támogatásával operai primadonnává avanzsáltak. 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 Alaidéban rejtőzködő sellőt.

Véget ér a prelúdium, s a Hang belekezd filozofikus románcába. [101] Bellini szuverén módon integrálja a számot a kibontakozó drámai folyamatba, s így tovább erősíti a románc-műfajból magából adódó jelképiséget.[102] 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 színfalak mögül behangzó, tragikus hangvételű románc megoldását.[103] (Kottamelléklet **[Otello 1]** Rossini: Otello. Canzone, Gondoliere, 3. felvonás)

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 színfalak mögül; ő az, aki a vizen énekelve magamagát kíséri hárfán, mint Desdemona a Fűzfadalban. A gondolás-ének egyetlen, semlegesen előadott terzinájával

[101] A betét-dal funkciójáról a 19. századi első felének operájában vö. Ruhnke, *Einlage-Lied* (Desdemona balladájáról: 91-2.)
[102] Lippmann, *Bellini*, 106.
[103] Nem ez az első Dante-allúzió: az Isoletta elbeszélésében Alaide szájába adott sora a maga reménytelenségében a dantei pokol kapuján olvasható fenyegető feliratot parafrazeálja. Giuseppe Rovani: *Le Tre Arti considerate in alcuni illustri italiani contemporanei*, Milano, 1874. Idézi Weinstock, *Bellini*, 69.

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	ALAIDE
Ma stanca alfin di spargere mesti sospiri, e pianto, morì l'afflitta vergine ahi! di quel salce accanto. Oimè... ma il pianto proseguir non mi fa.[104]	Ogni speme, ogni ventura lunghi dì durar non può. Solo, ahi! il pianto dura e per sempre io piangerò.

Desdemona nagylélegzetű búcsújelenete romantikusan átértelmezi a scena ed aria klasszikus formatervét: a scena, lassú ária, tempo di mezzo, második ária sorozatát zseniális találékonysággal kapcsolja a konkrét külső és belső drámai helyzethez.[105] 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 fájdalmát elvesztett boldogsága fölött. Isaura és a fűz szomorú története Rossininál a szokásos kettős ária első, lassú, kantábilis részének helyén áll. G-moll skálamelódiáját 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.[106] (Kottamelléklet **[Cenerentola]** Rossini: La cenerentola. Canzone, Angelina, 1. felvonás)

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 dúr-moduláció a refrén két sorára marad, amit a szöveg poétikus visszhang-toposza indokol: „L'aura tra i rami flebile ne ripetva il suon".[107] A zenekari utójáték álomszerű, koncertáló fafúvós-letétje akusztikusan is felidézi az ágak között panaszosan visszhangzó szellők költői képét. A

[104] Végül a szomorú sóhajtozástól, zokogástól kimerülve a szenvedő szűz meghalt a fűzfa tövében. Ó jaj... szavam megtöri a sírás.
[105] Vö. Tomlinson, *Romanticism*, 47. sköv.
[106] Tammaro, 215.
[107] Az ágak között síró szellő visszhangozta szavát.

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 – elvéti a strófa refrénjének szövegét. A zenei lélekábrázolás csodája, hogy a refrén dallama nem változik meg; csak miután elénekelte 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 félelmes árnya. A következő accompagnato a kép elejéről idézi az Esz-dúr hangnemet és a kasszicista koncertáló motivikát. 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 mozarti imatónus, mindenféle vokális magamutogatás teljes hiánya mindennél ékesebben vall a balladában ontott könnyek okozta lelki megtisztulásról. Operai jelenetbe foglalt esztétikai tanulmány a katarzis mibenlétéről. (Kottamelléklet **[Otello 2]** Rossini: Otello. Canzone e preghiera, Desdemona, 3. felvonás)

Desdemona balladája úgy tükrözi az előadó lelki változásait, hogy mindvégig megőrzi az „éneklés" színpadi illúzióját. Alaide sortitája az első stanza után kilép a semlegesen emocionális 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. Romani rövid négysorosait Bellini túl szerénynek ítélte ahhoz, hogy zárt dallamstrófákat alakítson ki belőlük a rangrejtett királyné számára. Megzenésítése két-két verssort egyetlen tizenöt szótagos

dallamsorrá 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 sorfél utóbbi funkciót el sem hagyja, tehát az, amit a szöveg önálló szakasznak szánt, a megzenésítésben valójában fél-strófának, egy négysoros 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-hangvétel – talán a románc-szöveg? – ironizálásának tekinteni. Várakozásunk szerint az elhangzottakat 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 négysoros 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 elénekelteti kétszer, tágléptű, 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 „dalnak 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 énekli. A B-dúr középrész, 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 félreérthetetlenné teszi, hogy Desdemona a távollévő Otellónak énekli 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 fiatalemberek 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 csábereje 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 (félhangismétlő) 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). (Kottamelléklet **[Straniera 2]** Bellini: La straniera. Romanza, Alaide, 1. felvonás)

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 repetitivitásának 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.[108] 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 meglehetős abruptra sikerült: az asszony belép a kunyhó 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".[109] Arturo válaszában a biztonságot ígérő férfi szerepét játssza, s B-dúron át G-dúrba modulál. Ebben a hangnemben egymás után két, a recitatívóból 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")[110] 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!").[111] E látszólag konzervatív technika – két szereplő ugyanazt a quasi-strófát énekli más-más szöveggel – itt, recitativikus közegben spontán hitellel érzékelteti Alaide és Arturo kölcsönös involváltságát, egyszersmind az asszony érzelmeinek ambivalenciáját. Hiszen hárítását az azonos zene valójában felszólítással teszi egyenértékűvé. Hogy is ne: ki hallott már olyan balladát, amelyben a vízi tündér ne 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 hang-

[108] Lippmann, *Straniera*, 570.
[109] Gyász, baj, fájdalom kísér.
[110] Hidd el, titkos hatalom kényszerít hozzád.

nemeivel 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 szorosan 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 kunyhójába, 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.[112] De a benne előadottak mégis különös drámai és jelképi súlyt kapnak. Recitatívóba ágyazva Arturo elénekelheti azon ariosók elsőjét, melyekről a La Straniera stílusa már a maga korában híressé vált.[113] 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 (vö. **[Straniera 2]** kezdete). Egészítsük ki e megfigyelést Isoletta első képbeli elbeszélésének elemzéséből nyert tapasztalatainkkal. Alaide el- vagy kiátkozottságának „romantikus" – azaz románc-ihletű – zenei jelképe már ott előrevetítette árnyát. Wagner önéletrajzában azt írja, hogy A bolygó hollandi egész zenedrámai organizációja Senta balladájának motivikus csírájából fejlődött ki. Dahlhaus az állítást költői túlzásnak tekinti, mely a Mein Leben írójának ön-inszcenálási kényszeréből táplálkozik.[114] 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.[115] 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.[116] Nem kis mértékben ennek

[111] Nagy Isten, ne büntesd szerelméért!
[112] Hasonló megoldást választ Cammarano és Verdi a Trubadur 1. felvonásbeli párbaj-jelenetében. A leselkedő Luna kantábilis recitatívójából nem bontakozik ki a várt ária, helyette Manrico kezdi énekelni szerenádját, ugyancsak a színfalakon kívül.
[113] Lippmann, *Bellini*, 105.
[114] Dahlhaus, *Wagner*, 112-3.
[115] Példaképpen utalunk a Vízhordóra, melynek cselekményét és zenéjét két szám szövi át drámai emlékeztető motívumként: Antonio románca és Mikeli áriája. Vö. Kroó, 216-7.
[116] A románc „leitmotiv" szerepét leírta már Hector Berlioz: „Notes nécrologiques", *Journal des débats*, 1836. július 16. Angolul idézi Weinstock, *Bellini*, 352.

köszönhető a partitúrát jellemző, sejtelmesen egységes atmoszféra, melynek alapján a Stranierát jogosan tekintik Bellini legkövetkezetesebben romantikus operájának.[117]

Maga a kettős a scena ariosójának pszeudo-indítása után B-dúrban kezdődik, Arturo fogadkozásával: „Serba, serba i tuoi segreti".[118] Voltaképp nincs is más funkciója, mint hogy kantábilis változatokat írjon a többszörös epiko-dramatikus expozícióban bevésett zenei-lelki motívumokra. Lippmann állapítja meg, hogy Bellini, a nagy melodikus voltaképp szegényes motivikus alapanyagból gazdálkodik. Dallamainak döntő többsége a modus terc-hangját mint pszalmodizáló tenorhangot írja körül; a terc legtöbbször kvartszext-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 melodikája 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 folytonos ismételgetését az Allegro moderato könnyes strófájában, méghozzá a románcbeli abszolút hangmagasságban (d-esz), mint a férfi tökéletes alávetettsége kifejezésének. A tempo di attacco[119] nagy-formátumú első stanzája a harmadik sorban g-mollba tér ki, itt a mollbeli felső váltóhanggal váltakozó d' valóban zsoltárszerű, kántáló dísztelenséggel, a dallamosság mezét levetve, szinte mániásan ismétlődik: „tu sei l'aura ch'io respiro".[120] 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 konstrukciójába bizonyos párhuzamokat rejtett el, és így még a legszélsőségesebben gesztusszerű, szöveg-kifejező szakasz, a harmadik sor mániás mi-fa ismételgetése sem válik zeneileg inadekváttá: „segui il tuo, del mio migliore [destino], me cancella dal tuo cuore" – énekli Alaide.[121] Kalandosabbá csak az Allegro szokásos AAB felépítésű formájának harmadik szakaszában válik a dialógus és a kompozíció; ebben az első

[117] Oehlmann, 60.
[118] Őrizd meg titkaidat!
[119] 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*.
[120] Te vagy a levegő, melyet belélegzek.
[121] Mindkettőnk érdekében töröld ki képemet szívedből!

diktumok statikája után a megszólalások dinamizálódnak, hogy indokolják az átmenetet a duett második, hangnem- tempó- és érzelmi attitűd-váltást közvetítő lassú részéhez. A Piú moderato kezdetét megelőző, dramatikusan kiélezett átvezető részbe Bellini újabb, *con espressione* duó-ariosót iktat; hangneme a Rossini-stílusú párbeszéd b-moll árnyai után vártan-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 árnyékba 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 emlékezetet a dallam. Alaphangjáról hármashangzatban felszökik az oktávra, majd onnan lépésenként ereszkedik a hangnem tercéig, azután zokogó-kiáltó motívum ismételgetésébe torkollik az oktáv felső kvartjában. Mozdulatai a románc-tónus első sorának leszármazottjára vallanak. Hasonlóan az Allegróhoz, a szoprán kisebb dallami változtatásokkal megismétli a tenor strófáját, a kóda azonban más irányt vesz. Az első rész végén kialakult heves konfrontációval ellentétben a két szólam itt terc-párhuzamban egyesülve énekli a téma fellendülő középső hullámából kialakított motivikus záró passzázst, a hangnem pedig F-dúrra 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. (Kottamelléklet **[Straniera 3]** Bellini: La straniera. Duetto Alaide, Arturo, 1. felvonás)

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".[122] Új viszont a hangsúlyos moduláció c-mollba a strófa második felében, ezt a cselekményes közjáték 6/8-os allegro szakaszában hallott Esz-

[122] Imádkoznod s nem sírnod kell értem!

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. (Kottamelléklet **[Straniera 4]** Bellini: La straniera. Duetto, Alaide, Arturo, 1. felvonás, Cabaletta)

La Straniera sujet-je két további színváltozást ír elő az 1. felvonásban. Mindkét kép Alaide kunyhójának környékét ábrázolja, úgyhogy a változás a „Montolino közelében fekvő erdő",[123] illetve a „tóparti elhagyatott sziklás erdei tisztás"[124] 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 szcenikai jelképek sorozatával rajzolja ki a főhős belső útját saját külön bejáratú lelki poklába. Lényegi különbség, hogy Max megpróbáltatásával ellentétben Arturo pokoljárása dramaturgiailag 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 bűbájos 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, őrülés, bírósági tárgyalás és felismerés – tölti ki a drámai időt. A harmadik képben Valdeburgo rátalál a Straniera kunyhójának közelében rejtőzködő Artúrra, és Isolettának tett ígéretéhez híven megkísérli jobb belátásra bírni. Közbenjárói vállalásának teljesítését félbeszakítja, hogy a kunyhóból kilépő Alaidében felismeri saját testvérét. A rokonságot azonban diplomáciai okból nem fedik fel Arturo előtt, aki a kettejük közötti bizalmas viszonyt félreértve vetélytársát véli felismerni barátjában. Féltékenységét 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

[123] *Foresta nelle vicinanze di Montolino. Vedesi in distanza la capanna di Alaide.*

megelőző scenában megfigyelhetjük ezt. Alaide színrelépését szabályszerű operai jellem-motívumként kíséri a románc-dallam első sora: Andante tempóban, merengő f-moll hangnemben játssza a fuvola és oboa. (Kottamelléklet **[Straniera 5]** Bellini: La straniera. Scena, 1. felvonás, 3. kép)

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 akaratgesztusokat. 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 féltékenység 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".[125] 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.[126] (Kottamelléklet **[Straniera 6]** Bellini: La straniera. Terzetto Alaide, Arturo, Valdeburgo, 1. felvonás, Allegro)

---

[124] *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.*

[125] Egyetlen szót csak: mondd, hogy nincs vetélytársam!

[126] 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 vezeti be Isoletta szólóját az első duettben. Kevésbé kisérteties, de hangnemileg és dallamilag ugyancsak bizonytalan, erdeien homályos a második kép elejének első nyolc üteme: ez is szextakkord motívummal, unisono kezdődik.

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 baritonnak nevezhető. Bellini nem terhelhette szólamát dallamban énekelt f', kivált nem gesz' hangokkal.[127] Márpedig ezeket a csúcshangokat követelte volna az Andante Desz-dúr hangneme, az első rész alig megütött A-dúr alaphangnemének mediánsa.[128] A szélesen kiterülő Andante bőségesen kárpótol az első rész amelodikus indulatzenéjéért. Arturo és Alaide is elénekli Valdeburgo strófáját, melynek színtiszta 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 négynegyedes 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 őrjöngés, hanem békés átmenet egy magasabb rendű, bár irreális világba. (Kottamelléklet **[Straniera 7]** Bellini: La straniera. Terzetto, 1. felvonás, Andante)

Zaklatott tempo di mezzo végén Arturo kicsikarja Alaide ígéretét: 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 terve-

[127] Celletti, *Vocalità Donizetti*, 133.

[128] E tonalitás 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 riposztban, 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.

zés 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 modusát 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 A-dúr nyitószakasz után atematikus, moduláló, deklamatív, élesen tagolt quasi átvezető szakasz vagy epizód következik, mely hangnemileg kalandos álvisszatérésbe 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 zárótémaszerű motívum önállósul. Ha Lippmannal 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 szigetecske (Isoletta) magányát is nehezen tudná feldolgozni lelkiismeretünk. (Kottamelléklet **[Straniera 8]** Bellini: La straniera. Terzetto, 1. felvonás, Allegro animato)

Színváltozás után ismét a rejtőzködő-leselkedő Arturót pillantjuk meg a színen: féltékenységi mellékdrámája mélypontjára érkezett. Lesben áll Alaide lakának közelében, és mikor megpillantja a házból intim beszélgetésbe merülve kilépő testvérpárt, őrjöngve kardot ránt, Valdeburgóra támad, és a vihartól korbácsolt vízbe taszítja. Alaide elkésett fel-

világosítására 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 volta-képpeni *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 kimérái töltik meg, láthatatlanul, de annál halhatóbban.[129] A lélekből az erdei tájba kivetített amorf szörnyek a képet alkotó mindkét jelenetben egy-egy hasonló motivikus 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 emblematikus 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 vivőtémáját. (Kottamelléklet **[Straniera 9]** Bellini: La straniera. Scena e coro, 1. felvonás; **[Straniera 10]** Bellini: La straniera. Finale, 1. felvonás; **[Straniera 11]** Bellini: La straniera. Finale, 1. felvonás, Più stretto)

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 suttogó-kórus hangzik fel. Osburgo – az opera felesleges intrikusa – és a kar rágalmai ismét felkorbácsolják a fiatalember féltékenységét. E lelki helyzetben figyeli 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 orákulumszerűen nyugodt és tárgyilagos, nyolcütemes unisono E-dúr témával ad hangot. Újabb *leitmotiv*ként első frázisával ez indítja

[129] „In den [italienischen] romantischen Libretti […] spielt zwar nicht der Geisterspuk, wohl aber die

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 élik 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 kismásod távolságra lévő hangnemet tévesztett össze már Isoletta is az Introduzionéban (G-Asz): az idegenség mint tonális félrehallás, a hangrendszer ironizálása társul a formai és dallami kifejezésmód ironizálásához. (Kottamelléklet **[Straniera 12]** Bellini: La Straniera. Terzettino, 1. felvonás; **[Straniera 13]** Bellini: La Straniera. Duetto Arturo, Valdeburgo, 2. felvonás)

Lippmann a recitativo „muzikalizációját" figyeli 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 sors-dallamot hallja. Mint nem egyszer Rossininál és követőinél, a tragikusan feszült helyzetet közvetítő zenei típus a vígoperából származik. Emlékezhetünk az F-dúr *cavatá*ra 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 búcsúzkodás után gyanútlanul visszavonul kunyhójába. Célszerű lépés: így nem lesz tanúja

---

Schauerdramatik eine außerordentliche Rolle." Lippmann, *Bellini*, 10.

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 finaléját, vagyis hogy a hiányzik végéről a nagyszabású együttes. Ironikusan szólva: hogy is ne hiányoznék, miután *a gróf, a gróf a vízbe fúlt* (sőt két gróf fúlt a vízbe: Valdeburgo és Arturo). A darab szóba jöhető férfi szereplői harcképtelenné válván, nagy concertato berendezése akadályba ütközik. De miért ne fúlhattak 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 finaléja a múltban, Il trovatore második felvonásának finaléja a jövőben? Hagyományos finaléként 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".[130]

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 románcával – sőt az Isoletta g-moll idézetével – megnyitott tonális-zenedrámai 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 románccal megkezdett *aria di sortita* eddig hiába várt második része. Vártunk a cabalettára, végtére is királynők bemutatását mégsem lehet végérvényesen egyetlen románccal elintézni, őket mindörökre Hamupipőke-mezbe öltöztetni. Némi merészséggel úgy értelmezhetjük tehát az opera első felvonásának

[130] Megmentem őt, vagy magam is meghalok. „Act I of *La straniera* ends without a conventional finale. The action builds up, as in a standard *tempo di attacco*, as Arturo attacks Valdeburgo, and Alaide is found with the bloody sword in her hand. When she is accused of the murder, there is »un momento di silenzio« which would be expected to usher in a *concertato*, but none follows. […] Action has been judged to be more important than reflection, and the conventions have been set aside." Black, 195.

introdukció 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 inkommenzurábilis személyiségének dramaturgiai-formai metaforája. A látszólag irreleváns epizódokon át tévedhetetlenül a végcél irányába tartó drámai folyamat érteti meg, hogy külső történés 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 alkalmatlanná 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 zenedrámai 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 alakítóik 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 énekli 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 története két nagyszabású tablóban összpontosul. Első képe a templomos lovagok bíróságát mutatja. Alaidét, akit kettős gyilkosság miatt vonnak felelősségre, az őrök gyászinduló kíséretében, „nagy fátyolba burkolva" vezetik a terembe.[131] 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 hátrahőköl, 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.[132] Ott még mélyebb némaságba burkolódzik, mint korábban. Hallgat egészen addig, míg Valdeburgónak már-már sikerül a templomba kényszerítenie a téboly határán 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.

[131] *Alaide in mezzo alle guardie: essa è coperta da un gran velo: nobile n'è il contegno, e nel tempo istesso modesto.* Alaide bevonulásának jelenete talán hatással volt a Lohengrin első felvonását komponáló Wagnerre.

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. Látta 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 – elvarázsolt, átváltoztatott állapotban van. (Valdeburgót, úgy is, mint Arturo felettes, ám tehetetlen énjét, nem kell figyelmeztetni – ő már az első felvonás felismerési jelenetében rádöbbent a titokra.) Egyik vagy másik fél metamorfózisa a mesében a sikeres párválasztás próbatét-voltát jelképezi: a királyfit, a királylányt nem-emberi, más fajú lénnyel – 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 megközelíthetetlenné a hős számára. Attól fogva, hogy a második felvonás első képében a prior elvégzi a rituális revelációt, 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, mikor jelen van, a szerelmesek következetes távoltartása 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 kelleténél: 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 nyugalmát 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

[132] *Una donna coperta d'un gran velo si presenta da lontano e si nasconde dietro i monumenti dell'atrio, non*

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 kerettételeinek 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 ígéretét veszi, hogy távol marad Alaidétől, és jó adag cinizmussal jobb jövőt jósol neki Isoletta oldalán. Az Allegro gépies lendülete itt megtörik, a két férfihang 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".[133] A tónus g-mollosan elszíneződik, a frázis domináns félzárlaton megszakad. A tudattalanban felrémlik Alaide románcának emléke – hiszen ki más lenne a múlt, ha nem ő –, de a dallamot magát már egyik férfi sem meri megszólaltatni. (Kottamelléklet **[Straniera 14]** Bellini: La straniera. Duetto Arturo, Valdeburgo, 2. felvonás)

A 2. felvonás Asz-dúr kvartettjének lassú középrésze (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, előbbiek valamint Isoletta a kvartettben – a „zavarodott" tenorral találkoznak.[134] Közös anyagból készül, és hasonló atmoszférát áraszt egy-egy mérsékelten gyors, az ütemek negyedik negyedén születelő vonós akkordokkal kísért, titokzatos, quasi „félre" elsuttogott, 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

veduta da alcuno.
[133] A múlt emléke álomként eltűnik / A múlt emléke csak velem együtt hal meg.
[134] „Gualtiero was irrational, but Arturo is unhinged..." Rosselli, *Bellini*, 59.

szerenádos dallamossága, hajlamuk egyfelől az imitációs elkülönülésre, másfelől a tercelő összefonódásra az ékítményes kódákban, fúvóskísérettel színezve az egyikben, illetve kíséret nélkül a másikban. 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 együttest 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. 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 visszaterelni Arturót a társadalmilag elfogadott viselkedési normák karámjába. 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. (Kottamelléklet **[Straniera 15]** Bellini: La straniera. Quartetto Alaide, Isoletta, Arturo, Valdeburgo, 2. felvonás)

Bellini mesteri formálással teremti meg a Larghetto kairosz-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 nászkórus 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 meg-

kezdődik 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.[135] A nyíltszíni erőszaknak a prior érkezése s a királynő titkának leleplezése vet véget. Hallatára Arturo szíven szúrja magát, Alaide pedig – *nell'estrema disperazione* – másodszorra is kilép a normalitásból: valódi fúria-állapotba kerül. Tébolyában öklét rázza a bosszús egek felé: „Or sei pago, o ciel tremendo".[136] 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 írót az ellenségektől körülvett 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".[137] Szubjektív viszonyulástól függetlenül, a két finálé szerkezeti és típusbeli rokonsága végre explicitté teszi, amit a korábbi számok kendőzöttebben, de 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

[135] A templomjelenet típusáról, mint a dráma atmoszférikus hátteréről vö. Niemöller, *Kirchliche Szene*, különösen 355-60.
[136] Most megbékélsz végre, borzalmas ég!
[137] Haragod nem rettent meg.

A párhuzam az első jelenetektől jól követhető. Az idegen nő mindkétszer hallgatagon lép fel, az introdukció 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. Átélése véglegesen megerősíti a *déjà vu* érzését a nézőben. A második „végzetes fordulat" úgy viszonyul az elsőhöz, mint a búvár 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 elsőtől. 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 eljátssza a maga jelképi szerepét. A második felvonásban csak a második kép tér vissza az erdei szceneriába, az első felvonás utolsó jelenetének vad, sziklás *paesaggio*jába. 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 eredei villi, a *donna del lago* megszünt 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.

5. Mia rivale

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-masquétól és a Marino Falierótól Dom Sebastianig és Rohan Máriáig túlsúlyban voltak a valódi féltékenységi háromszögek, melyek csúcsán 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 érdekei 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.[138] A négyszög-dramaturgiát nem volt könnyű karakterek és cselekmény szempontjából hitelesen motiválni. Jól megírt szövegkönyvek a negyedik szereplőt néha ki is vonják a drámai konfliktusból, és a háromszög valamely tagjához tartozó személyiséglélektani tényezőként jelenítik meg. Oroveso, a druidák főpapja, egyszersmind Norma atyja családilag és szakrálisan is a főpapnő „felettes énjét" képviseli, s a szerelmi intrikában magától értődően nem vesz részt.[139] 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 érdekkel, hiszen hangjából árad a megértés minden emberi gyengeség iránt, amennyiben azt őszinte érzelmek motiválják. Szeretetének bölcsessége túlemelkedik személyes-rokoni viszonyokon és kötődéseken.

[138] A főszereplők számát, ezáltal az opera dramaturgiáját az impresszárió financiális megfontolásai is befolyásolták. Vö. Roccatagliati, *Donizetti*, 15., valamint Pagannone.
[139] A hangfajok karakterisztikájáról, hangfaj és történelem kapcsolatáról lásd Clément, *Voices*

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. Victor Hugo iránti kötelező tisztelettel legyen mondva: az Angelo, Pádua zsarnokának Mercadante *Giuramentó*ja számára átszabott, Páduából Szicíliába transzponált konfliktusa alig-alig teszi hihetővé a vonzásokat és választásokat az *agrigentói négyes* tagjai között. Ráadásul a librettó ötödik kereket is szerel a szekérre. Kezdő felállás 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 fúriáinak: „una furia mi guidò". Ám a bosszú istennői kénytelen-kelletlen engednek egy másik, humánus érzületnek, a hálának. Elaisa belépő románcából értesülünk: valamikor a drámai előidőkben egy közelebbről ismeretlen zsarnok halálra ítélte apját, majd saját leánya könyörgésére megkegyelmezett neki. Elaisa pedig romantikus modorban örök hálát esküdött a jótevőnek. 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 jő s halottnak véli szerelmét. Elaisa nem világosítja föl tévedéséről, sőt elhiteti 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 tempera-

mentumos fiatalember leszúrja egykori kedvesét. Bianca felébred tetszhalott álmából, s az ő részvételével a szélesvásznú expozíciót 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 paradigmatikus drámai négyszöget. Kivégzésének *cause celèbre*-je súlyos és valós személyes motívumokat kínált Felice Romani librettójához: VIII. Henrik erotikus vonzalma Jane Seymour iránt, és ebből táplálkozó elhatározása, hogy elveszejti 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-nőalakos négyszög-dramaturgiájú operák sorát. E modellt variálja 1834-ben komponált mindhárom seriája: Rosmonda d'Inghilterra, Maria Stuarda, Gemma di Vergy. 1837-ben további két melodrámában dolgozta fel a női rivalizálás operailag igen hálás témáját. Maria de Rudenz szélsőséges cselekménye a historikus hűség kötelékeitől 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.[140] 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 riválisdonnaszerepek alakítóinak olykor a tettlegesség 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 verdikttel zárta le, amelyet némi malíciával a két-primadonna modell mottójául választhatnánk: „p[uttane] erano quelle due, e due p[uttane] siete voi".[141] A *due puttane* rivalizálásának kimenetele az assoluta szempontjából mindig tragikus – éppen a tragikus felemelkedés avatja őt assolutává. Ez

[140] Két primadonnára van szükség a Montecchi e Capuletti előadásához, s hogy a darab mily alkalmas primadonnaháború kirobbantására, ha Giulietta kellő varázst áraszt, azt Schodelnénak 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.

azonban nem jelenti, hogy a cselekmény minden esetben a seconda donnát 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 finálében az Istenek alkonya Gutrunéjáéhoz 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 bűntudattól 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 vérpadot takarékossági 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 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 e 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 kulcsponti 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 témabemutatás valamely pontján ő maga is felbukkanna. Adalgisának nincs arról tudomása, hogy Pollione korábban már Normával is eljátszotta a maga következményekkel (két gyermekkel) terhes kisded játékait; ha a primadonna előtt lépne fel, lojalitás-konfliktusa a szerelem és a papnői státus a vallási-lelkiismereti ellentétében merülne

[141] Zavadini, 362.

ki. Így La vestale Julia-figurájának nyomdokaiba lépne, és potenciálisan a primadonna státusára tarthatna igényt. Másrészről a fiatal papnő nem tudhat Pollione kétszínűségéről sem, mert ha a prokonzul korábbi liaisonjának 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 pályaíve meredeken emelkedik, s a Normával énekelt két nagy duettben, a kettő között pedig az első felvonás rendkívüli tercett-fináléjában minden seconda donnáénál 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 megtagadtatik 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 kárukra 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 említettnél –; 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 vértezete 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 vesztett 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 cselszövésről 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 asszony és árnyéka (az arab Tamas) bosszú-kísérletei alkotják. Gemma vetélytársnőjének, Idának nem jut más szerep, mint hogy a bosszúállók akcióinak tárgyául, illetve eszközéül szolgáljon. Ehhez mérten csak a második felvonásban tűnik föl a színen, és teljességgel nélkülözi a magánszámban 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 cavatinát énekel valamely néven nem nevezett *bella ignotá*hoz, és egy ideig sikerül megtévesztenie: azt hisszük, vágyakozása Elaisa felé száll. Megerősíti hitünket, hogy Manfredo – Bianca férje – a maga cavatinájában 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 donnát hallanánk. Felcsigázva várjuk a jótevő 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 primadonnához fűződő rivális viszony

megvilágítását szolgálja.[142] 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 énekli, mely a királyné szorongatott helyzetét vázolja: „Tramonta omai sua stella".[143] 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.[144] 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 regresszió 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 imádottját, hanem kiparancsolja 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

[142] „Primadonna-gyanús" viszont Agnese del Maino színfalak mögött énekelt románca a Beatrice di Tenda introduzionéjában; a helyzet és zsáner emlékeztet Alaide tavi énekére az Idegen nő második képének kezdetén.
[143] Csillaga immár hanyatlóban van.
[144] Vö. a La schiava c. fejezetet!

nem is menti fel, megengedi neki, hogy legalább egyszer emberiességről tegyen tanúságot.[145] Ezzel szemben VIII. Henriket pillanatra sem gyötri kétely, nem enged a romantikus baritonhangvétel csábításának, sőt: mivel a Rossini-stílus basszusszerepeinek semleges, koncertáló vokális modora kiment a divatból, a négy főszereplő között ő az egyetlen, aki áriában nem, csak scenában, duettben és concertatóban hallatja hangját – akkor persze mindig királyi határozottsággal és megfelelő drámai súllyal.

Bárhogy is állítsa elénk az opera VIII. Henrik alakját, ahogy mondani szokás, életszerűtlen 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 finálében 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 szerelemről 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 elérzékenyülésről, egyáltalán bármely gyengéd érzelemről 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-

[145] Vö. Adamo, *Passioni umane*, 175-6.

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).[146] Az opera első nagy formaegysége a Larghetto kórus-bevezetéstől Giovanna rövid szólóján és Smeton félbeszakadt románcán át Anna 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 zárlattal 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, alakiság 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 nyugalmában, dallamának lehajló vonalában a kórustétel kódájában 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

[146] Gossett tájékoztatása szerint Donizetti az autográfban tizenkét számra bontja az operát, és nem tizenhatra, mint a Ricordi-zongorakivonat. A zongorakivonat 3 számra tagolja az első felvonás nagyszabású

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 hullámzik a domináns félzárlatig (1-4. ütem). A terc-kezdetű melódia – mely Seymour érzelmi ambivalenciájának zenei jegyeként visszatér a királlyal 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 kódája 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 tágközű, 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 kitárul, a *pichettato* mély hangoknál pedig nem kényszerül bekapcsolni az olaszos mellregisztert ahhoz, hogy megszólaljanak. (Kottamelléklet **[Anna Bolena 1]** Donizetti: Anna Bolena. Introduzione, 1. felvonás)

Szerény, sőt szorongó, lélegzetében és formailag is szűkös, az Introduzione folyamatába beékelt 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 találkára 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

*Introduzioné*ját, és két számra az 1. finálét, valamint külön számmal jelöli az *Ultima scená*t bevezető f-moll kórust. Gossett, *Anna Bolena*, 259.

Normában, azzal a nem elhanyagolható különbséggel, hogy ott az expozíció 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 accompagnatóval 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 szakaszonkénti 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" énekli – 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.[147] Az Anna Bolena kompo-

[147] „Strofe parallele, musica parallela. Possiamo tutti citare molti brani di quel periodo che non seguono la regola, ma se facciamo una statistica, la regola è quella. Musica parallela non vuol dire tuttavia sempre musica uguale. Infatti Rossini e spesso anche Donizetti preferivano prendere una strofa di otto versi, ma invece di affidare la stessa musica ai due cantanti per tutta la strofa dividevano la strofa in due parti. Per i primi quattro versi i cantanti hanno motivi diversi, per finire poi in periodi cadenzali praticamente uguali." Gossett, *Nuovo duetto*, 315.

nálásakor Donizetti akut módon érzékelte: minduntalan át kell törnie az operai hagyomány dalszerűségét, a formák nyugalmas equilibriumát ahhoz, hogy a történetet – vagy történelmet – egyáltalán operai elbeszélésbe tudja foglalni, hogy cselekvő (drámai) személyként mutathassa be a történelmi alakokat. A librettó hozzásegítette e felismeréshez, sőt kikényszerítette azt. Négy főszereplője közül kettőt ténylegesen, a harmadikat legalább potenciálisan a meghasonlottság jellemez. Említettük, 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 kettőst nem énekelhet a régi vágású basszus-partnerrel, s hogy a király a duettben egyáltalán megszólalhasson a maga megváltoztathatatlan – zsarnoki, gyanakvó, vagyis rövid, szinte vakkantásszerű 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".[148] Henrik kellemetlen meglepetésére pontosan azt a taktikát követi, mint annak idején a történelmi Boleyn Anna. Okulva nővére Mary sorsán, kit a király elcsábított, majd otthagyott, Anna az odaadás feltételéül 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 történteket. 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".[149] Kevéssé racionális, de nagyon nőies viselkedése meggyőzi partnerét őszinteségéről. A Larghettót követő tempo di mezzóban

[148] Hírnevem az oltár!
[149] Boldogtalanabb és szánalomra méltóbb leszek, mint Boleyn.

(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".[150]

A drámai fordulatok közvetítését-megformálását a D-dúr kettős az alábbi zenei konstrukcióra bízza (a betűk a motivikus tartalmat, a számok az ütemszámot jelzik):

Scena		
Andantino (zenekar) (c) 46	Scena I Giovanna (c) (*Ecco il Re*) 29	Scena II Giovanna, Enrico (*Amore e fama*) 47
Tempo di attacco h-moll/D-dúr		
Allegro I Enrico a+b 50 (10+8+32)	Allegro II Giovanna c+b_v 44 (13+31)	Coda Giovanna, Enrico (*L'onor mio*) a_v+kadencia 23
Cantabile C-dúr		
Larghetto I Enrico m 16	Larghetto II Giovanna n 8	Coda Enrico, Giovanna (*D'un ripudio avrò la pena*) m_v+n_v+kadencia 13
Tempo di mezzo C dúr-A dúr (=D-dúr V)		
Allegro Enrico, Giovanna (*Io sol lo so*) kadencia+av+kadencia 42 (24+18)		
Cabaletta D-dúr		
Moderato I Giovanna, Enrico x (b_v+m_v+b_v) 32	Moderato II Giovanna, Enrico x_v (kadencia+m_v+b_v+kadencia) 41 (6+20+15)	

Ashbrook a kettős formáját a „csekély mértékben innovatív" jelzővel bélyegzi meg.[151] 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 sestinát 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 frázi-

[150] Erősítsd meg háborgó szíved, lelked királyodban leljen nyugalmat.

sokat 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-melléktémáiban, Seymour közlendőjének feminin differenciáltságot és „mediátori" rábeszélő-erőt kölcsönöz a lágy, aprózott, ereszkedő énekszólam frázisainak szüneteiben 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 antitézist 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 Larghettóhoz. 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

[151] Ashbrook, 320.

úgy alakította ki a dialógus egységeit, hogy azok eleve illeszkedjenek a várhatóan konvencionális zenei-formai processzushoz?

A C-dúr Larghettóban Henrik távolról sem vált karaktert, sőt vokális gesztusai megerősítik identitását, de kisugárzása szubjektiválódik, és Anna nevének említése nyomán drámai módon felerősödik – királyiból férfiassá válik. Ütemenként megszakított énekbeszédének frusztráció táplálta emfatikus formuláival a romantikus bariton méltóságteljes szenvedély-nyilvánításának közelébe érkezik – leszámítva a strófa kadenciájának rossiniánus hármashangzat-figurációit. Seymour válaszának 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 duo*ban 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-körüli Verdi-stílus se találja túlhaladottnak. Úgy látszik, az itt szinte véletlenül megtalált újszerű hang magát Donizettit is meglepte; a Larghetto 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.[152] Különösen a Moderato drámai kulcspillanatának méltó zenei kifejezésére talált rá nehezen: három alakban is felvázolta az indítást, mire eljutott a végső formáig. A szakasz Giovanna balsejtelemtől gyötört, könyörgő 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 attaccóban, 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 öröm-

[152] Philipp Gossett virtuózan rekonstruálta a változatokat, a korábbi formák közlésével. Az 1. és 2. alak kezdete azonos. Gossett, *Anna Bolena*, 294-301. Általánosítólag Donizetti kreatív gondolkodásáról: Gossett, *Donizetti*.

ünnepet ül? A második fogalmazvány kibővítette az elsőt, de csak vázlatosan került lejegyezésre. Donizetti 24 ütemes *assoló*t alakított ki a D-dúr fanfárdallamból, melyre a király csaknem ugyanolyan hosszú strófával felelt a dominánson, ütemeken át utalva Giovannának a Larghettóból ismert ereszkedő szekvenciáira. Utóbb azután lélektani belátás mind az első, mind a második fogalmazványt töröltette a komponistával. A végső változatban Giovanna – mintegy magától értődő, lelkes inspirációval – a Larghettóban exponált legsajátabb panasz-motívumának szenvedélyesen kibővített, tovább-szubjektivált változatával indítja a cabalettát (Maestoso). Gossett szerint ilyen asszonáncra lassú középrész 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 rímelnek. Seymour zenei mondandója a végső változatban az eredeti elképzelésnek másfél-szeresére 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...
Nol 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.[153]

Giovanna nagyszabású periódusa Enricóban semmiféle zenei visszhangot nem kelt. Dallamát 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 függelék hangzik el. E formabontást az ambivalens drámai helyzet determinálja. A lány

[153] Giovanna: Ah! mi légyen az, kérdezni nem merem, nem engedi bánatsújtotta szívem, de hadd remélnem, a bűntetés nem lesz kegyetlen. Ne fizessek még több lelkiismeretfurdalással a királyi férjért! Enrico: Nyugodjék

könyörögve szárnyaló szólója után a király a cantabilében is alkalmazott figuratív hármas-hangzat-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 énekli egyedül, a további három ütem dekoratív sóhajfiguráin tredecima párhuzamban osztozik Giovannával. Ami a szöveg-elosztást illeti: miközben a király elmondja baljósan kétértelmű versének négy első sorát, a lány a maga már elénekelt négyesének második felét ismételgeti. Vagyis Enrico szakaszának első 8 üteme valójában nem képez önálló dallami strófát, hanem meglehetős felületes kódát Giovanna rövid, de tartalmas szólója után. Benne a két szereplő, amúgy „operásan", ellen-tétes tartalmú szöveget énekel formális zenei összefonódásban. Mondhatnánk: a regresszióra kézenfekvő történeti magyarázatul 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 stiláris konzervativizmust Filippo Galli vokális karaktere táplálta: a hely, mint az egész szólam, az énekes saját stílusához és preferenciáihoz 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" szenzibilitására Henrik archaikus és formális zenei modorban reagál, drámaértelmezésünkben annyit jelent: a női kezdeményezés szubjektivitása 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 végigénekli szövegének első négy sorát, az udvarhölgy szövegismételgetése afféle „női" makacskodás színében tűnik föl – a komoly férfi nem fordít rá különösebb figyelmet, noha – mint a szextpárhuzamok jelzik – gyengéd elnézéssel veszi őket tudomásul.

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

---

meg félő szíved, királyodban lelj békére, hogy végre láthassa, boldoggá tesz szerelme. Békéd, nyugalmad

mint Anna jövendőbeli sorsának ismerője, visszariad a bennük kifejeződő feneketlen cinizmustól? Seymourt 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 Larghettóhoz. Donizetti itt felbontja az előző sor látszat-egyetértését, az énekszólamok elkülönülnek, és félütemenként egymásnak válaszolgatva, egymást sürgetve-nyugtatva lépdelnek fel a színes mellékdomináns harmóniák 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-légkört sugároznak. A hallgató prekondicionálásán múlik, kihallja-e a helyből a 18. századra visszatekintő iróniát: *così fan tutte*? Szólni mindenesetre 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 félzárlattal előkészíti, majd A-dúrban megkezdi 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-prózai 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".[154] 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 érzékre vall. Henrik nem ostoba. Nagyon jól látja mostani és egykori helyzetének hasonlóságát. Megértjük, a következő mondatban ki-nyilvánított 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

legyen teljes – így akarom, és így is lesz.

[154] Egész lelked tükrözze vissza fényem / Szívét kínálta, bár nem volt övé, megcsalt, mielőtt nőm lett volna.

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. (Kottamelléklet **[Anna Bolena 3]** Donizetti: Anna Bolena. Duetto Giovanna, Enrico, 1. felvonás)

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 Isolettáját 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 visszás strukturális viszonyokat eredményez a Stranierában. Isoletta csupán Valdeburgóval, az opera funkcionálisan nálánál is bizonytalanabbul definiált játékosával énekelhet duettet, azt is „rossz helyen", a bevezetésben. Lényegében nem találkozik Arturóval 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.[155] A szokványosabb helyzetben, melyben a seconda donna szereti el a primadonna férjét/élettársát, ugyancsak nem követeli megszeghetetlen dramaturgiai előírás, hogy a két nő zenedrámai forma keretében találkozzék egymással: Elisabetta sem érdemesíti kettősre Nottingham hercegnőt (Roberto Devereux).[156] 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 Pollionéról.

[155] „Man muß sich Isoletta nach dem Libretto als ein gefühlvolles Mädchen vorstellen, rührend im Schmerz seiner enttäuschten Liebe." Lippmann, *Bellini*, 243.

[156] Kárpótlásképpen Sarah egy-egy teljesértékű duettet énekelhet az opera mindkét férfi protagonistájával, érzelmekkel telített és telítő helyzetben: az egyik a veszélyeztetett szerelem, a másik az adulterium drámai tétje körül forog.

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.[157] 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:

Total	*Scena*	*Tempo di attacco*	*Cantabile*	*Tempo di mezzo*	*Cabaletta*
Giovanna–Enrico	11 Giovanna 23 dialógus	6 Enrico 6 Giovanna 4 dialógus	8 Enrico 8 Giovanna	12 dialógus	6 Giovanna 6 Enrico
34+56	34	16	16	12	12
Giovanna–Anna	12 Anna 37 dialógus	6 Anna (dialógus) 6 Anna 8 (7) Giovanna (dialógus)	6 (7) Giovanna	2 Anna	8 Anna 8 Giovanna
49+44	49	20	6	2	16

Nyilvánvaló a dramaturgiai alaprajzok hasonlósága. Ahogy a király és udvarhölgy párdala, a két riválisa 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 strófa tölti ki. (Láttuk, a cabalettának Donizetti ott

[157] Ashbrook Anna és Giovanna kettősét az opera egyik csúcspontjának látja: „This duet with its clear dramatic progression, its interrelationships heightened be motivic and rhythmic echoes, is one of the highpoints of Anna Bolena, revealing Donizetti's efforts to escape from formal convention toward dramatic truth." Ashbrook, 257. A 19. századi olasz operai kettős „szokott formájáról" (*solita forma*) és a formát alkotó része nem egységesen használt korabeli elnevezéseiről vö. Powers alapvető tanulmányát.

újszerű zenedrámai formát adott.) Úgy is mondhatjuk: a király és szeretője mindhárom részben körülményeskedő – talán a lényeg kimondását kerülő – diszkurzivitással fejti 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 megismétlődni. 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 hírhozó lép be Annához, és egzisztenciális horderejű közléseivel a szokásos mértéken messze túlmenően alterálja lelkiállapotát. Eltér a korábbitól 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*?[158]
> 2) utal a riválisa 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 kezdődnék 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. Következményképpen a két nő között különlegesen terjedelmes, gazdag információtartalmú elbeszélő-érvelő dialógus alakul ki. A helyzet természetéből fakadóan a

[158] Infámiával vásároljam meg az élete?

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 hullámzását 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 szólójának 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 őszinteségét a záró Moderato, mely ismét a hagyományos kettős strófát alkalmazza. Igaz, az előzmények horderejéhez illőn Romani a strófák terjedelmét 8-8 sorra növeli.

Donizetti nem marad adósa a szöveg nagy formátumának, sőt tovább tágítja azt, kiaknázva a tétel dramaturgiailag exponált helyét a 2. felvonás cselekményében, illetve az egész darab

kétrészes szerkezetében.[159] 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. 9 Coro, Scena e Terzetto
No. 4 Scena e Quintetto	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 tekintetve 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 tisztes elbúcsúztatása. A háttérben Romani mégis gondoskodik arról, hogy a játszma második félidejének helyzetei visszautaljanak az elsőre. Giovanna scenája, kettős áriája, és a közbeékelt 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 finálé́ról, 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 finálében jelen van, a másodikban nem lép fel az intrika két nyertese, Henrik és Janka, de a zene bravúrosan és mély értelműen megoldja az ő képviseletüket is: Anna felháborodott cabalettáját a *coppia iniqua* esküvői készülődésének beszűrődő ünnepi zenéje váltja ki. Mintául az egy évvel korábbi Straniera finálé́ja szolgálhatott. Alaide elő-színpadi magányába ott Arturo és Isoletta esküvőjének hangjai szűrődtek be a színfalak mögül.[160]

[159] A felvonások párhuzamos szerkesztésének hagyománya a Stranierában is tovább él.
[160] Vö. Izzo, *Suoni festivi*, valamint Becker, *Stilkategorie*, 33.

A két felvonás szerkezeti párhuzama nem zárja ki, a drámaterv pedig megköveteli, hogy a parallelitásba 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 finálében Henrik bírósággal fenyegette a királynőt, a stretto Anna döbbent szavai után kezdődik: „Giudici ad Anna?"(Annát bírák elé?). A második felvonást a Seymour-duett előtt Anna imája indítja. Istenhez, mint legfőbb bíróhoz fordul: „giudica tu" (ítélj te). A kálvária stációit 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, dramaturgiailag azonban elkerülhetetlenül visszahozta a vetélytársnőt az 1. finálében 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 kórussal 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 száműznek belőle minden zsáner-mozzanatot. Ellentétben az első introdukció nagy totáljával, a másodikban premier plánban közelítenek rá a primadonna arcélére, 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 e 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. foka szólalt meg. Innen 7 ütemes kadencia vezet el a kórus alaphangneméhez. A hangnemileg zárt, ABA-formájú tétel a felvonás első jelenetének első felét foglalja el. Az A-szakasz gyengéd G-dúr gyászinduló-zenéjét g-mollos, deklamáló középrész 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 vonósok G-dúr akkordjától kísérve négy ütemes ariosóban köszöni meg hűségüket. A zene a továbbiakban nagyobb léptékben ismétli meg a nyitókadenciában 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 domináns 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 egyrészről Anna hamarosan megszólaló C-dúr imájának harmadik sorát előlegezi (a-moll), másrészről a Giovanna-Anna kettős Moderatójának kezdő hangnemét jelzi előre. Zenekari kísérete a G-dúr szolgáló-kórus középrészének 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. (Kottamelléklet **[Anna Bolena 4]** Donizetti: Anna Bolena. Introduzione, 2. felvonás)

Nincs az a korlátolt operaközönség, mely megtapsolná a szolgálók kivonulását kísérő 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.[161] 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:

[161] „In late Donizetti the boundary between *scena* and aria or duet is much less clearly marked. Quite often a lyrical moment in the former will sound like the start of an aria before being unexpectedly broken off." Budden, *Donizetti*, 123.

Libretto	Opera
Dio che mi vedi in core,	Dio, che mi vedi in core, [9]
mi volgo a te...	mi volgo a te, o Dio [7]
Se meritai quest'onta	Se meritai quest'onta, guidica tu, [11]
giudica tu.162	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 ritmikai habitusa és motivikája az első hangtól az utolsóig lebegteti 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 fúvós-bevezetés után szólalna meg, az első két ütem hemiolája annak ellenére elhomályosítaná a metrumot, hogy Donizetti a második ütem első negyedére hangsúly-jelet 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, lehajló szext-akkord-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 másodszori „Dio" megszólításra. Az első két sort az a+b szerkezet és a T-D harmóniai alapozás klasszikus, tizenhat ütemes nagyperiódus előtagjának tűnteti fel. De nem periódus épül, hanem quasi-strófa: a harmadik sor mozgalmas 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-dúrbeli T-D harmóniái után a harmadik sor kezdetén az f basszusra nem a várt V2 akkord épül, hogy visszavezessen az alaphangnembe; ehelyett II6 irányít a III. fokú dúrakkordhoz, 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 skála-dallamát, mollbeli VII. előtaggal megfejelve. A hangszeres epilógus a hősnő színpadi utasításban előírt mozdulatait, illetve a mozdulatokban kifejeződő lelkiállapotát közvetíti: *siede e piange*.[163] (Kottamelléklet **[Anna Bolena 5]** Donizetti: Anna Bolena. Scena, Anna, 2. felvonás)

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 rögtönzésszerű, 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, jövendőt –, 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. 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 metsze-

[162] Isten, ki szívembe látsz, hozzád fordulok... Ítéld meg te, megérdemlem-é e szégyent.

teiben énekelt rövid frázisait ítélné 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'aflitta".[164] Quasi előre meg nem fontolt csatlakozása a zenekari motívumhoz hangszert és énekhangot egyetlen líraian telített szövedékbe egyesít. Második mondatát recitatívóban 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?".[165] 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 *cavatá*t idézi fel az Introduzionéból. Recitáló sorral folytatja, mely a-moll félzárlata 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 scenát: 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 üdvözletével* Seymournak sikerül felébresztenie Annát belső szertartásából. Kórus, jelenet, ima után a duett ténylegesen csak itt, e hajnal-melódiánál kezdődik el.

Scena				
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 scenát, a részek két-, illetve három szakaszos belső osztásával. Első

[163] Leül és sír. Az ima kezdetén: *partite le ancelle, [Anna] alza le mani al cielo, si prostra, e dice* (a szolgálók kivonulnak, Anna égnek emeli kezét, leborul, és így szól).
[164] Sír a szerencsétlen.
[165] Hogyan fogom elviselni tekintetét?

fázisát Anna rövid üdvözlete után (I/1) Seymour első egzisztenciális közlése tölti ki (I/2). Anna döbbent 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 szubdominánsra 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 süllyesztik Seymour hírei a készülődő gaztettről. 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 folymatokat 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 zsoltár-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 recitatívók motívumkészletét zenei jelképeknek hallani, akkor ebben a szakaszban Seymour

hangján az utolsó ítélet harsonái szólalnak 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 döbbenetét önti zenei formába. Kantábilisnak csak akkor nevezhetjük, ha gyászzene lehet kantábilis. Kromatikusan besűrített, tercelő sóhajmotívumok lánca 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 Andantéjának 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 (f'') ugyanakkor meg is előlegezi jelen kettős Larghetto-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").[166] (Kottamelléklet **[Anna Bolena 6]** Donizetti: Anna Bolena. Scena Anna, Giovanna, 2. felvonás)

Tempo di attacco (szöveg)

ANNA		GIOVANNA	
1	Sul suo capo aggravi un Dio	1	(Ria sentenza! io moro...) Ah! cessa!
2	il suo braccio punitore.	2	Deh, pietà pietà... di me!
GIOVANNA		ANNA	
3	Deh! Mi ascolta.	3	Tu!... che ascolto!
ANNA		GIOVANNA	
	Al par del mio,		Ah!... sì, prostrata
4	sia straziato il vil suo cuore.	4	è al tuo piè la traditrice.

[166] És boldogtalanná tett engem magamat.

GIOVANNA		ANNA	
5	Ah! perdono!	5	Mia rivale!!...
ANNA		GIOVANNA	
	Sia di spine		Ma straziata
6	la corona ambita al crine;	6	dai rimorsi... ed infelice.
		ANNA	
7	sul guancial del regio letto	7	Fuggi... fuggi...
		GIOVANNA	
			Ah! no: perdono!
8	sia la veglia ed il sospetto...	8	[dal mio cor punita io sono.][167]
9	Fra lei sorga e il reo suo sposo		
10	il mio spettro minaccioso...		
11	E la scure a me concessa,		
12	più crudel, le neghi il Re.[168]		

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-cavatinák rögtönzésszerű, „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 zárlata 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 dobpergésszerű harmincketted-triolás akkordjai a szünetekben – mind-ez messze túlmutat Rossini klasszicista stílusán.

[167] *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 megbűntetett.

[168] *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 kitűntet, tőle kegyetlenül tagadja meg a király.

Tempo di attacco				
I			II	
Maestoso Anna (Giovanna) 8 (ütem) /x/ C	Allegro Anna (Giovanna) 10 /y/ a	Allegro Anna 29 /a/ C-(a)-C	Meno mosso Giovanna (Anna) 6 /z/+4 /y_v/ Asz (cVI álzárlat)-gV (D)	Allegro Giovanna (Anna) 23 /a_v/ D-h-hV-G

Anna kettőst-indító nagyszabású *assoló*ja (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 tömbszerűségében imponálóan modellálja a királynő tragikus érzelmeinek monumentalitását, majdnem monstruozitását. 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 e’’-től c’-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 lánccal szövi tovább a pastai mezzo regiszterben (e’-e’’). Fortissimo I. fokú emelt szűkített akkordon kisül a felhalmozódott energia: a negyedik sor g’’-től d’-ig kíséret nélkül, szabadon deklamált ereszkedő skálán vágja az átok utolsó mondatát az ekkor még ismeretlen rivális arcába. A patetikus csúcspont után a szólót hullámzó tizenhatod-figurákból alakított, ékítményes, kadenciális egység rekeszti be, komoly próbára téve az orgánumot, melynek hajlékonyságot erővel kell egyesítenie a tágas fisz’-h’’ 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, ugrándozó 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 történés parancsa a versek szerkezetében nagyfokú szabálytalanságot és szabadságot indukál. A scenában 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 Giovannáénál, 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 riválisdialogizálva megfelez. 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 kétrészes szöveget a zene igyekszik a megismételt strófa konvenciójának legalább részleges alkalmazásával kezelni. Anna két verssornyi 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 arcélt mutassanak. Igaz, hogy itt az önállóság egyrészt erősen negatív, másrészt futólagos. Giovannának nem adatik Annáéhoz fogható látványos nyitókadencia, csupán szorongó, rövid recitativo; erre énekli 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 kísértetére 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 könyörög kíméletért, s ezzel akarva-akaratlan felfedi, hogy ő az addig ismeretlen vetélytársnő. Közben a kadenciális formulák kíséreteként az /y/ motívum erősen módosított variánsával mintha lopakodva megkezdődnék a visszarendeződés a párhuzamos strófaszerkezetbe. 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 dia-

logizált, 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 sáfárkodik. 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 énekli. Seymour háromszor vág szavába, hogy másfél-másfél sorban mentegetőzzék. Két első megszólalásának még van kantábilis jellege: kilép a *parlanté*ból, 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 ismételgetett 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 ismételgetett könyörgés bocsánatért. A viharos párbeszéd h-moll irányába fordul, majd lejár a motivikus motor: a szakasz vége kíséret nélküli recitatívóba 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.

(Kottamelléklet **[Anna Bolena 7]** Donizetti: Anna Bolena. Duetto Anna, Giovanna, 2. felvonás, Allegro)

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.[169]

Larghetto		
/a/ 8 (ütem) G/gV	/b/ 8 G	/c/ 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 kétkedik 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 jóakarat jegye önmagában véve, hogy Anna fúriaszerű allegrója 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* voltaképpeni kezdősora a Larghetto /a/ periódus előtagjának 3-4. ütemébe csúszik át, harmóniailag a dominánsra, dallamszerkezetileg mintegy „súlytalan ütemrészre". 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 d''-g' kvintet tölti ki tonikai akkord fölött, illetve váltóhangokkal írja körül a dominánson (e''-fisz'). Könnyes, vagy talán inkább siránkozó,

[169] Tapasztalatlanságomat kihasználva, a király hízelgő bókokkal elcsábított, megtévesztett. Szeretem Henriket, és pirulok érte. Keresztem ez a szerelem. Sóhajtok, sírok, de sírásom nem fojtja el szerelmemet.

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 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 – túlénekléssel. Új mondandója már nincs, a hátralévő 17 ütemet az utolsó két szövegsor elsöprőnek szánt ismételgetésével 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 nyomatékosítja 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 elkerülhetetlenné 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 meglehetős szerények is. Az első periódusokban sértetlen, kissé prózai kvadratúra 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 donnából 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 közép-szakaszát. (Kottamelléklet **[Anna Bolena 8]** Donizetti: Anna Bolena. Duetto Anna, Giovanna, 2. felvonás, Larghetto)

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-színpadi valószerűség 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" ismételget egyes szavakat az Allegro II. fázisában neki juttatott félsorokból. Súlyos, kivédhetetlen szavakat és mondat-töredékeket ismételget 1-5 hangból álló dallamfoszlányokon, a suttogástól a kiáltásig kilengő dinamikán. Olyan ez, mintha Giovanna szólójának 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.[170]

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 választúton áll, egyik a trón, másik a vérpad lépcsőjére lép. Romani virtuóz és bevált technikával igyekszik a helyzetük közötti ellentmondást kisebbíteni. Bűnről és megbocsátásról énekelteti Annát, bűntudatban 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 érzékeltetni, 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

[170] *Anna*: Kelj föl! Bűnös csak az, ki a lángot felgyújtotta benned. Menj, boldogtalan, és vidd magaddal Anna bocsánatát: vak, dühöngő fájdalmamban 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 bűntetése. Vár reám a nagy Isten, hogy megtorolja a bűnt. A búcsú az első gyötrelem, melyet rám kiszab.

az, akit a zene a végső útra küld.[171] 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 történés 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. Korrespondeáló 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 megváltoztathatatlanságát közvetíti, a dallam aprólékos részletezettsége az úton járó személyiség körültekintését és megfontoltságát érezteti. Maga a melódia a „zenei áldozat"-barokk témáját írja körül. Az előtag első két üteme az a-moll alaphangjáról fellépdel 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 (fisz, 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 tölcsérmotívumok 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

[171] Hogy a királynő búcsúját a nehezen kiküzdött, tragikus elszánás, a visszavonhatatlan és halált megvető végső elhatározás gesztusaként értelmezzük, az nyilván nem függetleníthető a konnotációtól, amit a Donizettitől és Bellinitől örökölt típus Verdinél sugároz. Vö. Violetta és Germont kettősének Cabalettáját a Traviatában: *Morrò! la mia memoria / Non fia ch'ei maledica, / Se le mie pene orribili / Vi sia chi almen gli dica.*

szöveg megzenésítése ugyanebben a tempóban folytatódnék, 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 ítélhetnénk 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 következzék. 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 félsorban meggondolja magát, és C-dúrban zár. Motivikailag a szóló második fele megválaszolja a ballada felvetéseit, de közben fokozatosan távolodik annak stílusától. Kezdete 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 skálatöredékek 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 kódájának emelkedettsége. Az epikus, quasi cselekményes mozzanatok és mozdulatok csupán külső jelei és következményei a hősnő belső átváltozásának; a felemelő lényeget 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 koloratúrás 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. (Kottamelléklet **[Anna Bolena 9]** Donizetti: Anna Bolena. Duetto Anna, Giovanna, 2. felvonás, Moderato)

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 Larghettója, 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"?[172] 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 Larghettójának második és harmadik szakasza csak azért emeli az udvarhölgy érzelmeinek kifejezési szintjét, hogy módot adjon az énekesnőnek hangterjedelme fokozatos kiterjesztésére a szerény középről az extremitások irányába, hogy engedje bemutatni otthonosságát az éneklés technikájának minden fajában 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 egyszersmind az éneklés művészetének tandarabjai is.[173] 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

[172] Lippmann, *Bellini*, 340.

[173] „Ancora d'origine belcantistica è la differenziazione tra canto sillabico e canto vocalizzato. Il disegno dei pezzi chiusi rossiniani mostra generalmente la tendenza a evitare che tanto un virtuosismo scabroso quanto un'explosione in stile »agitato« cadano su un settore scomodo della voce, come potrebbero essere le note di passaggio di registro, che rappresentano sempre, anche per cantanti provetti, un umeneto potenziale di crisi. Questo vale tanto per il canto sillabico che per quello vocalizzato. Nel canto sillabico, tuttavia, e specie nei passi di forza, Rossini tende a concentrare il nucleo melodico nel settore centrale della voce e nei primi suoni acuti. In questo modo l'impegno dell'esecutore, riguardo all'espresione, e il dispendio delle sue energie emotive si estrinsecano nel medium dela voce, che è la zona più riposante." Celletti, *Belcanto*, 151. Celletti kijelentése Rossinira vonatkozik. Bármennyire átalakította is a romantika a vokális stílust, nemcsak Rossini formái, hanem vokalitásának sok vonása is tovább élt az 1830-as évtizedben. Ne feledjük, az Anna Bolena 1830-ban került bemutatásra, három évvel a Korinthosz ostroma után, vagyis tulajdonképpen nem Rossini után, hanem vele egyidőben.

idézetnek hangzik a korábbi helyről. Karakter-rajzként felfogva, a Larghetto kibontakozását némi iróniával úgy értékelhetjük, hogy Seymour amennyire telik tőle, utánozza Annát – felkészül a királynői, vagyis primadonna-szerepre. (A már említett vígoperai kódával Donizetti meglehetős kegyetlenül a *helyére teszi* a seconda donnát.)

Nézzük a Larghetto és Moderato rokonságát! A dallami történés 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 észrevesszük. Másképpen tölti ki a két dallam az I-V kvintet, illetve az azt körülvevő VII. fokú szeptimakkordot – Annáé az alaphangról megmegállva, 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 kromatikája is. Anna átmenőhangként kezeli az alterált fokokat, lépcsőként, melyeken továbbhalad, Seymour dallama ékítményes alsó váltóhangként fogja fel őket. Kivételt 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 szeptim 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 legdisztingváltabb 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 motivikájából, óvatos sorépítgetéséből, szillabikus stílusából. Hajlításos, hangszeres, figuratív dallama négy più 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.[174] 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 szakaszban kérdésessé válik. Úgy látszik, Donizetti hajlandó volt megfizetni ezt a nem kicsiny

[174] A Ricordi-zongorakivonat a tercelő szakaszokban a magasabb szólamot osztja Seymourra, b'' csúcshanggal.

árat hősnője hasonlíthatatlanságának kiemeléséért. (Kottamelléklet **[Anna Bolena 10]** Donizetti: Anna Bolena. Duetto Anna, Giovanna, 2. felvonás, Più mosso)

Romanit nem elégíti 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 szólamának mechanikusan ismételgetett hármashangzat-felbontásai csökkentik a modern hallgató percepciójában, ám mint korábban is, az archaizmus itt is kellően érezteti, hogy Henrik mozdíthatatlan őskövületként 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 gőzzel haladó királyi úthengert, aligha jelent többet a szónoki fordulatnál: *dixi et salvavi animam meam*. Hitelét csökkenti, hogy a trónról – ahogy ő mondja: a király szerelméről – nem óhajt lemondani. Még csak tisztes 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 abszolvált scenában meglehetős konvencionálisan alakul; a hagyományos recitativo-fordulatok közül egyetlen, e-mollból a-mollba tartó szubjektiv, melodikus, szekvenciás frázisban árulhat el az udvarhölgy az Annával énekelt párjelenet megérintettségéhez hasonlót („Ah! non gli avessi mai proferiti que' funesti giuri che mi han perduta!")[175] Giovanna iránti gyengédsége jeléül Donizetti az első, 3/4-es metrumú, amoroso hangvételű tételt az előzékeny *cantabile* tempójelöléssel látja el. Még bensőségesebb 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 rendíthetetlent, aki az érzelmek ellenében cinikusan az igazságra hivatkozik („Giustizia prima è di Re virtù").[176] 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 ismételgető, lefelé tendáló, rövid lélegzetű,

[175] Bárcsak soha ne mondtam volna ki a gyászos esküszót mely elveszejtett!

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 konvencionalitást az előzményhez képest is tovább sikerül fokoznia. Így érezzük az első ária rokokó hangulatú második periódusában, mely melléktémaszerűen ütempárokba rendeződik, de a megcélzott domináns helyett 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 kiénekelt h'' csúcshangot inkább az énekes, mintsem a karakter javára írjuk. (Kottamelléklet **[Anna Bolena 11]** Donizetti: Anna Bolena. Aria, Giovanna, 2. felvonás)

[176] Igazságosság a királyok fő erénye.

Függelékek

dc_258_11

Függelék I

Az I. fejezet jegyzeteiben hivatkozott dokumentumok*

[3] Hunyady Lászlóban Erkel letette a magyar opera alapkövét; diadala volt a nemzeti zenének, mely alanti színvonaláról egyszerre a dalmű magaslatára szárnyalt. A szobrász kezébe vette a vésőt s a nyers anyag pompás idommá alakult. Mindenki tapsolt, mert mindenki érezte, hogy a magyar dalmű inaugurálva van.

[4] De szerencsére akadt egy olyan zenei szaktudású és szervező erővel megáldott, ebben az esetben valóban a közhely veszélye nélkül „gondviselésszerűnek" nevezhető férfiú, akinek egészen rendkívüli egyénisége még az anyagiak hiányát is pótolni tudta: Erkel Ferenc. Ő teremtette meg a semmiből a Nemzeti Színház operáját s ezzel ő lett az alapvetője az Operaháznak is. Ő a magyar opera megteremtője s máig is legnagyobb alakja.

[8] Ha én az operának ellensége lettem volna valaha, igen könnyen lehet, hogy ma Schodelné sem énekelne a magyar színpadon, mert mielőtt Schodelné még ismeretes volt akár az igazgató választmány akár a magyar publikum előtt, igen hatalmamban állott őt e színháztól örökre elvadítani, anélkül hogy valaki szememre vethette volna. Hogy nem tettem, bizonyság lesz örökké, hogy én az operának barátja vagyok.

[9] A jövedelmek számításánál miért kezdi Nyáry úr az opera jövedelmek és költségek számítását csak [1837.] október 1. napjától, holott, mint a számadásoknak bizonyítaniok kell, már szeptemberben, sőt még augusztusban is adatott opera, és hozott is be valamicskét, de ki is vitt szép szummát, mert az egész kardalnoki és orchestrumi személyzetet már augusztusban is fizettük és költöttünk operák szerzésére is, vagy legalább íratására s hangszerekre?

[12] Meghatalmaztatott továbbá Igazgató Úr, a szükséges számú kardalnokoknak 50 v[áltó] f[orin]tnyi havi fizetésig leendő felfogadására, magában értetődvén, hogy kik tán nem csak kardalnokoknak, hanem magán énekeseknek is használhatók volnának, azok havi fizetését a fent irt 50 v[áltó] ft-on felül is azt valamivel még pótolhatja.

[13] Ez alkalommal nem tehetem, hogy egy pár rég szívemen fekvő kérdésecskét ne tegyek az érdemes színigazgatósághoz. Mi történt azon hazafiakkal, kik minap színpadunkra fellépni szíveskedtek? Nincs-e még s nem is lesz semmi resultátuma azon próba-éneklésnek, mely a körülményekhez képest elég jól ütött ki?

[16] Emlékezetbe hozatván hogy T[ekin]tes Ügyvéd Rothkrepf Gábor közönségesen tudva lévő számos foglalatossága miatt arra hogy: a Dal Játékokra is folyvást felügyeljen nem érkezhetik, s e miatt mint legközelebb is tapasztaltatott a Daljátékok eladatása alkalmával többféle rendetlenségek történnek javaslatba hozata egy oly daljátéki felügyelőnek választása, ki amellett, hogy a Hangászkarban Rothkrepf Gábor Úrhoz hasonló jártassággal bírjon kevésbé légyen más vállalatokkal elfoglalva; Minek k[övet]k[ezté]ben a Választmány közóhajtása tábla bíró Rosty Albert úrra esvén, e végre választottsági tag tábla bíró Fáy András és Igazgató Bajza József urak által megkéretni rendeltetett, egyszersmind elhatároztatott, hogy azon esetre ha a Daljátékok kormányzását tisztelt tábla bíró úr elvállalni méltóztatik: hatás köre álland mind azoknak mellyek a Hangász Kart és Daljátékokat illetik, elrendelésében, ugyannyira hogy a Hangász Karhoz és Énekes személyzethez tartozókra nézve Igazgató Bajza József Urnak csupán a színházi fenyíték hatósága tartatik fenn egyébb iránt pedig azon esetben: ha a Daljátékokat vagy Hangászatot illetőleg költségre lenne szükség, e részben tisztelt tábla biró úr az igazgató választmánynak fog előjelentést tenni.

[17] Jelentette Elnök Alispány Úr: hogy Schodlné asszonynak a Választmány elöbbeni megállapodása folytában férjével együtt 6000 pengő f[orin]tot s egy jutalom játékot ajánlott s az magát azon feltétel alatt: hogy évenként két holnapig vendég szerepek adatása végett külsö országokba utazhasson magát meg is ajánlotta s a szerént nem lenne egyébb hátra, annál: hogy vélle és férjével a szerződés megköttessék. – Minek k[övet]k[ezté]ben utasitásul adatott Igazgató BJ Úrnak hogy a szerződést mind Schodlné asszonnyal azon világos feltétel alatt: hogy most minden héten legalább egyszer később pedig kétszer legyen köteles fellépni, mind magával Schodl Úrral, ez utóbbitól végére járván annak is, hogy nem akarná e a Daljáték rendezőségét magára vállalni meg kötvén tegyen annak bemutatása mellett a választmánynak jelentést. Egyéb iránt ez úttal meghatároztatott: hogy ujabb operák szereztessenek, más Karmester jobb Hangászok, s a menyiben ez esz-

* A dokumentumok száma azonos a fejezet vonatkozó lapalji jegyzetének sorszámával.

közölhető: férfi énekesek is fogadtassanak fel, megbizatván I U: hogy Schodl: Úrnak és hitesének e részben meghalgatások iránt tégyen a közelebbi Ülésnek mindeneknek mimódon lehető eszközöltetése tekintetéből jelentést.

[18] Jelentés tétetvén ez alkalommal Heinisch Karmester és Szilágyi Pál daljáték rendező által az iránt, hogy a kardalnokoknak részint alkalmatlan voltok, részint kevés számok miatt tökéletes daljátékot alakitni lehetetlen, meghatároztatott, hogy igazgató Ur a nevezettekkel és Glöczer kar tanitóval egyetértőleg a kardalosok közt a szükséges intézeteket megtévén mind a férfiak, mind az asszonyok számát 16ra emelje föl […].

[19] A daljátéki személyzet annyira lévén már öszve szedve, hogy a daljátékok rendezetten adathatnak, – meghatároztatott, hogy a játék szini személyzet kevesitessék, minélfogva Szőllősinek és Miskolczy Juliának fölmondatni rendeltetett, Zsivora hasonlókép elbocsátattni rendeltetett, ha csak a karénekessek közé nem lépend.

[20] Én csak az opera mostani bal elrendezése ellen keltem ki, s ez ellen szólottam még igazgatóságom idejében is, szólottam Schodelné szerződése ellen, mely sok nem jónak forrása volt, de szavam a választmányban nem nyert elfogadtatást.

[21] Valóban, csak itt [t. i. Bécsben] kezd az ember egy kevéssé feleszmélődni s átlátni, hogy az az élet; mit mi szegény magyarokul Pesten, Kolozsvárt s a t. folytatunk, az nem *élet*, hanem inkább egy lehellő, mozduló eleven halál. Be messze vagyunk az élet valódi éldelésétől mink, kik azon Bécstől is, mely annyira alant áll a szellemi élet scálájának fokain – mérhetetlen távolságra állunk."

[23] Der alten gefährlichen Nebenbuhlerin der Oper, der die Geschichte schon soviel Schaden nachzurechnen hat, bürdete man allgemein viel Schuld am Verfall der Schauspielkunst auf.

Eine wohlgemeinte Klage ernsthafter Freunde des Theaters gibt der Oper die Schuld am Verfalle desselben. Sie begründet sich auf die unverkennbare Zurückdrängung des Interesses am rezitierten Schauspiele sowie auf den durch die Einwirkung der Oper herbeigeführten Verderb der dramatischen Leistungen des Theaters überhaupt.

[25] Urak! nem kell mystificálni a közönséget, le az álorcával; ideje kimondani, hogy a dráma és opera közti esztelen szakadást egyesek magányérdeke lázította fel; ideje kimondani, hogy éppen azok, kiknek legszentebb kötelességeik volnának a közönséget tisztába hozni, már régóta űzik vadörömű játékaikat, régóta hányják cselszövényeiket önnön megsértett érdekeik megbosszulására; ideje kikiáltani, hogy e szent nevek nyelv, haza, nemzetiség sokak ajkain kiszámolt rejtett bosszú miatt forognak. […] Egykét boldogtalan drámaíró, azon hiú reménnyel szereti magát kecsegtetni, miképpen darabjának csak az opera száműzése után lehet hatása; s így csak annak megbuktatása után lehet színházunknak culminálni. E tekintetben már régóta nem pirulnak a legalacsonyabb ármány mellett, hazug előadásokkal, rágalmakkal mocskolni, s szentségtelen kezekkel piszkolni színházunkat. [...] Urak! csalatkoztok hiú reményeitekben; legyen száműzve örökre színházunkból az opera, ti azon eredeti drámákkal, melyekkel eddig előálltatok, dicsőséget aratni soha sem fogtok. [...] Legyetek uraim Hugo Victorok, akkor majd kastélyban lakhattok, s színházba ha tetszik batárban is járhattok [...].

[26] [...] orrunknál egy kissé tovább látva figyelmezünk pesti magyar színház dolgában nem mellőzhető csak azon egy […] fontos körülményre is: hogy az alig háromszáz lépésnyi távol német színházban Németország legelső énekeseivel emelve újabb meg újabb élvezetet nyújtó opera meglehetősen divatban van, s az a magyarnál sokkal téresb színházat még felemelt ár mellett is – jegyezzük jól meg – nem megvetendő mennyiségben magyar hallgatókkal is képes megtölteni: bátran kimondhatjuk, sőt ki is kell mondanunk: hogy pesti magyar színháznál az opera, vagy a mostaninál rosszabb, s így a másik színházival nem mérkőzhető opera hiányát 400,000 frt tőke kamatja sem pótolhatja ki. Miért? Mert nemcsak a főnemesség, hanem a középrend közül is igen ritka, ki gyermekét már ma kisebb nagyobb mértékben zenére nem taníttatja – pedig, úgy tartom, ezek teszik mindenütt a színházak közönségét – sőt künn falun is alig találni házat, melyben zongora, guitarre, hárfa s hegedű hiányzanék. […] Ennek kell tulajdonítani azon rosszat: hogy már ma a zenétőli irtózás tisztesb körökbe juthatásra nem legajánlóbb műveltségi oldal, valamint azt is: hogy a pipereasztalokon, zongorákon áriákat találni Normából, Bájitalból, Beatricéből, Szerdahelyi, Deáki s Jakab fordításival oly család körben is, mely a magyar classicusokat nevökrül sem ismeri, s a kedveltebb operák magyar fordításiból a színházi pénztárnál, egy estve is több kél el, mint sok komoly tartalmú könyvekből évtizedek alatt. Egy szóval: ezen romlásnak indult században […] a zene a szellemi élvezetnek színházban is egyik mellőzhetetlen cikkelyévé vált, s osztály részét még a legprózaibb színdarabban is, legalább felvonások közt, követeli.

[27] […] was wir selbst von Goethes und Schillers Dramen für unser Schauspiel übrigbehalten haben, ist das offenbar gewordene Geheimnis der Anwendung des „falschen Pathos", der „Effekt". […] Das Bedürfnis des „poetischen Pathos" gab unseren Dichtern eine mit voller Absicht auf das Gefühl wirkende poetisch-rhetoische Diktion ein, welche […] zu jener an sich sinnlosen, aber melodramatisch wirksamen Rezitation führte, deren eigentliche praktische Tendenz eben jener „Effekt" war, d.h. die Betäubung des sinnlichen Gefühles des Zuschauers, wie sie tatsächlich sich im heftigen „Applaus" zu dokumentieren hat. Der „Applaus" und die „Ab-

gangs"tirade […] sind zur Seele aller Tendenzen des modernen Theaters geworden […]; und allerdings kann man es nun unseren applausbedürftigen Priestern Thalias und Melpomenes nicht verargen, wenn sie mit Neid und Scheelsucht auf die Oper blicken, in welcher diese „Abgänge" noch bei weitem zahlreicher sich vorfinden und die Applausstürme mit bedeutend größerer Sicherheit gewährleistet sind als selbst in den wirkungsreichsten Schauspielen; und da nun unsere Theaterdichter wiederum von dem Effekte der Rollen unserer Schauspieler leben, so ist er sehr erklärlich, daß der Opernkomponist, der dieses alles durch Anordnung eines gehörigen Schreiakzentes am Schlusse jeder beliebigen Sängerphrase so leicht bewirkt, ihnen ein sehr verhaßter Nebenbuhler dünkt. […] Der Anklage der Oper von seiten des Schauspiels liegt in ihren gemeinsten Motiven wohl eben nur der Aerger über ihren größeren Reichtum an Effektmitteln zugrunde […].

[29] Nem tagadom, hogy meddig Schodelné itt volt, operai előadásaink élénkebbek valának. Publicumot csináltunk, ha máskép nem, erőszakosan is – bőkeblű igazgató sokat tehet – tapsolóink is voltak s akár ki mit beszél, ilyesmiknek van haszna. Az ember vagy a mellett, vagy az ellenpárthoz tartozik s ha így lép a színházba, vére gyorsabb forgásban van, vagy tapsol vagy pisszeg s nem oly hamar unja el magát s nem könnyen marad el a színházból, a verseny érdeke miatt is, s ez a dolog „facitjához" tartozik. Mert, keresztény atyámfiai és olvasók, akár mennyit okoskodtok, pártnak kell lenni, múlhatatlan kell! Ha valamely énekesnő nem tudott maga körül pártot és ellenpártot csinálni, higgyétek el, az nem igen hatott közönségére. Nem vagytok ismerői a színházi életnek, ha úgy vélekedtek, hogy lehet jó énekesné párt nélkül.

[30] Óhajtanám végre, hogy azok tőle simpliciter megtagadtatnának, mik a directio dolgai, mint p. o. szereposztás, napi kijelelés sat., nehogy úrnét fogadjunk, ki nekünk parancsoljon.

[31] [...] koránsem érdemes ő arra,- habár az angyali kar hangjával bírna is, hogy felülemelkedve a törvényeken, kritikán, kénye kedve szerint uralkodjék, *igazgasson*, [kiemelés tőlem T. T.] a mások jogait selyempapucsával taposhassa, s az ő nymbuszban látott személye többre tekintessék, mint érdemesebb színművészeink összesen!

[33] [...] tudatom az egész személyzettel, hogy köteles mindenki primadonnánkat tisztelni, és kezét csókolni, mert ha én megcsókolhatom kezét, önöknek sem derogálhat.

[34] [...] itt meg kell jegyezni, hogy a nyilatkozás G[lötzer] előtt is felolvastatván, eredetikép általa is alá volt írva; hanem másnap reggel hozzám jövén G, köztünk következő kettősbeszéd támadott: G. Kérem, én megfontoltam az éjjel, s jobbnak találtam a nyilatkozást alá nem írni, mert nekem még is úgylátszik, hogy a játékot én rendeztem; azután az egész társaságot nyakamba venném, pedig a kartanító a karigazgatótól függ. Én: A kartanító, édes barátom, a directortól függ. – G. igen, de még is sok ízetlenségnek tenném-ki magam, ez, meg ez, meg ez (neveket mondván, mellyeket kímélésből elhallgatok) együttartanak, valóságos jacobinusok, a kikkel bírni nem lehet.

[35] Ha Schodelné a mienkké lehetne, mit óhajtunk, sőt reménylünk is, meg volna vetve biztos alapja operánknak, mert egy ily példány hatása minden másokra nem lehet nem üdvösséges és termékeny.

[36] [...] tanácsos volt-e ily zsenge intézetnek, oly művésznét, s tán nem csekély megerőltetésével financialis állapotjának, most mindjárt tagjává tenni? [...] Nem lett volna-e hát okosabb ezen dalnokné helyett, kinek mostani körülményink közt, mind éneke, mind játéka oly annyira elüt a többi tagokéitól, azon nevezetes áron, – 15,000 forinton – melyen a színház részére nyeretett, tán más 3 vagy 4 tagot nyerni e színházhoz, kikkel tán nagyobb hatásra lehete munkálni. De a jövendőt tekintve, tanácsos volt-e ilyen szerzeménnyel gazdagítni egyszerre egy improvisalt intézetet? mert ha Schódelnének művészetéhöz vonzalma van s majdan kénytetik puszta falak közt énekelni, meddig fogja ezt a diadali tapsokhoz szokott művésznő tűrhetni, legföllebb egy évig, aztán itt hagyja az intézetet s ismét ott vagyunk hol voltunk: sőt ez esetben még nagyobb veszteség fenyegeti az intézetet; mert valjon azon csekély számú hallgatók is, kiket tán Schódelné éneke csalogatott a színházba, el fognak-e még azután is jönni?

[38] [...] hogy jó operák nélkül magyar színpadunk fővárosainkban a concurrentiát ki nem állhatja, minden műértő és dologismerő által megalapult igazságnak állíttatik.

[39] Édes érzés lepte meg az embert ma este mint a színterembe lépett: máskor többnyire üres most pedig szinig megtölt; máskor alig lát az ember egy nőalakot, azt is csak messziről, most szerencséje volt minden fiatal embernek szemlélgetni és a szép szemekben gyönyörködni; máskor a zárt-székek zárva maradnak, most mind felnyíltak: szóval a színház egyszer valahára ismét tele volt.

[41] 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 extraodrinary 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 suprpises

you – she is full of esprit, but soul is wanting; and meanwile, as I have before stated, she is extremly 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 irreproachable. 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 hommage 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 speill that you are conscious of her being equally thralled herself.

She is a Transylvanian, and was educated at the Musical Academy of Kolosvar, (Clausenberg,) where, when still exstremely 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 tastk. 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 hansome 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 eletrifying; and her upper notes are peculiarly clear and sweet.

[42] Nem akarunk itt a kitüntetett dalművésznének közösen méltányolt s megismert elsőségeiről szólni, hanem csak azon érdemeire figyelmezni, melyeket a magyar opera virágzása körül szerze magának, és csak az általunk már egy év előtt említett ama lett dologra hivatkozni, hogy csupán buzgalmának, szorgalmának, művészeti miveltségének, végre fáradhatlan, minden akadályon csaknem férfias akarati tehetséggel s állhatatossággal diadalmaskodó energiájának tulajdoníthatni, miképp két év alatt a repertoirba 17 legkedvesebb opera iktattaték.

[47] *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 tettre hítt fel mindent, ki bár mi kis erőt érze 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 éleményt; pedig nem köztudat-e, hogy fellépésem korában a nemzeti dalművészet sorsa ez vala? De én fölléptem, s ezt akkor tevém, midőn a túlhaladt külföld művészvilágában nevem már némi visszhangra talált; midőn az önismertetés nehéz munkáján már-már tul valék, s ipardíjamul szép jövők csillagát mutatá a művészet nemtője. Fölléptem mondom, s az előcsarnok homályos hideg oszlopai között vevék hont, hogy kulcsot segéljek keresni az avatottság templomához, hogy célt s irányt tűzzek ki, s megkísértsem egyengetni gyakorlati pályáját dalművészetünknek, mely ha a kezdet csarnokából ízlés s műértelem hajlékaiba lépendett, díszéül legyen nemzetünknek,·s éleményt nyujtson a ház közönségének.

Mennyire felelhetett s felelt-meg erőm és szorgalmam célomnak? 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 ellenim részéről, s az első megtámadások már személyes bántalmakat hoztak; de én eltűrém azokat! – eltürém, mondom; mert egy magasabb, az ügy szerelme, melegité 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 emlékét síromba viszem, még nagyobb számmal s oly szivesen, mint én adám, fogadá el szívteljes működésemet; s így az est órái kiegyenlíték a napok fájdalmit. Hittem, hogy a boszúvágy egy béketűrő 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 vitatkozám: a rágalmak ellen pedig mi volt volna könnyebb, mint a rágalmazókat visszautasítni? 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; 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 kellemetlenségit választám; hogy gyöngélkedésem 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 vitatkozám; de lelkem mélyen elkeserült, s akaratom ellen egy tompa hidegség kezde abban hont venni. Nem tagadom, hogy gyűlölet, megvetés kelt szívemen azok ellen, kik roszul takart önérdekeiket a dalművészet megbuktatásával keresték kivívni, s kik szerénytelenül egy nem bírt többségi képviselőkül erőködtek feltolakodni. S úgy vélem, az igazság-barát nem látandja természet-elleniesnek, ha egy nő azoktól, kik házi s nyilványos életét egyiránt elfeketítni törtek, megvetéssel fordult el.

E túlidegzett visszásság következménye bucsúvételem s elhagyása a kertnek, mellybe a dalművészet virágit átültetni segítém. De, kik virággyűlöletből a kertésznőt üldözék, győződjenek meg, hogy a virágkedvelés távozásommal nem leszen kiirtva; mert jelenkorunk jelleme nemcsak egyoldalúlag az észt, 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 hagya. Lelkem gyakran fölkeresendi a távulban kedves hazámat, s hazáméval honosim! mindig egyesítendi képeiteket tisztelő emlékezetem.

Schodel Róza.

Nem lehet többé kétség, hogy e szépművészetek legszebbike nálunk is oly termékeny földre talált, holott gondos ápolás mellett, bennünket legkellemesb gyümölcseivel élveztethet. Ki volna oly durva érzésű, ki oly hirtelen vert gyenge gyökereit kíméletlenül kitépve, hovatovább szebb reménnyel bíztató ártatlan tenyészésétől kívánná megfosztani?

[52] Szilágyi úrban (senechal) jártos dalszínészt tanultunk ismerni; első ariáját észrevételünk szerint talán kelleténél sebesebb tempóban s kevéssé vagy félénkebben vagy élénktelenebbül s gyengébb hangon éneklé, mint különben dicséretesen ismert tehetségeitől óhajtottuk. E csekélységet jövendőre javítva reméljük. Előadásának többi része azonban helyesen sikerült, s örömmel hallottuk hangjainak terjedtségét a felső F-től az alsó F-ig.

[55] Most Schódelné van itt vendég szerepekre. Ez a Schódelné kolosvári bábaasszony Kleinnének fogadott leánya. A k-vári krónika azt regéli, hogy a Bethlen Kriska férjének (Birónak) leánya volna, mi csakugyan nem lehetetlen, mert hasonlít a többi gyermekhez. […] Adta *Normát* és *Roméot*. A többi persze hogy mind rossz. a színház tele van mindig, mikor daljáték adatik. – Pedig mi rettenetesen adatnak az operák! – Misere [!] nostri Domine!!! – Széchényi [!] Istvánné minden este a theatrumban, pedig nem tud magyarul; Német *Seilern* leány létére.

[58] Az igazgatóságtul némi faggatás lehetett e külhonban képezett, teljes virágzatú, ifjú csengő organumot Dériné mellett mindjárt másod napra hallatni, s így a két énekesné közti nagy különbséget annál szembeszökőbbé tenni […].

[61] Múlt lapunkban említett Normát – hihető Schodelné asszonyságot gyöngélkedő egészsége gátolván –, Déryné assz. adá. Az élet majd minden, de főképp a színművészet pályáján, vannak nevezetességek, melyek bizonyos korszakig fényben tartják s tarthatják magokat; de mikor a művész e diadalkorszakát már túlélni látszatik, az élet practikai tapintatához tartozik, a szerény visszavonultságban élvezni a már szerzett érdemek

nem örömtelen öntudatát, s tán mondhatni, e nagy világ nagy játékasztalán ezentúl nem kockáztatni a már kivívott nevet vagy érdemet. Déryné assz.-nak megvannak érdemei; ő volt az első magyar dalszínészné, ő törte meg e szép, de rögös pályát, s ez oly érdem, mellyet kétségen kívül az egész nemzet elismer s mindnyájan méltányolunk: de a magyar dalszínészetnek szebb korszaka kezd feltűnni, s most már mi megnyugodva szerzett érdemeinken hagyjuk a hírnév, a dicsőség megkísértését azokra, kiket lelkesítő geniusuk magosan hordoz. Nem akarunk mi Déryné assz. eddig szerzett érdemeiből legkisebbet is levonni s úgy hisszük, tiszteletből eredt baráti nézetünket tán ő maga is méltányolni fogja, s elhiszi, hogy hasonló szerepekben mint Norma, gyakran szerencsét kísérteni, annyi volna, mint érdemeinkből mindig egy keveset feláldozni, vagy levonni akarni. – A „művésznek igazi barátja, ki igazat mond neki," s most már kérjük is színészeinket, e mondatot sohase tévesszék el szemügy elől.

[63] Szerdahelyi-vel [sic] (daljátékban szerzett érdemeire nézve) Déryné méltán megoszthatja babérkoszorúját.

[64] A Fra Diavolo 1834. március 5-i előadásáról közölt tudósításban olvassuk: „Szerdahelyi úr (Lorenzo) tetszett, és kardalosainkat ügyesen vezérelte, mi által az egész előadás nagyon nyert." *Honművész*, 2 (1834), 189.; Kolozsvárt 1836 augusztusában úgy adhatták elő az egykor onnan indult Béla futását, melynek kottáit a kassaiak nyilván magukkal vitték, hogy Szerdahelyi emlékezetből leírta és kiegészítette a zenét, majd az előadásban magától értődően énekelt is: „[…]Szerdahelyi (Kálmán) oly kedvességet nem nyerhete, mint ez előtt Udvarhelyi, mindazáltal dicséretet érdemel azért hogy e daljátéknak itt meg nem levő muzsikáját saját fejéből dolgozá ki (ha nem volt is oly tökélyesen, mint az eredeti) s nehány dalokkal bő vitette is." *Uo*., 4 (1836), 551.

[65] Hr. Szerdahélyi […] ist zum Buffo geboren, und man vergißt fast über seiner ausgezeichneten Darstellung seine sehr mittelmäßige Stimme.

[66] [...] a hangászkart (rendes igazgatónk Ruzicska György itthon nem létében) nagyobb részint Szerdahelyi József igazgatá, ki a versenyben tettleges részt is vett éneklése által.

[68] [...] bármily magasan lobogó hazafiságunk mellett is meg kell vallanunk, hogy nálunk a színész, főképp a nem pesti, csak Isten irgalmából tanul valamit. – Igaz, hogy Isten irgalma véghetetlen, hanem igaz az is, hogy annál végesebb a magyar színész szorgalma, s merem állítani, hogy mindaddig, míg azon belénk rögzött ideát ki nem irtjuk, hogy a színészetet hazafiságból kell pártolni, soha a magyar színészet, iskola nélkül, mint ma, művészi tökélyre nem fog fejlődhetni. […] Menthető még e hazafiság követelése oly közönségnél, mely művészi követelést nem ismer; de nem így áll a dolog Pesten. Itt a közönség nemcsak művészi követeléssel bír, hanem itt a magyar színészet, a két fővárosban, konkurrenciában áll két színészettel, mely a közönség kívánatihoz simul, s melynek mind a kettőnek igen ügyes praktikai tapintata van, a magyar színészet fölibe kerülni, vagy azt sakkban tartani […].

[69] A szerep-nem-tudás s innen eredő úgy nevezett stylizálás, grammaticátlan beszéd, össze nem vágó játék, majd lankadtság, majd túlzás, hanyagságnak, félkészültségnek, kedvetlenségnek tanúi, még mindig honosak színpadunkon, sőt ha hasonlítást akarunk tenni az előbbi (még a budaiakat sem véve ki) játékokkal, inkább visszaesésnek jelei láthatók, mint előmenetelé. A színészet ezen visszaesésének fő oka az opera iránti előszeretetben s kedvezésekben kereshető.

[70] Ha Schodelné egyedül képes vala, a valóban aljas, alig kiállható naturalista operai Szinész-személyzetet oly rövid idő alatt annyira ébreszteni, hogy most már a magyar művészet kénytelen az opera előtt háttérbe kullogni; tisztelet mind a derék énekesnőnek, mind a muzsikai dramának! Ne sajnálja B[ajza] úr Hontit, ha vele találkoznék, megkérdezni: tette-e azt Lendvayné a dramákkal, mit Schodelné az operákkal, egyszersmind pedig kérje, hogy józan ésszel vallja meg, melyik áll e részben a két színésznő közül fennebb?

[71] Der Opernluxus war es, welcher fort und fort nachteilig auf die Finanzen der Theater wirkte. […] Der Vorzug des größern Luxus aber war es nicht allein, um dem das Schauspiel die Oper zu beneiden hatte, nicht allein die Vorliebe der Höfe und des großen Publikums – […] – der Verfall der Künstlerischen Leistung deckte noch einen anderen wichtigen Vorteil der Oper auf. Ihr musikalischer Zusammenhang nämlich sichert ihr schon ein Übereinstimmen des Ensemble, wenn auch mehr als mechanische Richtigkeit unter dem Taktstock des Dirigenten erreicht wid. Tempo, Ausdruck und Überinstimmung, in der Oper durch den Komponisten schon bis zu einem gewissehn Grade festgestellt, müssen im Schauspiel erst gefunden und gesichert werden. Die Oper konnte daher viel eher einen harmonischen und genügenden Eindruck hervorbringen als das Schauspiel, auch halten die musikalischen Vorstände viel freiere Gewalt als die Szenischen, und waren außerdem noch in dem unvergleichlichen Vorteile: jeden Moment der wirklichen Exekution unter ihrer Direktion zu haben. Die Opernaufführungen waren also unzweifelhaft besser als die des Schauspiels, zumal auf Partienbesetzung und -studien ungleich größere Sorgfalt verwendet wurde als bei Schauspielvorstellungen. Diese gaben unverhülltes Zeugnis vom Schlendrian und der Unfähigkeit oder Verdrossenheit mangel hafter Regie. Auch all der Nachteil, welcher der Schauspiekunst durch die Erbauung der großen

Theater entstand, war durch die Oper herbeigeführt. […] Im ganzen drängte der Entwicklungsgang der Oper immer mehr zu dem Verlangen, daß an allen bedeutenden Theatern das Schauspiel von der Oper getrennt werden möge.

[73] A privát életemből is kívánok egyet mást elmondani. […] Köszegen és Sopronyban végeztem az akkoriban hatosztálu gymnasiumot, de nem igen dicsőségesen, sőt úgy, hogy a fehér vári főtisztelendő tanár urak minden bizonnyal minden évben szörnyen meg buktattak volna. Hat éves koromban kezdettem a zongorát hegedűt és klarinétot tanulni – mindig muzsikáltam. Tiz éves koromba a köszegi gymnasiumba léptem. Szerencsére minden évben olyan professorom volt a ki egy kicsit a klavéron klempírozmi tudott. Én már 10 éves koromben szépen zongoráztam, sokat klavéroztam professoraimnak, szerettek is mindnyájan nagyon és richtig keresztül is csusztattak minden évben az examenon. Sopronyban a hol a poesist végeztem, még fainabban ment a dolgom […]. Édes anyámnak mindig az volt a szive baja, csak neki pap fia volna, az ő kedvéért hát Szombathelyen be is állottam a szürke barátok közé novitiusnak, de a dicsőség csak két hétig tartott […]. Igy lett belőlem zenész és énekes […]

[74] „Kettős ének Armidából, előadá Mink assz[ony,] és Bognár úr derekasan. Az utóbbi úrnak kellemes tenór hangját hallottuk már a budai játékszínen is." *Honművész*, 1 (1833), 66.; „Pozsonban octob[er] 11-én Aubernak Esküje igen számos közönség előtt adatott. A jeles orchestrum Pokorny karmester igazgatása alatt, Ruth l. a. […]. Hölzl úr […] és Bognár úr (Eduard) a kellemes szavú tenorista (ha jól emlékezünk, soproni hazánkfija) kit a legközelebbi években Budapesten is hallottunk énekelni […] és Mattes úr helyes kormánya vetekedve törekedtek az egésznek sikerülésére." *Uo*., 2 (1834), 696.; „Pozsonban [1834] dec[ember] 20-án Bognár úr (tenorista) részére legelőször adatott Bellini Álomjárója. Ezen szép daljáték, minthogy a szerepek jó kezekben voltak, kedvezőbb szerencsét lelt itt, mint Bécsben a józsef-városi színházban. Bognár úr (Elvin) szép magos tenórjával, helyes módja és declamatiója mellett különös vonzó bájt önte szerepébe. Éneklése nagyon emlékezteti az embert Jäger úrnak virágzó éveire. Különösen kitünteté magát az 1-ső finalében, s a 2-dik felv[onás] ariájában." *Uo.*, 3 (1835), 30. Ugyanez a beszámoló németül: *Allgemeine Theaterzeitung*, 27 (1834), 1041.

[75] „Bognár, Ignaz, Vater der Friederike B., geb. Ödenburg, Mitglied 1833 bis 1835." *Katalog der Portrait Sammlung der Wiener Hoftheater*, Abteilung 2 Gruppe IV C, 371.; Sonnleithner: A férfi énekesek között 1834 és 1835. évadban: Bognar. Az énekesek szerepeit felsoroló listán Sonnleithner kipontozta Bognár szerepeinek helyét. A színlapokon 1833. október 17-én jelent meg először a neve, mint a Robert der Teufel öt lovagjának egyike. Néhány előadás után eltünt a színlapról; helyét a későbbi nagy drezdai tenor, Josef Tichatschek foglalta el. További szereplése: 1834. május 17., Boieldieu: Die beiden Nächte (Duglas).

[76] [...] nem is látszik még egyéb kívánhatónak, mint hogy honunk fővárosában a magyar színészet állandó kedvezést nyerhessen, nemcsak hazánk szerte létező legjobb magyar színészek ide gyűjtessenek öszve, hogy e központ valamint a magyar színészetnek legjelesebb foka, úgy egyszersmind képző intézete is legyen: hanem a mutatványok még nagyobb változásának és érdekeinek eszközlésére daljátékok is gyakrabban adathassanak, melyek minden színi mutatványoknál, ha helyesek, minden nemzetek előtt legkedvesebbek szoktak lenni. Igaz, hogy mi még most nagy daljátékokat nem adhatnánk: de ha minden jelesebb magyar dalszínészek a budai társasággal egyesülnének, mind két nembeli choristák szaporíttatnának, s valamint most tánc-iskola ingyen nyittatott, úgy ez után ének-iskola is alapíttatnék, melyben ingyen taníttatnék a fiatalság rendszeres éneklésre s a t., bizonyosak vagyunk hogy az óhajtott egyesülés után mindjárt apróbb jó operákat, egy év mulva pedig már nagyobb daljátékokat is kivánt sikerrel hallgatnánk. Hát ha még Vurda, Bognár, Rózner magyar jeles énekeseket, kik művészi tehetségeiket idegen nyelvű színpadokra valának kénytelenek szentelni, számunkra megnyerhetnők, s a magyar hon a Pesten alapítandó központi színház létesítését magyar nagylelkűséggel és tettleg bebizonyított bőkezűséggel eszközlené, mit nem várhatnánk csak 3-4 év múlva is!

[77] Kívánható még, hogy jeles tagokbul hangászkar állíttassék egybe, mely a műértő közönség várakozásának megfelelhessen; de egyszersmind jeles hangművek megszerzése iránt is előleg kell gondoskodni, nehogy azután olyasoknak hiánya miatt szüntelen ugyanazon nótákat kellessék hallani felvonások közben, melyeket már könyv nélkül unalomig tudunk. […] Valamely nagy operatársaságot nem remélhetünk ugyan, mert ennek képzésére eddig semmi előkészületet nem tettünk, s mindeddig 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 – ugy 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) kisasszonyok, Bognár és Vurda [!] (ki nemsokára Pestre jövend) tenoristák. Nem említjük a már magyar színpadoknál levő dalszínészeinket.

[78] Ich habe die Ehre Euer gräflichen Gnaden die Zusicherung zu geben: dass meine Stimme an Fülle, Kraft, Metall, Weichheit und Ausdauer seit ein Paar Jahren merkwürdig zugenommen hat. Der Impressario von Verona Mantua Vicenza der mich als Edgar in der Lucia gehört hat, wollte mich sogleich nach Italien mit-

nehmen, aber ich war in Innsbruck gebunden, und dann bin der [?] welschen Sprache nicht mächtig. Ich singe das Helden-Tenor Fach und wünschte hauptsächlich als Otello, Alamir, Eleasar, Edgar und Thomas in Gemma di Vergy auftreten. Sollten also Eure Gräfliche Gnaden geneigt sein, mich als Gast anzunehmen, oder zu engagiren, so harre ich einer huldvollen baldigen Antwort und gnädigen Resolution entgegen. […] Innsbruck, der 3 Juni 1837. Ignaz Bognár mp 1er Tenorist des Kaiserlichen Theaters in Innsbruck.

[80] 1838. november 12.: „Bognár nevű tenoristának fölvétele a mostani körülmények közt ohajtható lévén, meghatároztatott hogy mig e tárgyban további lépések tétetnének, a tőle Megyery szinész által várt válasz várattassék be."; 1838 novembet 30.: „Meghatároztatott, hogy Bognár Tenorista egy ujabb s az Igazgató urak valamelyike által alá irandó levélben ujra meghivassék, – ez iránt Gróf Ráday Gedeon és Nyáry Pál urak megbizatván.".; 1839. február 18.: „Felolvastatott Bognár Ignác énekesnek azon levele mellyben igéri hogy jövő esztendőre eljövénd de jelenleg körülményei miatt nem teheti. Válaszul rendeltetett közölni, hogy ha épen most nem jő is legalább körülményeit ugy intézze hogy kövekező nyárra jöjjön vendégszerepekre."

[81] Jövő szombaton [1839. július 20.] Beatrice di Tenda operában kezdi-meg színpadunkon vendégjátékát Bognár Ignác úr, soproni hazánkfija, szász-coburg-gothai hercegi kamara-dalnok és ugyan a coburgi udvari színháznak első tenoristája. E ritka műélményre előleg is sietünk figyelmeztetni a magyar operák kedvelőjeit.

[82] Bognár úr leirhatatlanul kedves és meglepő tünemény a színpadon; ő kiművelt dalszínész, s míg hangja édes olvadások közt ragadja meg a lelket, játéka s minden mozdulata mondhatatlanul kellemesen hat a nézőre. Bognár úr, ki most mint említők, Szász-Koburg Gotha hercegi kamara dalnok, magyarul tisztán s jól tud, s az igazgatóság nagy köszönetet érdemel, hogy ily megbecsülhetetlen kedves vendéget tuda színházunkba édesgetni. Ez este a színház telve. Remekül énekelt mint mindig Schodelné, meglepő kedvességgel Felbér M. kisasszony. A kar szokása szerint igen lelkesen vitte énekeit.

[83] Tekintetes Nyári Főnotárius Urat megkértem midőn Pestbul elutaztam, hogy méltóztatna a Te[kin]t[e]tes Játékszini Deputationak alázatos köszönetemet a kegyesen helbehagyott vendégszerepeimért eleibe terjeszteni. Mill örömest szeretnék hazám fiai között honi szinpadon helheztetést lelni, elegendő képpen kifejeztem magamat [ott] létemkor. Hogy Coburgba miólta Pesten voltam semmi kedvem sincs maradni, azt én legjobban érzem. Azért ha a Tekintetes Játékszini Deputationak volna szándéka engem a honni szinházhoz megszerezni, kész volnék tüstént Coburgba helheztetésemet feladni. Annak okáért méltóztasson Tekintetes Vice-Ispán Úr a Te[kin]t[e]tes Játékszini Deputationak ezen szándékomat bejelenteni, és kegyesen meg kérdezni, hogy mill feltételek alatt volna képes engem a magyar Szinházhoz megszerezni, – és én hogy ha károm nélkül el-fogadhatom az ajánlást, kész volnék mindjárt Pesten megjelenni.

[84] Szíves és barátságos levelét a szerződéssel együtt kezemhez vettem, de a holnapszámi fizetésem igen meg vagyon herélve, miokbul méltóztassék a Te[kin]t[e]tes Deputátionak elejébe terjeszteni, hogy leg alább 20 pengő forinttal javicsák holnap számi fizetésemet.

[86] Hr. Bognár, fürstlich koburg-gothaischer Kammersänger, ist den 11. Juni als Thomas [!] in der Oper Gemma di Vergy im hiesigen Nationaltheater als neu engagirtes Mitglied zum ersten Male erschienen. – Wir haben bei Gelegenheit seines Gastspiels auf dieser Bühne den Wunsch ausgesprochen, diesen Sänger unserm Nationalinstitute einverleibt zu sehen, und die Direction, die kein Opfer scheut, und das junge Institut einer würdigen Höhe zuzuführen, hat Herrn Bognár vermocht, wieder in sein Vaterland zurück zu kehren. Hr. Bognár ist ein Sänger von vortrefflicher Schule, nach öfterm Erscheinen werden wir die Verdienste dieses Sängers würdig beleuchten. – Was die Aufführung dieser Oper anlangt, so ist sie besonders was den groß-artigen Gesang der Mad. Schodel (Gemma) befrifft, bereits mehrmal in diesen Blättern gewürdigt worden. – Es gereicht der geschätzten Sängerin zur großen Ehre, während der Anwesenheit einer beliebten Künstlerin dennoch so entschieden zu gefallen. Der Besuch war sehr zahlreich.

[87] „Bognár úr (Florestan) előznökét [Joób Zsigmond] nem mindenütt pótolá-ki." *Honművész*, 8 (1840), 431. (Fidelio, június 25.); „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." *Uo*., 8 (1840), 631. (Gemma di Vergy, szeptember 23.)

[88] Rendező Ur! Miolta a világ fenn áll, civilizált emberek között ill botránokozó megbántás, millet Szentpéteri úr rajtam elkövetett, soha egy szinpadon még nem történt, – mellnek következtében meg kérem a Rendező Urat alázatos kérésemet a Tekintetes Igazgatósággal eszközölni, hogy engem a fellépéstől mind addig felmenteni méltoztatna, mig a Törvény mint nékem, mint az én bennem egész a botránkozásig meg gyaláztatott és meg becstelenitett Nemzeti Intézetnek elégtételt nem adand.

[89] Egymást váltó visszálkodásai voltak a színház több tagjaival, mi, az *ilyféle viszályok színháznál csaknem mellőzhetetlenek levén* [kiemelés tőlem, T. T.], az által mégis igen feltűnő, hogy [Schodelné] neve e komoly, belcsendet zavaró, rendbontó vitákban folyvást megjelenék, míg más részről változtak a szerepek.

[90] Nem akarjuk itt eltitkolni, hogy amely színházban opera és színjáték együtt adatik, csaknem elkerül-hetetlen az ilyféle zavar, hogy annak elhárítására több mint közönséges erő kívántatik […].

[91] Lendvay ur Martius 14-án adatott Király leány, mind koldis nő cimű szinjátékra készülvén az alsó öltöző-szobában elejint Szerdahelyi urat kérte, ki őt Clavirozása által háborgatta, hogy csendességében ne zavarja, ki is azt tellyesité – erre Egressy Benjámin ur lépett a szobába, és a Clavirhoz ült. Ezt is előbb, mint azt Heusz [Hrusz] ruhatárnok bizonyitja, szépen megszólitá Lendvay ur, hogy ne claviroznék, de Egressy el nem hagyá. Ujabban ezen kitétellel – hagyja el vagy ki veti a szobábul – ismétli kivánatát. Egressy fel lobbanván a kitételen keményen a Clavirra ütött, mondván – azért sem fogná elhagyni – s ha nem tetszik neki adja fel. […] mindkettő nagy büntetést kap.

[92] Nekem nincs igen nagy kedvem többé Coburgba maradni, és én ámbár Berlinbe /: a hol jövő tavaszon pedig szerepeket adandok :/ és Leipzigbe jó helheztetést lelhetnék, én inkább szeretnék a Hazámba hazámfiai között élni.

[96] „Lendvay (Béla) úrnak erős baritonja meglepé a hallgatókat, s méltán óhajtottuk, vajha a benne rejtődző énekes tehetséget rendes muzsikai tanítás és képző szorgalom művészi fokra fejthetné." *Honművész*, 1 (1833), 340. (Béla futása, Buda, augusztus 19.); „(Kassa) Lendvay úr, ki nem tanult s gyakorlott hangász, ily tetemes színpadon tenorista képen nem vétethetik." *Uo*., 587.; „Őt mint tenór-énekest érintenünk se kell; szava ugyan kellemes volna, de gyenge, igen vékony, erőltetés által hamar megreked. Mint nem tanult hangásztól azt is tőle kívánni, mit eddig az operában tett, igen sok volt." *Uo*., 2 (1834), 85.; „[1834] martius 5-ikén Szilágyi Pál részére a múlt évben is látott Fra Diavolo daljáték adaték […]. Lendvay úr bebizonyítá igyekezetét, midőn a cím-szerepet 10 nap alatt betanulta, és azt eljátszani merészkedett, ma is mint egyébkor csinosan öltözködött, és a banditai köntöst gondosan választá." *Uo.*, 189.; „Lendvay érzi, mily szerep az, mely őt kedves játszóvá teszi; annál kárhozatosb tehát ama vágyja, hogy sok oldalú kíván lenni. […] neki talán tanácsosb lenne felhagyni énekesi szakmány vállalásával, mert hangja tenor éppen nem levén a különben sokszor megható színész kicsire törpül." *Uo*., 438.(Kolozsvár, június 21, Zampa); „Lendvay (Max) igyekezetet sejdítőleg játszá énekes szerepét. Törekedjék ő a természeti hangokról a torokhangra átmenetelt simábban ejteni, az ének szabályait portamento crescendo s a t. törvényére nézve jobban sajátjává tenni." *Uo*., 567. (Kolosvár, augusztus 10, Bűbájos vadász); „Lendvay ur (a címszerepben) mindenkit meglepett, kivált miután tudtuk, hogy nehéz szerepét 10 nap alatt tanulá be. Csudásan haladott elő utolsó operánk óta mind előadására mind hangjának erősödésére, s pontosságára nézve. Szép hangja szorgalmas további miveltetését kiki méltán óhajtá." *Uo*., 3 (1835) 342-3. (Buda, május 23., Párizsi János); „Szilágyi Pál dalszínész úr jutalmául először adatott Rossininak 2 felv. érzékeny operája: Izabella vagy a szerencsés csalatás – Szilágyi fordítása szerint. […] Bertrand (Lendvay) szava rekedt levén kétszeres fáradtságába került a nehéz énekszerep, mely úgy is reá nézve még nehéz feladás, legalább úgy énekelve, mint azt a szerző eredetileg írta. Fárasztó az, és gyakorlott kisimult tehetségű dalnokot kíván." *Uo*., 602. (1835. szeptember 12.); „Budán, nov. 7-kén Dériné assz. utolsó és jutalomjátékául legelőször adatott »Eliza és Claudio« nagy daljáték 2. felv. Mercadante muzsikájával. […] Lendvay úr (Claudio) ma különösen kitünteté szorgalmát nemcsak helyes mimikájára hanem éneklésére nézve is. Ma különös tisztaságúnak találtuk szavát, mi által nemcsak a magosabb hangok kivitelére, hanem azoknak az alsókhoz helyes egybekötésére is segíttetett." *Uo*., 730.; „Budán mart. 26-kán Szentpétery Zsigmond úr jutalomjátékául Mayerbeer ördög Robert című nagy daljátéka 4-dik felvonásának nagyobb része (az utolsó jelenet nélkül) Szilágyi Pál fordítása szerint adatott. A nehéz címszerepben Lendvay Úr ismét szép próbáját adá természeti talentumának, s mindenki méltán óhajtá, vajha e kedvelt színészünk rendszeres tanítás által mivelné dalnoki tehetségeit." *Uo*., 4 (1836), 205.; „Budán nov. 3-kán Udvarhelyi Miklós úr jutalmául adatott Zampa nagy daljáték. A címszerepet a tapsokkal fogadtatott Lendvay úr adá, mely mennyivel nagyobb nehézségekkel van egybekötve, annyival több érdemet szerze előadójának, hogy azokkal megküzdeni tudott. Nem akarjuk ugyan ezzel mondani, mintha hiánytalannak találtuk volna, de ezeket részint L. úr tökélyes erejének még helyre nem állása, s talán némi bátortalanság, vagy a mű nehézségeivel még nem elég megbarátkozás okozák; s így hisszük, hogy L. urban további gyakorlás után a magyar Zampa igen jeles személyesítőt talál, annyival inkább, minthogy a magos hangokat az első quartettban, utolsó duettban s egyebütt nehézség nélkül tudja kihozni, mit ritka tenorista tehet erőltetés nélkül. Óhajtottuk csak, hogy az 1-ső felvonásban kivált, hangjai itt ott, hol szükséges, erősebbek voltak volna, és hogy a gyengéd s érzékenyebb dalok részeit egyszerűen úgy, mint írattak, s minden cifzárás nélkül énekelte volna, p. o. a 2-dik felvonásban a két leánykához, s a 3-dikban az ájult Camillához énekelt daljában; melly utóbbit egyébiránt ily lágyan, érzékenyen, és gyengédséggel színpadunkon még nem hallottuk. Jelesen sikerült nagy ariája is a 2-dik felvonásban. […] November 6-dikán Zampa daljáték ismételtetett […]. Lendvay úr (Zampa) ma is több ízbeli taps és előhívatásban részesült, ámbár előbbi észrevételeinket éneklése ügyében s a kijelölt helyek iránt ismételni ma is okunk vala. Különösen utolsó felvonási szép cavatinájában a szigorú tactus-tartásra s fermatékon kívül minden cifrázás elkerülésére (nehogy az erre készületlen orchestrum zavarba hozassék, és a dalnak pontosan megtartandó egyszerűsége sértessék) szoros ügyelést ajánlunk." *Uo*., 717.; „Lendvay kellemes de gyenge éneklését a leghelyesebb előadással, öltözködéssel és időkorunk némely leghíresebb énekeseinek szerencsés utánzásával tökéletesen pótolja; művészi büszkesége, daljátékok iránti szenvedelme,

és, ha szabad mondani hiúsága őt szorgalmas tanulásra ösztönzik, s oly polcra emelik, hogy valóban minden honi színpadnak ő mindig dísze és ékessége leend. Kassa." *Uo*., 5, (1837), 182.

[97] Az első opera, melyet referens a pesti új színházban látott […] 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 játékán kerekdedség és csín ömlik el, mely kedvessé teszi majd mindig színen megjelenését.

[99] Neki, ha fognak, nem ezen pályán fognak nyílni koszorúk, ez már késő óhajtás.

[106] Éder Luiza szembetűnő törekvését gyengébb testi alkotása egy kissé gátolja, hangja erőtelen, de nem kellemetlen, és már több ízben ösztönzék őt további haladásra a nézők tapsai.

[108] Estvénk a hangászkar jeles munkálkodása mellett egészben igen kedves lett volna, ha Rosina más kezekben van. A múlt, nem nyújthat pótlást a jelen hiányaiért [...] ezen operánk érdeke megújulna, ha benne egyszer Schodelnét is hallhatnánk; avagy hozzá, mint vendéghez, nem lehet efféle követeléseket intéznünk? – Nem, ő bizonyosan rajta lesz a köz kívánságnak minél előbb megfelelni, de ma – mint a cédulán olvastuk – rekedt volt. […] S. F.

[109] A mai estvének dísze, Szerdahelyi mellett, Éder Luiz (Rosina) volt. Ő a meglepetésig jól énekelt s ezen szerep a pesti magyar színpadon még nehezen adatott ennyi tetszéssel, mint ma.

[110] Éder Luiza (Julia) s Egressy Benj. úr (Tibald) dicséretes szorgalommal működtek. Az elsőn különösen kitetszett, mi neki dicséretére válik, hogy Schodelné asszonytól e szerepben sokat tanult.

[111] Éder k.a. gyenge de nem minden kellem nélküli hangocskájával elég csinosan leénekelte szép kis szakmányát.

[113] Éder Aloysia (Adalgisa) ma ismét gyakran magasabban énekelt a hangászkarnál.

[115] Az előadás pontos; Schodelné assz. (Amalia) remek, s Éder Luiza k. a. (apród) jeles volt. [...] Mikor lesz már vége az oly időn kívüli koszorú-szórásnak, mint ma történt? Vajon volt-e ma illő helye s oka, hogy É. L-nak a prima donna (ki ma ismét oly nemes szerénységgel viselé magát) tetemes sérelme nélkül koszorú, pedig oly csekély külsejű koszorú szórattassék?!

[117] Hangja egyébiránt nem alt-hang, hanem fél-erős mezzo-sopran, néhol ugyan éles, de elég hajlékony arra, hogy idővel jó énekesné válhassék belőle.

[118] [...] a magyar kimondás tanulását Felbér Mariának is újólag ajáljuk; az utóbbinak azon kívül az éneklési coloraturát. Ő egyébiránt többet tett, mint vártunk tőle; s ha az olasz zenéjű daljátékok nehezebb szerepeit is így adandja, előre is szerencsét óhajtva üdvözöljük őt, kivált ha hangja veszteni fogja élességét, és simábbá, lágyabbá válik. […] Kívánnók, hogy jó énektanító kezére juthatna, s a színművészet egyéb részeiben is utasítást nyerne.

[119] „Agathát Felbér Mária adta s szava kellemével, éneke bájával méltó tapsokat arata." *Hasznos Mulatságok*, 1838. július 30.; „Remekül énekelt mint mindig Schodelné, meglepő kedvességgel Felbér M. kisasszony." *Rajzolatok*, 5 (1839), 2. félév, 39. (Norma, július 25.); „[...] itt van most Felbér Mária, kit régen ismerünk kedves hangja, szorgalma- és fogékonyságáról." *Athenaeum*, 6 (1842), 2. félév, 39.

[120] Óhajtani valónk, vajha a kitartandó kótákra több pontosságot fordítna, s ne kényszerítné olly sokszor engedésre a hangászkart.

[121] „Felbér Mári (apród) ügyekezettel adá ugyan szerepét, de fürgencségét s vidorságát nem tudá teljes mértékben sajátává tenni." *Hasznos Mulatságok*, 1839. február 28.; „Felbér Mária (apród) kinek külön jutalmára adaték e dalmű, kedves jelenet volt, csak több bátorságot s élénkebb, vidorabb pajzánságot óhajtottunk volna neki." *Jelenkor*, 1839. március 2.

[122] Különös dicsérettel kell szólnunk Felbér M (Rosina) k. a. előadásáról, ki áriája és párdaljába (Figaróval) de kivált az elsőbe, egészen követve az olasz újabb Rosinákat, oly ügyes és jelesen alkalmazott változtatásokat szőtt, hogy méltán a legzajosabb tetszés bizonyítványaival tetéztetnék.

[124] Felbér a címszerepet adá és bebizonyít, hogy ő igen haszonvehető tagja a magyar színháznak, csak a körülmények ne kényszerítsék akkor föllépni, mikor beteges vagy rekedt, mint az utóbbi időkben néhányszor történt. Hangja ma egész tisztaságában volt, és éneke bájos és szívhez szóló.

[126] A 137 törekvése csupán drága kezdőkkel a közönséget szünet nélkül untatni, s a színház minden jövedelmét a művészet tiprókra pazarolni, ellenben a főművészek nyakába, kiktől az intézet dicsősége függ, üres tarisznyát akasztani. E miatt volt kénytelen egy igen kitűnő énekesnő Felbér Mária k. a. a színházat odahagyni, jelenleg pedig e miatt nem képes az intézet primadonnát bizonyos fizetés mellett tartani, s e miatt van az, hogy jeles színészi művészeink mindinkább elégületlenek. (Az Athenaeum 137. számmal szignált cikke ellen.)

[128] Egressy Benj[amin] úr (Arthur) gyenge szavával ugyan, de falsetjának a mell-hangokkal helyes egybekötésével, s a hangfutásokban bebizonyított ügyességével újólag kitűnő szorgalmat mutatott. Kár, hogy az utóbbival erősebb mellhangok, s több természet-szeres actiók nem párosulnak.

[129] Egressy Benjamin éneke (Arthur) napról napra biztosabb, simább; érzést, olvadozást jól kifejező, de annál kevésbé pathost, s így előadása nincs egyszínűség nélkül. Szavávali helyes gazdálkodás mellett, különben nem erős hanggal is lehet énekbe árnyéklatot hozni. Eddig ő még mindig csak romancs-dalló. Ezért ajánljuk e szorgalmas, buzgó énekesnek a dramai iskolát, s mint ennek egyik szerencsésebb növendéke, Schodelné asszony énekét, stúdiumul.

[130] Jelentvén Igazgató Úr hogy Egressy Benjámin Dalszínész Olasz országba szándékozván utazni, ezen művészeti utazására segíttségért folyamodik, meghatároztatott hogy 1ső Juliusban utazását elkezdheti a – Szinházi Pénztár mostani kedvetlen helyzetében azonban néki segedelem nem adathatik.

[131] [...] itt hallasz egy tenoristát, akinek nem csuklik ki a torka, sőt olly hangosan végigordítja Olaf herceget, hogy be kell dugnod füleidet, vagy kimenned… L. úr Olaf hercegből egy szerelmes trubadúrt csinált. Hol a hercegi méltóság, a testtartás, a mozgatásban? … Hol az énekbeli fensőség, melyet ki kell tüntetni annyira, hogy ha a színpadra nem nézünk is, észre kell vennünk a herceg éneklését. [...] L. úr minden árnyéklat, összefüggés, előadás, hangfutásbeli ügyesség, s egyes részek kiemelése nélkül, egyformán erős hangon végigkiáltá parthieját, s egyebet róla nem mondhatok, minthogy jó hangja van.

[132] [Schodelné] éneke különösen nem csak hogy mindenkit elégedéssel, a nagyobb részt pedig gyönyörűséggel töltött el; de mellette mintegy engesztelés volt olyanokra, kik nem örömest bocsátháták meg azon árnyékát vagy inkább sajátabblag – süllyesztését az előadásnak, melyet Arthur szerepében (a 2ik főszerepben) Egressy Benjam. Urnak fölléphetésen aluli éneke okozott.

[133] „Egressy B. úr zenészeti minden érdemeit becsülni tudjuk, de színpadra való hangja egyátalában nincs." *Honderű*, 1 (1843), 1. félév, 388. (Ördög Róbert, március 4.); „Sok nem kellemest mondhatnánk e mai estről, azonban oly jóreményben, hogy hasonló színházi élvtől jövőre megkíméltettetünk, ezúttal hallgatunk, csak azt súgva meg az illetőknek, hogy egy ügyesen szerkesztett hangászati estély, s eléje egy csinos vígjáték igen jól mulattatandá vala azon közönséget, melyet ezen énekesek nélkül (Schodelné asszonyt természetesen kivéve) ledúdolt, minden művészi becs nélkül előadás csak boszanthata." *Uo*., 2 (1844), 1. félév, 170. (Ismeretlen nő, január 17.); „Ugyan meddig tűri még a rendezőség, hogy Egressy B. folyvást kikacagtassa magát s mikor fogja ennek szerepeit Reszler által énekeltetni?" *Életképek*, 6 (1846), 475.

[137] Fölolvastatott Erkel József dalszinésznek és nöjének azon levele, mellyben – szerződése értelmében – hat hét utáni elbocsátásukat kérik. Jelentés tétetvén ez alkalommal, hogy a nevezettek fizetések csekély volta miatt szándékoznak elmenni, miután körülményeikhez képest mostani fizetések csak ugyan kevés volna, meghatároztatott, hogy a nevezetteknek havi fizetésök 25 váltó forintal a ként szaporitassék további itt maradásuk esetére, hogy 15 ft Erkel Jozsef, 10 forint pedig a nője fizetéséhez adassék.

[138] Sever [Pollione] szerepét ez alkalommal Erkel úr vivé, kinek szép, magas, tiszta, csengő, de kissé gyenge tenor hangja szabadabb mozgásokkal s több hévvel párosítva több hatást teendhetett volna, mint tett. Kár, hogy E. Urnak több ideje nem volt mind tökélyesebb drámai éneklésnek, mind Szini előadásnak megszerzésére, szóval oly készületre, milyet e szerep kíván. – E. úr bizonnyal kedves Szini tenoristává válhatnék szorgalmas tanulás és szép szava mellett.

[139] Erkelt (Severus) mint különben is nagyobb szerepben először fellépőt, ki kell tüntetnünk, kellemes és nagykörű 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. Igen óhajtjuk, hogy ezen énekesünk e részben komoly studiumokat tegyen, mert tőle minden egyéb tekintetben, operánk valóságos hiánypótlást várhat.

[140] Erkel, Max szerepében, mondhatni bájcsengésű hangjának egész édességét fejtette ki, de hibátlan könnyű éneke most is több árnyéklatot, élénkebb hullámzását hagyá kívánni az érzelmeknek.

[141] Erkel úr (Nemorino) tudjuk, hogy gyenge hangjával szerepének fenségét kifejteni nem képes, és így ma is a reá nézve óriási szerepnek csak miniature-jét tünteté előnkbe, holott az e műben kitűnő s egyik legérdekesebb, fő helyet foglal.

Legkevésbé lehetünk Erkel Urral (Nemorino) megelégedve. E fiatal ember, ki iránt táplált reményünket egy fokon tespedése miatt naponként veszteni kezdjük, mind inkább érezteti velünk egy jó tenoristának hiányát.

Erkel gyenge volt, de feladása sokkal nagyobb is hogysem kezdő megbírhassa.

[142] Hr. Erkel, Nemorino: Weniger vorzüglich. Eine mäßige Stimme, ohne besondere Methode und wenig Festigkeit. Doch sang er ziemlich angenehm und spielte recht löblich und genügend, was ihm auch Beifall u. Hervorrufen zuzog.

[143] „[...] meglepő volt Erkel (Viscardo), biztos, tiszta és hatható előadásával. E naptól fogva ő ismét új reményekre gerjeszt." *Athenaeum*, 3 (1839) 1. félév, 143. (Eskü, január 21.); „Az előadás sikerült. Schodelné (Elaisa) mint mindig, a nagy dalnoknőnek és remek játszónak bizonyítá be magát; kitűnve jól működött Erkel mint Viscardo di Benevento. Erkelt a természet a legszebb hanggal áldá meg, bicsaklani szeretővel ugyan, de a mitől ő, ha összeszedi magát, egészen tud őrizkedni. Ez alkalommal elég biztosan énekelt, s otthoniabb volt a színpadon, mint még akármikor. [...] U. B." *Hasznos Mulatságok*, 1839. január 19.; „Egészen meglepett bennünket Erkel úr, kinek hangja, éneke és játéka is naprul napra szebb, bár többnyire kevés élet és tűz van benne, ma kielégített, s hol ez hibázott, azt ott kelleme hangjával feledteté. Szorgalom és kedv minden nehézséget legyőz, ez pedig megvan Erkel úrban." *Rajzolatok*, 5 (1839), 176. (Eskü, március 14.); „Der Tenorist Erkel leistete Ueberraschendes und ward sehr oft gerufen. Nächst ihm zeichnete man Mad. Schodel und Hr. Conti aus. Dem. Felber war nicht wohl disponirt, das Orchester sehr brav u. das Haus ungemein voll." *Der Spiegel*, 1839. január 16.; „Ihr [Madame Schodel] würdig zu Seite stand Hr. Erkel (Viscardo), der einen höchst erfreulichen Beweis seines raschen Vorschreitens ablegte. Mit seiner höchst angenehmen Tenorstimme, die besonders in den Mitteltönen dominirend ist, verbindet er auch schon einen schönen gramatischen Vertrag, und wir haben Ursache uns den schönsten Hoffnungen über diesen Sänger zu überlassen. Das Publikum drückte seine Zufriedenheit auf eine eklatante Weise aus. Er ward mehrere Male stürmisch gerufen." *Uo*. 1839. január 26.

[144] Hr. Erkel, der den Araber Tamas gab, sang aus voller Brust und ließ uns schöne, angenehme Töne hören. Sein Part erfordert aber ein tief durchdachtes Spiel, und obwohl er hierin sein Möglichstes leistete, so hatten wir doch eine schärfer markirte Mimik und eine mindere Eintönigkeit gewünscht.

[145] Elég correct előadások, de lélek és összeható erő nélkül. [...] Erkel (Olaf hg) lelketlen [...]. Báléj, február 26. és 27.)

[147] Szegeden [...]. Tudósi tónk távollétében nov. 24-kén »Zampa« címszerepével Erkel a pesti nemzeti színház tagja megkezdé vendégjátékait.

[148] Ez alkalommal nem tehetem, hogy egy pár rég szívemen fekvő kérdésecskét ne tegyek az érdemes színigazgatósághoz. Mi történt azon hazafiakkal, kik minap színpadunkra fellépni szíveskedtek? Nincs-e még s nem is lesz semmi resultátuma azon próba-éneklésnek, mely a körülményekhez képest elég jól ütött ki. J.[oób] úrnak szép tenorja, S.[chön] úrnak pedig meglehetős baritonja nem érdemelnék-e meg, hogy színpadunkra jöjjenek? [...] Mert ha J. úrnak színpadi járatlansága, szép hangjának elfogultság miatt reszketegsége, mindkettőjüknek teljes szokatlanságukból természetesen következett némi hiányaik nem is engedték előtűnni mindazon szép tulajdonokat, mikkel a megnevezett urak dicsekszenek, de a gyakorlott szemet, vagyis jobban mondva fület, nem kerülték ki mégis azon a trema átlátszó fátyola alól is kitűnő érdemek, melyek, ezen dilettansoknak kivált elsőjét színpadunkra – mely a tenoristát tökéletesen nélkülezi – igenis alkalmatosnak teszik.

[150] [...] azon tekintetből mivel nevezett mind eddig csak egyetlen egy szerepet volt képes betanulni, a választmány havi fizetésül részére 40 pengő forintnál többet nem adhat. Szinte ezen alkalommal Erkel Énekesnek havi fizetése nagyobb szorgalma, s haszonvehetősége miatt is 40 pengő forintra emeltetvén föl.

[152] Játékszínünk fölött, ha az általányos rebesgetésnek hitelt adhatni, komor föllegek borongnak. Jób dalszínészünk ugyanis, mással társaságban, kibérlé a kassai színházat oly föltéttel, hogy több jobb színészt viend magával a pesti színház jelen tagjai közzül [...] igen óhajtható, hogy a terjengeni kezdett hír ne valósuljon.

[158] Joób úr egészen elemében volt mint Almaviva. E szerepnek magos hangjait s olasz modorú futásait dalszínészeink közül csak egyedül ő képes énekelni; s így jól esett füleinknek, hogy valahára Almavivára találtunk színpadunkon.

[159] A magyar színházban [...] Udvarhelyi Miklós dalszínész és dalmű-rendező külön jutalmára Veszta szűze nagy dalmű adaték először. […] Erkel (Licinius) az első gyönyörű párdalt meglehetősen éneklé Szerdahelyivel (Cinna); de a nélkül is gyönge szavát már mindjárt ekkor úgy megerőteté, hogy a darab további folyamában majd egészen minden hatás nélkül maradt előadása [...]. Talán Jób alkalmasb lett volna e szerepre?

[162] T. cz. Igazgató Ur! Több oldalrul felszollitatván hogy mennék le Pestre a Nemzeti Szinháznak egy nagy hiányát kipotolni, utolsó itt léted alkalmával nem beszélhettem veled semmit, azért most komolyan kérdezlek, ha szükséges vagyok-é ott, ha igen akkor jövő csütörtökig elvárom a Contractust utolsó egyezésünk szerént, mert akkorára vissza jö Báró Dalvigh Intendans a Hessen Darmstadti Udvari Szinháztól, a kinek szavam adtam, hogyha Magyar Országba nem megyek, tehát ö hozzá megyek, és Csötörtökig van a Terminus téve, tehát tölled választ Csötörtökig nem kapok annyit jelent, hogy reám szükség nincs. – Elvárván válaszodat maradok Szolgád Erkel Jósefmp wohnhaft im Gasthause zu drei Hufeisen beym Hrn Lutz an der Laimgrube [Lehmgrube] in Wien.

[163] [...] más részről azt is meg kelle vallanunk, hogy közép hangjait kevéssé hallottuk, s játékában még csak a kezdőt láttuk, [mit] itt ott a mimicával kiemelendő részint komoly részint nevettetést szerezhető szerep-részeknek hatás nélkül maradása bizonyított.

Erkel is jobban kezd egy idő óta mozogni, Joóbnál legalább e tekintetben kissé előbb van, kinek mozgása s kivált szét vetett lábakkali járása felette igen sértik a szemet.

[165] Mondják ugyan, hogy Ludas Matyi úr, mi előtt még Matyi nem volt, részint azért neheztelt S—ra, mivel ez Conti urat ajanlá ide hívatni, minthogy komoly bariton szerepekre nem volt énekesünk, holott az ily szerepeket Matyi úr szerette volna adni.

[169] Az előadásról sem lehet máskép, mint örömmel szólani. [...] Nagy nyereség leszen Conti is; baritonja, noha be volt ma fátyolozva, kellemetes és nem csekély terjedelmű; e mellett ügyes énekes és játszó, s szép, férfias alak. [...] S. F.

[170] Benza mint Camoens ma sokkal kielégítőbb volt, mint bármikor e szerepében mind amellett, hogy e szorgalmas és jeles baritonunkat nem a Camoens-féle szerepek tették a közönség kedvencévé.

[172] [...] wir bemerkten hier, daß die Nationaloper eines jugendlichen, kräftigen Bassisten und Baritonisten um so mehr bedarf, als durch das Engagement der Mad. Schodel sich eine günstige Aussicht für die Oper her-ausstellt.

Alboni k. a. és Reichel úr mint vendégek. Reichel német bassista igen mély s változatos hangja miatt elhíresült énekes, de előadásában semmi különös nem található. – Kivált a herceg baritonszerepe épen nem neki való.

[175] Ő is azon pesti lakos, ki Konti hosszú, kellem nélküli, s locus communis gyanánt mindenövé iktatott futásait megtapsolja, bár igen igen kis taps-viszahanggal.

[176] [...] Conti úr, a laibachi philharmoniai társaság tiszteleti tagja, Enrico szerepében olly dalnokot ismer-tetett-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. Hangja igaz, nem földrázó (minőnek némelly mű-nemértők kívánnák); de lágy, hajlékony, kellemteljes s éneklői gyakorlottsága olasz iskolára mutat. Azon roulade-ok, hangfutások, mellyeket tőle hallánk, sok énekesnének sem válnának szégyenére. Hangjának nagy terjedtsége és szép baritonja, művészeti szabályos éneklése sokra használhatóvá teszik őt. Azon egyre óhajtjuk csak figyelmez-tetni, hogy a magasabb hangokat erőadás által hallhatóbbá csak úgy igyekezzék tenni, hogy erejeknek nevekedése által azokat kelleténél magasabb hangokká, mint p. o. ma a quintettben a ces hangot, ne emelje, mi által az accordoknak tisztasága könnyen veszélyeztetik. Ő egyébiránt mindenkor olly járatos és művelt hangász-dalnok, kitől dalszínészeink sokat tanulhatnak.

[180] Az opera előadása ma különösen sükerült; karok, orchester pontosak. Schodelné jelesen énekelt. Conti hangja is ma oly tiszta volt, milyen még színpadunkon alig.

[181] Ezen operát inkább kedveli közönségünk mint Montecchi-Capulettit, az Ismeretlennőt és sokkal inkább mint Vesta szűzét. Ma is szép számú nézőket gyűjtött össze, mit egy részben annak is lehet tulajdonítani, mert Conti adá Zampát és Lendvay Alphonsót s e szerepekben mindketten újságok valának. [...] Conti igen gyenge Zampa mind játékára, mind énekére nézve.

[182] Joób (Almaviva) igen kedvesen éneklé szerepe első szakaszait – bár ezt mondhatnók játékáról is – de nem oly szerencsével a későbbieket. Oka az lehet, mert tán még nem ment egész szerepén át tanulásainak azon finomabb nemével, melly mint a mester utolsó keze, szokta lesimítni a mű durvaságait. Mit, ahhoz képest, hogy oly kevés szerepet játszik és oly ritkán lép fel, az igazgatóság és közönség méltán megvárna tőle. Operistáink közül őt és Contit látjuk legritkábban, annál nagyobb jogunk van tehát kívánni, hogy kielégítőt adjanak.

[183] Konti egyéb iránt alaposabb annak tudásában, hogyan kellene énekelni, mint magában az éneklésben, és jobb énekes mint színész.

[188] A nemzeti színház operarendezését múlt hó elejétől fogva Benta úr viseli s pedig azért, mert Egressy Gábor, Fáncsi, László, Lendvay, Szentpéteri és Szigligeti urak, bokros foglalatosságaik miatt, erre már többé rá nem érnek. Bizony maholnap több rendező lesz, mint rendezendő, a mi minden esetre kissé rendes le end.

[191] Jelentés tétetvén az ezen alkalommal a választmány előtt megjelent Schódelné Asszony által az iránt hogy: az ez előtt két héttel kiosztott daljátéki szerepe csak ma adatott kezéhez, – s hogy a Rendezők hivata-lokat nem a megkívánható készséggel vivén, midőn kötelességeiknek pontosabb teljesítésére szólítatnak föl, azt válaszolják, hogy ők azt oly szorgalommal viselik, a mint fizettetnek; ez iránt a jegyző könyvi kivonat kiadatása mellett utasítatni rendeltetett Igazgató BJ Ur, hogy a fent kitett körülmények okai iránt magának kellő tudomást szerezvén, egyszersmind kitapogatni igyekezvén mellyik Rendező panaszkodik a fizetsége csekélysége végett, ezek iránt majdan a Választmánynak jelentést tegyen,- rendeléseket tévén egyszesmind a szerepek pontos kiosztása iránt is. Ugyan ezen alkalommal Schódelné Asszonnal is szerződés köttetett.

[194] Felolvastatott Szilágyi Pálnak és Erkel Ferencnek azon terve, miszerint magokat kötelezik az opera szermélyzetnek havonként 2300 pengő forintnyi fizetésekre leendő kiállítására, azon igéretekkel, hogy idővel a kezdete mindennek nehéz lévén, ezen summából is lehet valamit meggazdálkodni – mi is azon ovással rendeltetett elfogadtatni, hogy a választmánynak a felfogadandó személyek jóvá hagyás végett előre bejelentessenek, utasításul adatni rendeltetvén a nevezetteknek hogy a beli szándékjuk kiviteléhez készüljenek hozzá, – nekik ha valahová a fölfogadás végett utazni akarnának, az aziránt teendő jelentésre úti költség is rendeltetvén.

[196] Tovább két hétnél tartott a munka, míg színházunk rendbejött, és előadásokat rendezhettünk [az árvíz után]. Első énekesnőnk azalatt elutazott külföldre vendégszerepelni, mi addig ahogy lehetett színdarabokkal mulattattuk a jó közönséget, a részvényes társaság sokszor szemünkre is hányta, hogy *assz. nélkül nem vagyunk képesek operákat adni, de ez nem a mi hibánk volt, hanem az övék, miért kötötték az operát egy személyhez; ezért adtam egy tervet be hozzájuk, mint kelljen operai személyzetet összeállítani, e tervet Erkel karnaggyal dolgoztuk ki, be is adtuk, helyeselték is, de azért foganatba nem vették.

[197] Emlékezetbe hozatván Szinész Udvarhelyi Miklósra nézve: hogy annak fizetése [-] akár fáradhatlan szorgalma akár azon körülmény vétessék tekintetbe mi szerént mind a szín, mind a Daljátékokban méltán az elsőbbek közé számíthatatik [-], az általa tett és teendő szolgálatokkal kellő arányban éppen nincs, ennek kkben a folyó évi nov 10én tartatott ülésben részére pótlékul adatni rendeltetett fél jutalom játék egy egész jutalom játékra emeltetett.

[198] [...] a részvényes társaság aug. 29-30-i gyülekezetiben uj behozandó rendet láta célirányosnak. A színészeti ügyekre Ráday vagy Ilkey Sándor „lesz befolyással"; „a színi mutatványok főfelügyelésére pedig mint főrendező Komlósi színész fogadtatott a társasághoz, mely módja a kormányzásnak célirányosbnak látszik, mint az egyes igazgatói mód egészen korlátozva.

[199] Fölolvastatott Szalmásy Borbála leányzónak a beli kérelme, mellyben bemutatván Glöczer kartanitónak mellette adott bizonyitványát, magát a kardalnoknék közé is kivánna fölvétetni, mivel már a magyar szinháznál 3 hó óta ingyen viszi a néma és kardalnoknéi szolgálatokat. Olly végre adatik ki a jelen folyamodás Komlóssy Ferenc Rendező, és Erkel karmester uraknak, hogy a választmánynak e részbeni végzése szerént megvizsgálván azt, ha a folyamodó mind hangja minőségénél, mind énekbeli oskoljánál fogva alkalmas e karénekesnőnek, iránta tegyenek hosszasabb üdő mulva véleményes tudósítást.

[204] Választmány méltó tekintetbe vévén mind azt, hogy az érdeklett operát úgy is a folyamodó forditotta, mind azon érdemét, mi szerént a napról napra több fáradsággal járó rendezöséget meg elégedéssel viszi – kérelme egész kiterjedésében teljesittetik.

[206] Azon daljátékok neveinek jegyzéke, melyeket [Udvarhelyi Miklós] a pesti Nemzeti Szinház könyvtárába el akar adni. [Auber:] Kőmüves és lakatos magyar szöveggel, [Cherubini:] Párizsi vizhordozó magyar darab, [Grétry:] Raul a kékszakálu herczeg, [Bellini] Norma, partitura, magyar és német darab, és két ének rész, Helena Partitura (Mehul) magyar darab, Gyrovecz: Kisértet, partitura magyarul, minden Musika, és ének részek, [Mehul:] József part, [Boieldieu] Fehér asszony part, [Gyrovetz:] Sorel Ágnes part, Lanoys: Egy óra part, Weber Preziosa part, Winter: Félbeszakadt innepi áldozat part, [Herold] Zampa, Partitura, minden musika és ének részek, magyar darab, szerepek, Két szó muzsika részei (complet) Dalayrac.

[207] Végre jelentvén Igazgató Úr, hogy Szerdahelyi Jósef Dal Szinész az általa jutalmául választott büvös vadász cimü Dal Játékot az Igazgatóságnak 150 v[áltó]frtér kész átadni; az oly feltétel alatt a Könyvtárnak megszerezni rendeltetett, ha a nevezett szinész, annak áráért egy üdeig elvárakozik.

[208] Szilágyi Pál gyüjteményének tételei: „Boieldieu: Felborult szekerek, Párisi János, Sutor: Apollo dalversenye, Auber: Menyasszony, Mehul: Kincsásó, Lebrun: Robert árendás, Die Waldmänner Komische Oper, Rossini: Szerencsés utazás, [Mátray:] Cserny György énekes játék, ezek mind part, egyesekhez énekrészek és zenekar. Továbbá részletek. „Összesen 1903 árkus. összesen 1903 árkus. Az intézet részéről köszönet mondatik.

[210] Rótkrepf Gábor Úr Udvarhelyi Sigmondnak [sic] és Heinisch Kar Igazgatónak áruba bocsátott Énekes Darabjaik megvehetése a szinház számára egy Rauch, zongora készítőtől 500 váltó ftért kialkudott Zongorának megszerzése s a Szinház felnyitatásakor elegendő számú segéd hangászok felvehetése iránt tévén kérdést az ajánlott énekes darabok közül tsak a legszükségesebbeknek, egyébéránt a zongorának a kialkutott áron leendő megszerzésére felhatalmaztatott egysmind arra is megbízatott hogy a kinyitáskor annyi segédhangászt fogadjon fel mennyi bélátása szerint szükséges leend.

[212] * asszonyságnak, primadonnánknak nagy kegyébe jutottam rendezőségem kezdetén, több ízben meghitt magához vacsorára, bár ritkán jelentem meg, de mindannyiszor megpezsgőztetett, egyszer sétára is meghitt, a váci-utcán menve, megállott Medetz boltja-, a nagy pipakirakat előtt, s megkért, válasszak ki egy szép pipát ízlésem szerint, mert ő nem ért hozzá […] megköszöntem szívességét, még nem vagyok érdemes, majd idővel, ha kegyét megtarthatni szerencsém leend. [...] Így folytak dolgaink napról napra, gyakran a próbákon fel-

fellobbant heves természete, de mindannyiszor figyelmeztettem, ne kockáztassa személyét hevessége által, arra való vagyok mint rendező, hogy minden akadályokat elhárítsak […] És csak ily csinnyán vihettem véghez, hogy egy hónapi rendezőségem alatt senkit sem küldetett el a színháztól, s nem kellett panaszra mennie az igazgatóhoz.

[214] Elkezdtük a próbát, én azt gondoltam – miután már előlegesen hirdettetik – be is van tanulva, de bezzeg elbámultam, mert se a magánénekesek, se az éneklő kar nem tudott semmit, mi több, a kották oly hibásan voltak írva, hogy maga a karnagy se tudott kiokosodni. – Azonnal összepakoltattam a hangjegyeket, s a karnagy szállására vitettem, megkérve őt igazgassa ki a partiturát, és a hangjegyeket; egy jóravaló kotta-másolót adván melléje. […] ekkor a magánénekesekhez fordulva mondám: »Úgy hiszem önök nem fogják magukat megszégyenítni e kottát nem ismerő karszemélyzet által!« – s ez hatott!

[216] [...] figyelmeztettem kivált az orchestrális tagokat, viseljék magukat csendesen, és óvják magukat a színpadra való feleselésektől, mert az orchestrumi tagoknak, ha bajuk van mondják el karmesteröknek, s az közlendi velem, s én segíteni fogok sérelmeiken, mert nincs egyéb út a közlekedésre orchestrum és színpad között mint a karnagy és rendező.

[217] [Schodelné] asszonyság vagy 40 egynehány taktust ki akar húzatni az operából – melyet azelőtt énekelt – s ráparancsolt a rendezőre hogy húzassa ki, ez meg rá akart parancsolni Erkel karnagyra, hogy húzza ki, ez meg fölnyújtotta a partitúrát, hogy jelölje ki a kihagyandót, de egyszersmind írjon hozzá átmeneti accordokat is, különben nem lehet folytatni, ebből keletkezett a zavar. A rendező megszégyellvén magát Erkel ily profanus okoskodásán, szóról szóra annyira ment a dolog, hogy az igazgatót hívatták döntse el a pert, meg is jelent, iparkodott is eleget tenni, de Erkel makacsul megmaradt állítása mellett, neki is odanyújtván a partitúrát […]. [Schodelné] asszonyságnak ekképp el kellett énekelni a 40 taktust. – De az igazgató se találta otthon magát a színpadon, lemondott az igazgatói dicsőségről, s más hasonló jött helyébe, de ez már óvatosabb volt, nehogy vele is partitúrát igazíttasson Erkel. Felé se jött a színháznak, hanem onnan hazulról dirigált, mit? – azt nem tudom.

[218] A hangászkar, mellyet ma Erkel úr, egyik új karmesterünk, kormányzott, igen dicséretesen viselé magát.

[221] Igazgatónak választatván, daljáték-rendezőnek Udvarhelyi Miklóst neveztem, mint kiben leginkább véltem bízhatni. Ez soknak tetszése ellen volt, s nyomban munkálkodásom elején ezen nemtetszés nyilvánságos jelekben mutatkozott. Többi között E. az öregebb, még Sch-ék közbevetését is kérte, hogy öccsét az ifjabb E-t segítenék rendezőségre; Sz[erdahelyi?]. Úr pedig egyenesen Glötzert ajánlá. Hogy sem az egyik, sem a másik kívánságra nem hajlottam, természetes, mert E. sokkal kevesebb tapasztalással bír, mintsem egy rendező kötelességének megfelelhessen, Glötzernek pedig, mint karvezetőnek, a magán-énekeseket alája vetni nem lehetett.

[222] Spontini ez örök ifjúságban viruló nagy műve minden tekintetben, de főleg a nagy gyakorlottságot kívánó számos recitativo miatt, fölötte nehéz, s e tekintetbül feszült várakozással volt az egész igen nagyszámú közönség az iránt: miképp fog alig összeállott dalszínész személyzetünk e nehéz föladásnak megfelelni? s örömmel tapasztalhatá, hogy az előadást, mint egészet tekintve, az intézet erejéhez képest meglehetősen sükerültnek mondhatni, noha egyes részletei nem valának képesek a műismerőt egészen kielégíteni. [...] Schodelné (Julia) már annyi érdemlett dicséretet aratott, hogy mindenki szükségkép zavarba jőne, ha új s művészségének megfelelő kifejezésekkel akarná előadását magasztalni. Ő, valamint mindenkor, úgy e szerepben is magán kívül ragadá a közönséget, s különösen a 2dik felvonásban olly erőt fejte kik minőt alig képzelhetünk kellemes szavában rejtőzhetni. Erkel (Licinius) az első gyönyörű párdalt meglehetősen éneklé Szerdahelyivel (Cinna); de a nélkül is gyönge szavát már mindjárt ekkor úgy megerőteté, hogy a darab további folyamában majd egészen minden hatás nélkül maradt előadása, s jobban érezteté, mint valaha, milly nagy szüksége van játékszínünknek elsőrendű dalszínészre, hogy a nőszemélyzetre fordított nagy költség megtérülhessen. [...] Maga a jutalmazott (főpap) [Udvarhelyi Miklós] tehetsége szerint törekvék emelni az előadást; de a recitativókban ő is igen gyöngének mutatkozék.

[223] Nach einer brieflichen Mitteilung aus Pesth hat das ungarische National-Theater durch die Überschwemmung ebenfalls einen bedeutenden Schaden erlitten. Das Gebäude stand unlängst noch sechs Schuhn unter Wasser. Das Castell von Ursino [Beatrice di Tenda] war die erste neue Oper, welche auf dieser Bühne zur Aufführung vorbereitet wurde. Der gegenwärtige Operndirector[!] Hr. Schodl, Gatte der ausgezeichneten Sängerin gleichen Namens, hatte diese Novität auf eine musterhafte Weise einüben lassen; aber der eingetretenen furchtbaren Katastrophe wegen, musste die Darstellung auf eine günstigere Zeit verschoben werden.

[224] De lássuk már gazdászati tekintetből is, mit nyert a főfőrendezővel? először: soha sem láttuk a színpadon, kivévén ha nejét fölkísérte, másodszor: a próbákat, tanulási órákat és díszítményeket én rendeztem, minden esetre az assoluta jóváhagyásával; mindenért én voltam felelős, még a közönség irányában is, és mindezekért meg is jutalmaztak havonkint öt, azaz mondd: öt váltó forinttal.

[225] Emlékezetbe hozatván hogy Schodel ur az ének tanitást mind eddig sem kezdte el, iránta Igazgató BJ Ur aként utasittatik, hogy vele a nagyobb reményü énekeseket kiválasztatván, a tanitási órákat meghatározván, a tanitást kezdesse el. Tanitási helynek a magyar szinháznál levő társalkodási terem határoztatván.

[226] Illő, hogy ezek után dicsérettel emlékezzünk derék férjéről is (jeles énektanító), ki valamint eddig, ugy most is, művész-nejének minden új szerep tanulásánál nagy segedelmére van.

[231] Nemzeti színpadunkat nagyhéti szünet után húsvétvasárnap, marc 31kén nyiták meg bérletszünettel, Menter híres hangművész versenyével; játéka legzajosb méltányra ragadá a közönséget. Schodelné is hallatá magát ez este, ki újabb 12 hónapra van föl fogadva az igazgatóság által hatezer p[en]gő forint fizetésért, férje pedig mint fő opera rendező ingyen teend szolgálatot.

[232] A jeles művésznének részvétre méltó állapotja sajnosan gyaníttatja velünk, hogy egészségének teljes helyreállítása nem oly hamar történendik, s így talán sokáig nem részesülhetünk az általa nyújtható élvben, min annál is inkább sajnálkozhatunk, mert, mint hallók, Bátori Maria nemzeti operánk címszerepében is készült fellépni.

[233] E felséges dal derék művésznénk által oly meghatólag adatott elő, miként nem olly könnyen hallhatjuk azt mástól s méltán sajnáljuk a műértőket, kik ma jelen nem voltak, hogy e rendkívüli hatású remekdalt és pedig illy remekileg énekelve nem hallották. Művésznénk ebben újra bebizonyítá, mily felséges tehetséggel bír s mit vesztünk, ha majd őt nem halljuk többé!

[235] Rendezök. […] ezeknek kötelességek az új szin[darabokat] vagy operakat szinre hozni probákat tartani – Az ének tanulást megrendelni, mellyben Erkel, és Hajnisch karmesterek a Solo énekesek, és Glötzer a kardalnokok részéről foglalatoskodnak.

Jelenté igazgató Ur hogy Glöczer a Német szinháználi egyik énekmester, a Magyar Szinházhoz 50 pengő forintnyi havi fizetésért a ként ajánlkozik, hogy szolgálatát jövő évi husvétkor kezdené – addig is azonban az éneklésben naponként délután alku szerint órákat adna. Mire nézve, a nevezettnek Igazgató Ur által leendő föl-fogadása elhatároztatott, utasitatván I U, az addig is adandó órák árának, Róthkrepf Gábor Urral leendő meg-határozására.

[237] Sokszor, ha vége volt a drámai előadásnak, azonnal operai főpróbát tarthattam egész személyzettel és díszítményekkel, miért? mert igen kényelmes volt a délelőtti ágyban heverés, másnap pedig menni kellett az új operának; aznap pedig próbálni nem lehet, mert erőre van szükség.

[238] 128. Idegen áriát vagy más zenerészt az operákba a rendező s a karmester tudta s engedelme nélkül senki sem mellékelhet sem ének részéből valamit el nem hagyhat 12 krajcáros büntetés alatt.

129. A tempo az énekdarabokra nézve a szobapróbán határoztatik meg. Kérdéses esetekben a karmester határoz.

130. Szobapróbán ugy mint szinpadi próbán a rendező és a karmester határozza meg: ez vagy amaz operai rész hányszor próbáltassék, ki ujra próbálni vonakodik, a 30 pont szerint mint ellenszegülő büntettetik. Ellenben az énekestől sem szabad megtagadni hasonló büntetés alatt, ha az a nem jól sikerült helyet vagy jelenetet ismételtetni kivánja.

131. Ha az operatag a zene mentében, a kiséretben, a tempoban set. valami változtatni, vagy játékához alkalmaztatni kivánna, azt próba előtt vagy felvonás közt fogja a karmesterrel közleni.

132 Ensembléknél és finaléknál egyes tag semmi változtatást nem kivánhat, mindnyájan tartoznak magokat a karmester rendeletéhez alkalmazni.

[239] [...] minden opera, és előadatása napja ő általa határoztatott, így akarta a választmány – directornak nem volt szólója az operákhoz.

[240] 16. júniustól kezdve, mintegy 2 ½ hónapi idő alatt 54 orchestrumi próba tartatott, s az intézet, a tekintetes választmány kivánatinak dacára sem adhatott két operánál, úgymint a Vesta szűzénél és a bűvös vadásznál, s egypár pariódiánál többet. Mindent csak a rendezőség rémítő tudatlanságának és az ebből származó tétlenségnek lehet tulajdonítani.

[241] Az operák betanulása a legnagyobb rendetlenséggel történik. Hozzákezdenek egyhez, de be nem végzik, ismét másikat kezdenek tanulni, ismét félreteszik, ezen esetet bizonyítja Déryné asszony jutalomjátéka. Don Juanba kezdtek, aztán Herold Marie-jába, aztán Fra Diavolóba. Most végre a Pirátba kaptak, melyet Tadolini és Poggi olasz torka sem tudott fentartani Bécsben, melyben Pesten Wild és Wurda is megbuktak. – Most már nem a rendezőség tudatlansága és a jutalmazandó nőnek önfejűsége-e ily választással az intézet pénzét és idejét elrabolni?

[242] [...] ezen zűrzavar közt Elisir d'amort is megkezdték, mely kétségtelenül nagy hasznot hajtott volna az intézetnek, igen, ezen Szerelemital már adathatott volna is, de még a mai napig sem kapta meg az alulírt, mint első karmester, még az első felvonás pártitúrját sem.

[244] [...] gyöngécske előadás és rendetlen. Az utósó fölvonás azon része, mely a táncok után következik, ezúttal egészen elmaradt, s a galopp után a függöny leeresztetett, bizonytalan várakozásban hagyva a közönséget, mely e sajátszerű csonki tás okát nem tudá. Mi sem bosszant közönséget inkább, mint az iránta mutatkozó figyelmetlenség, s óhajtható, hogy ilyesminek csak árnyéka se történjék. Az illetőknek, in specie a rendező uraknak, ezt tudniok kellene, s minden lépten bebizonyítniok, hogy közönségüket tenyerükön hordozzák. A közben fölvont díszítmények mögött elbámészkodók kiszaladgálásai is igen gyakoriak kezdenek lenni.

Átallában véve régen nem láttunk ily hanyag s lélektelen előadást, mint a mai. A szerepvivők egész kényelemmel jöttek, mentek, nevetgélte. A rendező még próbán sem engedhetne meg ily pongyolaságokat. Schodelné újra megcsonkítá szerepét; ha ez így megyen: nem sokára Lucretia nélkül is adhatják ezen operát.

[245] Linda mindig tele csődíti a házat, s Benza úr napról napra nagyobb kedvencévé lesz a műértő közönségnek. Azonban nem mulasztjuk el még egyszer figyelmeztetni a dalművek rendezőjét Conti urat, miszerint Boisfleury marquisnak az első fölvonásban egyszerű falusi nyári öltözetben, a harmadikban pedig, miként Arthurnak is, hasonlag egyszerű, de téli és úti ruhákban kell megjelenniök.

[246] Alboni M. k. a. jutalomjátékaul [július 13-án] nagy operai egyveleg adatott 3 szakaszban. [...] Ezt követte Donizetti Betly című operájából egy jelenet áriával, szokott jelességgel előadva Alboni M. k. a. által. Ez éneket a rendezőség részéről azon jelentés előzte meg, hogy a zene-kiséreti hangjegyek, „tévedésből vagy rossz akarat következtében", sehol sem találhatók, s így a dalnoknőt Erkel F. jeles karnagyunk zongorán volt kénytelen kísérni.

[247] A mai előadást nem mondhatjuk olly sikerültnek, mint különben tapasztaltuk. A karnagy öt perc múlva hét óra után érkezett, s a tele ház már nyugtalankodni kezde, valóban, megfoghatatlan, hogy a *rend*ezőség illy makacs ellensége a *rend*nek.

[248] Igazgató ur megbizatik, hogy a husvéttol életbe léptetendő szinházi törvények értelmében Konti opera rendező mellé négy műértő tagot rendelvén, az ajánlott operát biráltassa meg, s értekezvén először mind a zene mind a textus szerzőjével az átalok kivánt szerzői jutalom, másodszor a reá netalán forditandó szükséges költségek mennyisége felől annak idejében bővebb intézkedés és határozat végett az egészről tegyen jelentést.

[249] Császár Ferencz õ nagysága tihany ostroma cimü eredeti s 1844-ben jutalmomért pályázott opera szövegirója, felszolitá az igazgatóságot, hogy ezen opera adatása és jutalmazása iránt rendelkeznék. […] A nevezett opera a karnagy véleménye szerint is előadásra méltónak itéltetvén, adatása elhatároztatott, s a rendezőség utasittatik, hogy azon operák után, mellyekre az előkészöletek már megkezdettek, tüstént ez vétessék elő.

[250] Paksynét illetőleg nem értünk egészen egyet t. referensünkkel, mert Lászlóné és Szigligetiné, véleményünk szerint, Paksynét csakugyan ki nem pótolják – semmi tekintetben; s erről még akkor sem győződhetünk meg, midőn majd a mindenható rendezőségnek és még másoknak is tetszeni fog, Paksynét teljesen leszorítani a színpadról.

[251] [...] illy ócska daljátékok sűrű ismétlése és illy hanyag előadás a legjobb szándékú közönséget is elriaszthatja. Vagy tegyenek már valahára valamit a daljátékokban is vagy hagyjanak föl vele egészen, mert a mi operai játékrendünk valóságos gúnyolódás az ügy szerető buzgó közönség ellenében. Ha új daljátékokat nem akarnak betanulni, legalább a régieket szedegessék össze [...]. Vagy mit vétettek: Báthori Mária, Báléj, Eskü, Beatrice, Ördög Robert, Fra Diavolo, Don Juan stb. stb.? Vagy rosszabbak ezek, mint az örök Romeo és Borgia. Vagy nem áll a rendezőségnek hatalmában, bizonyos egyéneket arra kényszeríteni, hogy legalább a már betanult operákban egymás után változtatva lépjenek föl?

[252] Tehát, nem méltóztatott bizony egyik rendező úrnak sem magát lealázni (!?), a művésznőt meglátogatni, hanem odaküldtek neki vagy három-négy operaszerepet, hogy azokat tessék betanulni, s csak azt sem tartották érdemesnek megkérdezni: mikor? minő szerepben? s milly föltételek alatt akar a kisasszony föllépni? Művelt rendező a legutolsó kardalnoknéval sem fog így bánni!

[253] [...] a mai előadásról színházunk egyik legbuzgóbb barátjától, állandó bérlőjétől s egyszersmind nagy tisztelőjétől az operának, illy tartalmú megjegyzés érkezett hozzánk, melly annyira kifejezi a közönség bosszankodását, hogy közlését nem véltük mellőzhetni: „A mai előadás alatt valóban bámulatos volt a közönség béketűrése, mert ennél botrányosabbat alkalmasint nem látott még a pesti közönség. Ugyan miért léptet föl a rendezőség egyszerre 3 kezdőt, kik közül kettőt különben sem kedvel a közönség, miután Jób és Éder Luiza egészségesek s így énekelhettek volna! Füredyt a közönség örömest hallgatja az örökké rekedt Konti helyett, de Szigligetiné és Havi iránt többször tanúsítá már ellenszenvét, mit az is bizonyít, hogy színházunkban legalább fél év óta nem láttunk olly kevés hallgatót, mint ma. Hitelesen tudjuk, hogy próba után mind Schodelné mind Erkel karnagy tudatá az igazgatósággal, vagy inkább a rendezőséggel, hogy az előadás botrányt fog szülni, az mindazonáltal mégis szerepkiosztása mellett maradt [...]. Schodelnét és Erkel karnagyot mindenki sajnálja, mert e mai előadás rájuk nézve is bizonyosan borzasztó volt."

[254] Inszenesetzen. [...] In Opern und Spektakelstücken, wo Massen zu handhaben sind, ist das I. schon schwieriger. Ausser dem Ordnen der Aufzüge und Märsche läßt sich selten Etwas genau vorher bestimmen und meist giebt der Eindruck, den Chöre mit Begleitung des Orchesters in den Proben hervorbringen dem Arrangirenden erst den Überblick über das Geeignete oder Nothwendige. […] Mit je weniger Mitteln der Arrangirende das Vorgeschriebene zu Veranschaulichen sucht, desto besser ist es. Heere große Volksmassen werden besser angedeutet, wenn man scheinbar nur die Anfänge dieser Massen aus den Coulissen hervortreten läßt. Einige Fahnen und Trommeln deuten hier eine größere Menge an als selbst bei den reichsten Mitteln auf der Bühne versammelt werden kann. […] Was das Eingreifen des Chors in die Handlung betrifft, so sollte darauf gesehen werden, dass in wichtigen Momenten die Bewegungen gleichmäßig sind. Das sogenannte Sielen des Chors oder Antheilnehmen an der Handlung besteht nicht darin, dass planlos die Hände auf und nieder bewegt werden, sonder in der Veranschaulichung der Wirkung, welche das Vorhergehende auf die Masse ausübt. Wie Dichter und Componist ein Gefühl als übereinstimmend im ganzen Chore schildern, wenn Viele dasselbe Wort singen, so sollte auch oft die Bewegung übereinstimmend sein. Wird die Hand zum Schwur gehoben, Erstaunen, Abscheu ausgedrückt, so geschehe dies momentan, auf eine bestimmte Note der Musik oder ein genaues Stichwort, und die Wirkung wird nur größer sein. In der Aufstellung des Chors machen sich auf vielen Theatern noch alte Gewohnheiten bemerkbar z. B. das regelmäßige Aufstellen der Männer links und der Frauen rechts, das Heraustreten aus dem Bühnenbilde auf das Proscenium, das Drängen des Ganzen Chors auf einen Haufen nach vorne, während der ganze Hintergrund der Bühne leer bleibt usw. Alles dies sollte vermieden werden und ist leicht zu vermeiden, wenn man sich von bestehenden Convenienzen losmacht. Das beste Mittel die Bühne beim Arrangement größerer Massen vortheilhaft und malerisch zu füllen, ist, wenn der Arrangirende nicht von der Bühne, sondern von einer der Logen das Theater übersieht, dann wird er bemerken wo das Theater leer ist, wo Symmetrie fehlt, wo Gruppen not tun. […] Wenn sich in einem Finale der ganze Chor nach vorne drängt und der größte Teil der Bühne hinen leer läßt, so biebt dies ein unwahres Bild. […] Läßt man dagegen Lücken zwischen den einzelnen Gruppen von Choristen, so erscheint die Bühne selbst mit einer geringeren Zahl voll. Unumgänglich nötig ist es, das Verbeugungen, Grüsse, Knieen, Beten, Schwerterziehen schon in den Proben geübt, die weniger Geübten einzeln vorgenommen und alle Requisiten, die bei der Vorstellung sich in den Händen des Chors und der Statisten befinden, schon auf den Proben vertheilt weden. […] Scenen die der Chor allein zu spielen hat, z. B. die Marktscene in der Stummen von Portici, die Verschwörung in Ferdinand Cortez u. a., bedürfen einer besonderen Sorgfalt. Hier ist es nicht damit gethan, nur zu singen, und in unbeweglicher Masse den Vordergrund des Theaters zu füllen. Die Geschickteren müssen ausgesucht und an die Spitze kleiner Gruppen gestellt werden, um so das Ganze zu beleben. Im Allgemeinen ist das geschickte I. der Prüfstein und die eigentliche Wirksamkeit des Regisseurs der eben dadurch die künstlerischen und materiellen Mittel einer Bühne hinsichtlich ihrer Fähigkeit zur lebendigen Darstellung des dram. Gedichtes zur Anschauung bringt. Daher herrscht auch bei einigen größern Bühnen die Sitte, bei jedem Stücke auszukündigen, wer es in Scene gesetzt, und diese Sitte erscheint in so fern nachahmungswert, als dadurch derjenige dem Publikum bezeichnet wird, welcher die Verantwortlichkeit für das zu Anschauung Gebrachte zu tragen hat. […] er [ist] der Bevollmächtigte des Publikums, der Bewahrer des Palladiums der Schauspielkunst […]. L. S.

[255] Veszta előkészületeiben ismételtetvén a panaszok, hogy azoknak végét szakasszam, E-nek, az öregebbnek, kinyilatkoztatám, hogy, miután Sch-l, szerződése szerint mint főrendező jogosítva van azon játékokat, mellyekben nője föllép, elrendezni, ezután szorosan megtartatni kívánom, hogy a próbákon őreá figyelmezzenek; ekkor hallám válaszul, hogy Sch mit sem tud, hogy a Veszta szűzéhez tartozó rajzokat is E-nek öccsétől kérte-el: ami nem áll, mert E-nek birtokában Veszta Szűze-ből semmi rajzolatok nincsenek, és tulajdon szemeimmel láttam, s látták többen, midőn Sch-l a rajzokat szállásán, hol az említett játék rendezéséről gyakran volt szó, maga készítette. Innen világos, hogy a dicsőséget, ha csakugyan van belőle valami dicsőség, elébb E-nek akarák tulajdoni tani, kit rendezőül kívántak. [...] Mi a dolog velejét illeti, a tárgy sokkal csekélyebb, hogy sem hosszas vitatást érdemlene; ha csupán arról lenne most is szó: ki rendezte a Veszta daljátékot, de lehazudtoltatván a közönség előtt, mint ember, és korántsem mint igazgató, megsértett becsületemnek tartozom, hogy fel szólaljak; ismétlem tehát, hogy a próbákon elejétől fogva végig mindegyikén jelen voltam, és tudom, hogy Glötzer, – hacsak azt, midőn egy délután katonai evolutiók próbáltattak, s a tactusok mennyiségihez a lépteket mérni vala szükséges, a muzsikai kar távollétemben [sic – távollétében?] hegedűjén a marschot eljátszotta, a disz menet egyik osztályát pedig vezette, a darab rendezésének nem vesszük – annak rendezője nem volt. […] annyit tudok, hogy E-nek jegyzéke a Veszta szűze rendezése iránt azon jegyzékkel: miszerint nálunk rendeztetett, meg nem egyez, E a német színháznál Demmer alatt volt ügyelő, s azt állítja, hogy jegyzékeit ettől kapta; de míg Demmer a német színháznál volt, aVeszta szűze ott nem adatott; e jegyzék tehát még régibb, s így Grimm directiojának idejébe esik vissza; Glötzer azt követeli, hogy a szerint volt a rendezés intézve, mint ő Grimm alatt valamikor látta; igen, de jegyzéket nem tud előmutatni, az pedig, mellyet E- bír, a magyar színházbani előadással nem egyezik meg; hogy G-r az egész operát elrendelni teremtő ésszel bírna, szabad talán kételkednünk; ő igen szorgalmas jó kartanító, de egyéb semmi.

[257] [...] az intézet igyekszett az új operát előbb adni, mint a német színházban adatott, hogy az újsággal a közönséget meglepje; de ez nem történhetett, mert a rendezőség gyöngeségének szüksége volt előbb az előadást más színpadon látni.

[259] Chöre und Orchester wirkten tadellos, nur die Regie wird noch einige kleine Verstöße zu beseitigen haben. Bei der Geistererscheinung des 2. Aktes ist es zu merklich, daß nur vier Könige immer im Kreise herumgehen. Da die Ausstattung sonst sehr splendid war, so wäre es Schade, wenn nicht auch solche Kleinigkeit beachtet würden.

[260] Meyerbeer Észak csillaga bemutatója után írta a Pester Lloyd: „[... wir] bitten sehr, die Herrn mögen die wenigen Takte auswendig lernen, weil es komisch ist, »den heiligen Marsch« aus den Noten zu spielen. Wird irgend eine Bande eine Nationalhymne aus Noten spielen?"

[261] Az utósó fölvonásbeli gyászmenet ügyetlenebbül alig rendeztethetnék, mint ma estve. Kár volt az eddigi menetrendtől eltérni.

[262] A gyászpadi menet alkalmával a színtér annyira elsötétül, hogy a nézőnek a menet mozgó alakjait csak sejtenie, de látnia nem lehet. Hatás végett van-e ez igy, mint a Zách unokáiban?

[263] E mű többször adva sem válnék operakóros időszakunkban a közönségre nézve érdektelenné, mert a benne rejlő szép zene és éneklőrészletek, Schodelné és Wolf erőteljes éneklése, csillogó kiállítás, menet, s díszítvények, e szem és szívre egyaránt ható varázserők, annak jó darab időre biztosítanának életet. A mai előadás meglehetően sikerült; egy kis hangzavar ugyan néhaéha nem hiányzott, a menet alkalmával szinte felütögeté magát imitt amott egy kis rendetlenség: mind amellett azonban nem hiányzottak ahol kelle a méltányos tapsok sem a közönség részéről, mely főleg a Schodelné és Wolf énekléseikkor, mindannyiszor hangos tetszészajban tört ki.

[264] Don Sebastian lehető legnagyobb pompával jött ki a városi színpadra múlt héten. Forst úr oly fénnyel és annyi jó ízléssel rendezte el az előadást, hogy ahhoz hasonlót Pest még soha nem tanúsíta. Hét új díszítmény, mintegy 400 új costüm és teménytelen számú comparseria teszik párisiasan nagyszerűvé a rendezést […].Párisban is csak pompás kiállítása által vonzott, mely a nemzeti színpadon hiányozván, aligha kár nem volt ily nehéz, s épén nem erőnkhöz illő hálátlan dalművet tanulni be kivált azért, hogy avval nagy szerényen és késedelmesen a pompás német scenirozás után sántikálgassunk. Ami az előadást illeti, az a nemzeti színpadon hihetőleg jobb lesz." *Honderű*, 4 (1846), 1. félév, 454.; „A harmadik felvonási híres gyászmenet elég szegényesen ütött ki, s emellett nem sok ízléssel is volt rendezve, az egész a rendetlen szaggatottság bélyegét viselé magán.

[265] A német színházban, az igaz, már egypár hét előtt adták; de semmi, azért mi is megláthattuk, és pedig szerencsét kívánhatunk hozzá magunknak, mert kik a német színházban az előadást látták, zene s ének ellen nem győztek eléggé kikelni, holott nálunk elejétől végig feszült figyelemmel és részvéttel kis érte a közönség az előadást. [...] De nem is minden színháznak van ám olly karmestere, mint a mi Erkelünk, kinek jeles felfogása s buzdító vezérlete bírta ez új opera kedvességét illőleg kitüntetni. [...] Schodelné assz. Zaydát éneklé. Kell-e mondanunk, hogy ő az est csillaga volt, s a jelenetek, mellyekben énekelt, az előadás fénypontjai? Illy tűzteljes éneket, ennyi erőt ennyi kellemmel párosítva, ritkán hallhatni színpadunkon.

[265] Mondtuk már előbb, hogy nem akarunk kötelőzködni, ehhez semmi kedvünk [...]. De ugyan, mondja meg nekünk a Honderű: mi jót vagy rosszat szándékozik azzal elérni, hogy már második lapjában egymásután kel ki idétlen lovagiassággal a német színház Dom Sebastianja mellett s még idétlenebb baljóslatokkal a magyar Dom Sebastian ellen? és pedig annyira, hogy éppen eszélytelenségnek mondja annak a német utáni előadását!… Hiszen mondják, hogy a német színházban igen pompás a kiállítás, a díszítmények, az öltözetek: e hát ezek teszik-e az operai előadás lényegét? hát vannak-e a német színházban olly énekesek, énekesnők, oly lángeszű karmester, mint nálunk, hogy egy operai előadás felett előre illyképp pálcát törni nem tartja a H. a legnagyobb eszélytelenségnek. [...] ha már daljátéki előadásokról van szó, bizonyosan minden ember inkább jövend hozzánk, e daljátékot hallani, mint a Honderű magasztalt színcsarnokába – az öltözeteket nézni!

[266] [..] hol a naponkinti kassza jövedelmekkel kell fedezni a kiadásokat, ott a köznépre csalétkül kell használni mind azon színi mutatványokat, mellyek szemre, fülre ingerléssel s némi csábító csillogással hatnak. Hogy ilyen nemű mivek jövedelmeznek, általlátták minden biztosi tás nélkül létező színházak, sőt még azok is használják, mellyek bizonyos segedelmet vesznek, mint például a Karinth Kapu melletti operaház Bécsben. […] de nálunk is tettlegesen bevan bizonyítva, hogy illy látványos színmű milly bőven kamatozik, példa rá Bál-éj s némely parodiak... majdan ha Schodelné Asszony távolléte miatt az operák gyérebben lesznek adhatók – a parodiák pótolhassák a kárt, és hiányt.

Ez azon újabb kori opera, melly ha megkívántató pompával adatik, leginkább hat a nagy közönségre. [...] ez azon színmű, melly pesti magyar színpadunkon, rendes bemeneti díj mellett, színházunk léte óta, legtöbb jövedelmet hozott első adatásakor.

[267] Báléj egészen új és eddiginél fényesb elrendezéssel kerülend rövid időn színpadunkra, mit megint Mayerbeer híres dalműve, Ördög Robert követend, melyben majd rendre hallandjuk várva várt vendégeinket működni.

[268] A milyen pompával s előkészületekkel adatott a darab, annál szükségesb lett volna azt az énekesek részérül is kedvessé tenni. A kardalok az első s második felvonásban nagyon gyöngék voltak. Erkel úr sokszor distonált, Felbér Mári [...] ügyekezettel adá ugyan szerepét, de fürgencségét s vidorságát nem tudá teljes mértékben sajátává tenni. A színház nagyon tömve volt.

[270] Lucrezia Borgia, 1839. augusztus 31.: Az egésznek elrendezése, a' milanói Scala operaházi elrendezés szerint leend.; Marino Faliero, 1840. április 25.: Ezen opera színi elrendezése a' milanoi [sic] Scala operaházi elrendezés szerint leend." Gemma di Vergy, 1839. augusztus 3.: Színpadra alkalmazva a' szerint, mint a' bécsi cs. k. udvari szinházban, a' mult évben, az olasz-dalszinész társaság által adatott.

[271] Gaetano Donizetti: Marino Faliero. A Pesti Magyar Színház bemutatójának rendezőpéldánya

Első Felvonás		
1^{ső} Jel: Hajó gyár	6/8 Larghetto 20 [ütem]	Kárpit felmegy
Hadd legyen	C. Maestoso 10.	A Férfi Karszemélyzet mind Ácsok.
		16 Pausa után idegen statista munkások talyigákkal
		idegen stat. – a Decorátorok közül 4^{en} kik elhordják a requisitumokat a szinpadról
Csak vigyázz		mind dolgoznak
Zára, Zára	Allegro vivace / Vivace	a munkától megszünnek
2^{dik} Jelenés *Oh barátim*	12/8 Maestoso aria chorussal	Israele (Szerdahellyi) be jön hátulról u[dvari] p[áholy] részről – a' munkások körülfogják)
3^{dik} Jel:		
Nézd ki jő itt?		A kar a bejövő Stenora (Udvarhelyi M.) mutat ki hátulról jön. u: p: r.
		[Steno] fenyegetőzve el – azon részre, honnan jött.
4^{dik} Jel:	C Allegro vivace	[munkások] elmennek a' szerszámokat elhordják.
5^{dik} Jelenés		(Cabinet a Doge palotájában) (rövid. csak egy coulissára)
		[színpad sematikus rajza előlnézetből:] Kabinét – középajtó – bejáró asztal – karosszék – íróeszköz. – Cancz[ellaria] részről
	18 tactus Clarinet Solo	Fern[ando] (Erkel) középről jő.
Nem, nem! elválni tőle	Cavatina	
6^{dik} Jel:		2 házi st[atista] Toth és Illés inasoknak öltözve az asztalokat ki s be hordani.
		(Borgia asztal, és veres karos szék.)
		Lajcsik Imre helyett.
		Elena (Schodelné a.) Cancell. felől jön egy szép övvel.
	Duetto. No: 3.	
7^{dik} Jel:	Andte.	a' Doge (Konti) ud: p: felől be jön. Kezében papiros tekercs.
		(Elena el megy) (Cancellaria felé, a' Cabinétba)
8^{dik} Jel:		(Fern. el középen)
9^{dik} Jel:		Vincenzo (Mezei) ud: p: felől lép be, – jelentve: „Kiván elődbe s a t" [Vincenzo] (el a' honnan jöttt)

11dik Jel:		Israele (Szerdahellyi) ud: p: felől be jön, a' mint az Inas jelenté. papiros tekercsel
	Duetto No: 4. ### C. M	
Oh lassan…		[kettős közben, az összeesküvésről értesülve] Faliero körül néz titkolod[zva] s állását cseréli Israeleevel
Mind egyesek' zugása		Az egész Kar személyzetet előre rendelni, és figyelmeztetni. [hogy készüljenek a következő jelenetre]
12dik Jelenés		asztalt széket elhordani.
A' dúzs bizanczi rózsát		Világitott tánczterem. 4 házi statista (v: a' Ballet personáleból pompás apród öltözetben). be jönnek Leonival (Egressy B.) u. p. felől oldalt.
		Mint a' két nembeli Kar személyzet fényes öltözetben hátul a' teremben sétál = fel 's alá.
Várom a' Doget.		(Szolgák el hátra)
13dik Jel:		(Steno (Udv. M.) álorczás öltözetben középről be jön)
14dik Jel:		Lovagok Dámák (a teremben)
Jer Adria' éke		(ezen Kar alatt a Gavallérok, Dámák a hátsó teremből előre jönnek sétálva.)
	'	a Doge nejével, több gavallérok, Dámák kiséretében a táncz terembe mennek.
15dik Jel:		
Vigyázva…		(midőn a' többiek eltávoztak, Falliero (Conti) az érkező Israelenek (Szerdahellyi) ud: p. felől eleibe megy.)
Senkit se látok		(iratot hoz Szerdahelyi)
És Fallierora!	Recit.	(Ud: p. felől 4. inas süteményt visz tálczákon, a' közép ajtón tánczterembe el.)
		[Israele] (ud: p: felől elmegy)
16dik Jel:		(Schodlné assz. tánczteremből jön.)
17dik Jel:	Finale modto	(Erkel, Szerdahellyi udv: p: felől be jönnek.)
18dik Jel:		(Steno (Udv. M.) álarcosan középről előre.)
Jobb, ha kardod		Karszemélyzetet figyelmeztetni.
Ma meg bosszul-va lesz		(Kar: kivülről: „Tánczra, tánczra!")
		a' Karszemélyzet később a tánczteremből előre jön.
Második Felvonás		
Szent János és Pál piaca	Clarinet Solo 18.	[ceruzás föléírás:] tamtám – kardok – dörgés ménkő (éj)
1só Jelenés:	Kárpit felmegy	Férfi karszemélyzet által öltözve halászoknak munkásoknak
	Allegro mosso 4. tactus	Kar kezdi, midőn már mindenfelől jövő csólnakokból kiszállottak: „Mint szülöttit [a bús éj] s a t
		[ceruzával] a 4 házi statista hajósoknak öltözve, az idegen statista maradtak munkások.
Fátyolán a zordon éjnek	6/8 Larghetto 10 pausa	(Joob kívül a Coulissák közt kezd énekelni.) (fele a Canz. részre, – fele a csolnakokba el.)
	Dörgés [pirossal]	
2dik Jel:		(Erkel) ud: p. felől jön.
Ah! rémítő éj!		

Látlak! ah! mint virrasztasz	6/8 Largetto	
	## C ## Allegro	3. óra [pirossal]
		(el Cancel. felé)
3dik Jel:		(fele Kar Canc. felől,- fele kar pedig a' Dogeval udv: p: felől.)
		4 statista evezősöknek öltözve
		requis: lámpás a csolnakban
Szép merény a' pártütőktől!	¾ Cantabile	
	## C # Allegro	az összeesküdtek esküvésre kardot húznak. Dörgés
Fernando (belül kiált) *Ah!*		kardcsattogás hallik
Amott fut…utána!		Egy Kardalnok 4 hajóssal Canc. felé el.
4dik Jel:		
Karddal átszurva		(a' Kardalnok és 4 hajós hozzák be Erkelt)
		(1sső Culisszánál can. résszről villámlass)
Harmadik felvonás		
a' Doge laka		
1sső Jelenés		(Cabinet Doge lakában, mint 1sső Felvonás 5dik Jelenetben. – rövid.) [ti a színpad, csak egy kulisszányi]
Irene, Elena (ki szunnyad) Dámák		asztal karos gyertyatartóval és karos székkel. nappal. Schodelné ül – Sz. Karolina mellette áll.
Künn zúg a' fergeteg		Dámák, női kar bal oldalon állnak.
		Dámák Canz. felé elmennek
2dik Jel:		Falli: (Konti) ud: p: felől be.
Fenn vagy édes?	Recit. Scena.	
Hah! milly robaj		(kívül robaj középen)
3dik Jel:		Leoni (be középen)
4dik Jel:		
Rendőrparancsnok őrökkel be lép		(Horváth 4 katonával és 1 kardalnokkal) Sopronyi.
Elena, légy boldog!		(középen mind el.)
5dik Jel: Elena		(a' Dámák be mennek Canc. felől.)
Mindent halál visz		
Fernando! *Falliero!*	b C Modto	(a' Kar személyzetet rendelni. 9. Biró 10. Fogoly. 8. Őr az ajtóknál Horváttal.)
		(mind el) Széket asztalt elhordani.)
6dik Jelenés Tanácsterem		(Mindennek helyén kell állani változáshoz)
Az áruló Falliero		(Rendőr [ceruzával] (Sopronyi) középről be lép.)
E' földre szálljon átkunk	bb 6/8 Allegro bb vivace	állás: Bírák asztala C. felől – 10. üléssel. Beltrám közép részen.

		Israele elől u: p: részről a' foglyok ud: p: felől
		[lerajzolva az elhelyezkedés: rendezői jobboldalon asztal, mögötte bírák, baloldalon foglyok, elől Leoni, illetve Israele]
Gyermekim	aria Marciale C	(Szerd[ahelyi])
7dik Jelenés		Falli[ero] (Konti) középen be. – 4 őr: Horváth.
Itt a Doge!		
	# 9/8 Larghetto	a' foglyok elvitetnek. – a 10 Biro Israele s két fijai maradnak.
8dik Jel:		[Israele és fiai] elvitetnek középen.
Leoni (az ítéletet olvassa)		
Tizek. Rendőrparancsnok, Őrök		(Canc. felé el.)
9dik Jelenés Elena Falliero		
10dik Jelenés		(Őrparancsnok [Sopronyi] be 4 őrrel – Horváthal középről)
Most jer Falliero		
(Falliero, őrök közt el. Elena, fájdalmával küzdve mozdulatlan marad)		mind el.
Végső Jelenés.		
Ah! tehát mindennek vége!		
(az ajtónál hallgatódzik)		
(Dobpergés a kivégzést jelenti)		fővételi csattanás. Dobpergés
Elena (elájul)		

[272] [...] nur allgemeine Regeln kann die Theorie dem künstler geben; das Individuelle muss sie lediglich seinem Genie, dem freien Spiel seiner Kräfte […] überlassen.

[273] Schodelné assz. (Romeo), ki e szerepet ritka művészséggel szokja adni, első f[el]v[oná]sban ma pompás vitézi öltözetben jelent meg; de úgy látszik, hogy őt e neki is szokatlan köntös férjfiúi mozgalmaiban némileg gátlá, és a benne annyira megszokott s kedvelt lovagi délcegséget elfödé. Harmadik de kivált 4-dik f[el]v[oná]sban azonban ismét utolérhetetlen volt.

[274] A rendezőség ez által megóvta volna magát azon gyanútól, hogy az operát szántszándékkal balhitelbe igyekszik a közönség előtt hozni; – ama kis hazafiúi csapat, mely nemes elszánással ezen opera hallátán jelen volt, egy kellemetlen estétől – az intézet egy szép új Romeo öltözettől, és a pénztár szomorú bevételtől megkíméltetett volna.

[275] Schodelné assz. kinek öltözetén a valódi antik redőzet ma kellemesen tűnt fel, a címszerepet talán soha ily bensőség, tűzzel és valósággal nem adá, mint ma; gyermekei feletti búját 2-ik f[el]v[oná]sban, a kétségbeeséssel küzdő anyai szeretetnek azt a megtört hangban kifejezését, melyben egy egész világ fájdalma hangzott vissza, a legfelsőbb fokra vitt művészet remekének lehet mondani.

[276] Nov. 30 Norma járta. Dec. 2dikán egy becsületes úr jókor talál menni színházba, s időzni beszédbe ered a pénztárnokkal. Többek közt említé, mert országot világot látott lengyel, – hogy Schodelné Normát *debellinizálja*, sokat czikornyáz benne; s mint Veszta szűze, épen buján, lelógó csecscsel öltözik stb.

[277] Udvarhelyi Miklós jutalmaul „Báléj" daljáték. Ez alkalommal Schodelné assz. a jutalmazott iránti szíveskedésből, „Adverson" [!] szerepét adá. Ezen boszorkány nemcsak öltözete, masquierozása, hanem előadására nézve is királynéja lehetne minden boszorkánynak.

[279] Liszt a magánkörökben is mindenütt a legnagyobb szívesség- s kitüntetéssel fogadtatik. […] A többi közt Liszt tiszteletére igen jó kis lakomát adott jeles énekesnőnk, Schodelné asszony. A kis társaságot néhány politicai nevezetesség, néhány művész és író egészíté ki, s átalán véve igen kedélyesen s magyaros szellemben folyt a társalgás. Az igen finom s kedves társalgásu Liszt elemében volt, a legélesebb észt tanúsító ötletekkel ruházá fel gyakori áldomásait, különösen a journalistikáról, a nemzeti színházról, és az általa génialis-nak nevezett cigányzenéről, talpraesett dolgokat monda el. Ez alkalommal említé, hogy rövid időn lelépend a nyilvános pályáról, de előbb még Amerikát beutazza. Schódelné a lelkes háziasszony, Lendvaynéval együtt egészen magyarosan valának öltözve e lakomán; s mi megvagyunk győződve, hogy Liszt fővárosunkban még ennél magyarosabb házi körben nem mulatott.

Berlioz második és utolsó hangversenye, melyet febr. 20d. szokott esti órákban a nemzeti színházban adott, sokkal látogatottabb volt az elsőnél, ámbár most a hangászok voltak kevesebben. […] Kitűnő tetszésben részesültek még Egressy Béninek Füredy által énekelt népdalai; Schodelné nemzeti öltözete pedig zajos tapsokra méltatott.

[280] S most bezárjuk szemlénket mai műmellékletünk megemlítésével. A kép Schodel Rozália mint Norina, Don Pasqualéban, úgy hisszük kedves műemlék lesz kivált mindazoknak, kiknek a közszeretetű művésznőt ezen egyik legszebb szerepében látni alkalmuk vala. Genialis Barabásunké a rajz, s Walzel nyomdájának szolgál dicséretére a nyomás.

[281] A rococo-öltözetek, különösen Schodelnéé és Füredyé, igen jó ízléssel valának kiállítva.

[284] Az ősszerű pogány magyar öltözetek sajátosan s fényesen valának kiállítva.

[287] Hernani opera (Verditől) tetszésben részesült, és fog még inkább ha egyes szépségeivel jobban megismerkedik közönségünk. [...] H. Cornelia k. a. igen-igen kedvesen énekelt, és pompásan öltözködik.

[288] Ihr Erscheinen schon als Borgia war so imposant, ihr Costum so reizend und geschmackvoll, daß ihr, eher noch ein Ton erklang, ein nie endenwollender Applaus entgegenschallte.

[289] Be mutatván ez alkalommal választottsági tag Gróf Ráday Gedeon Úr azon karperecet, mellyet a választmány Carl kis aszszony számára kedveskedésül rendelt készittetni, az a nevezett művésznének ugyan tsak Gróf Ráday Gedeon, nem különben Igazgató Bajza József Úr által kezéhez adatni egyszersmind 207 ft 42 pengő xr tevő ára a szinház pénztárából exassignáltatvan, ki fizetésse pénztárnok Gál János Úr a jegyző könyvi kivonat által utasitatni rendeltetett.

[296] [... a kitüntetés] másra sem volt jó, csak hogy nevelé önhittségét [...], következményeire nézve pedig minden tekintetben kárt okozó. Ezen kitüntetések után énekesnénk mind inkább garázda, hanyag, s megférhetetlen lőn.

[301] Itt helyén látjuk megemlíteni, hogy Schodelné assz. e kirándulása alkalmával 5 új daljátékot szerze-meg színházunk számára; nevezetesen Marino Falierit, Calais Jánost, Devereux Robert-t, gyermeki szeretet hatalmát, és a saardami polgármestert. Muzsikája mindannyinak Donizettitől van.

[302] Jelentés tétetett továbbá az iránt, hogy Schodel János opera rendező az általa a Választmány megbízásából vett s tulajdonából kifizetett némely Dal Játékoknak 127 ft 30 xr pengő árát kéri kifizettetni, az néki kifizettetni rendeltetett.

[305] Hozzá vetve, a reáforditandó költség lehet ez:

az opera partiturája	40 pengő ft	
a hozatal (Milanóból)	6	ft 5 xr
zongora kivonat	12	ft
forditására, a mit határozni szíveskedett		
orchestrikai kották kiiratása		
legfeljebb	20	ft
ének szerepek kiirása	8	ft
sugó könyv	3	ft

Ezeken kivül semmi más költség reá forditandó nincs – sem öltözet – sem diszitmény, egyszóval legelső elő–adása is képes egész költségét háromszorosan vissza fizetni. – Ezen opera még németre sincs forditva sehol – de most Karl Henriette kisasszony forditásom akarja és a német szinpadon közelebbről tarttandó vendégjátékai jutalmára szándékozik adni.

Azért alázatos véleményem az – hogy a németeket minden esetre meg előzni kellene. A zongora kivonat Bécsből is meg szerezhető – s a míg a partitura Milanóbol megérkezik, az alatt tanulni lehet – hozzá értve hogy az orcheszter kotái gyorsan ki irattassanak.

[307] Sept 29: Dériné jutalomjátékául először Mari, vagy a rejtett szerelem. [...] Kevesebb számú néző jelent meg, mint a szorgalmas és sokérdemű Dériné érdemlette volna; ezt leginkább annak akarjuk tulajdonítani, mert ezen opera, bár muzsikája szép, bár a cselekvény benne érdekes, kissé már elavult

[309] Erkel F. a Trovatore előadását jutalomjátékaul kéri. Tekintetbe vétetvén érdemei kérelme annál is inkább megadatik, mert ezáltal reményleni lehet, hogy egész erővel és megkettőztes szorgalommal azon leend, hogy ez opera mielőbb bekövetkezendő többi előadás jövedelme által kárpótoltassék." 1854. október 7-én mégis elhatározzák, megkísérlik Erkelt rávenni, elégedjék meg a második előadással, „minthogy ez [t. i. a bemutató átengedése] mind a közönség mind a többi színházi tagoknál rossz hatással fogna lenni, s a második előadás jövedelme remélhetőleg éppen olly nagy leend mint az első.

[311] Hallottuk ez operát évek előtt, hallottuk most: most sokkal rosszabbul, mint akkor, pedig most az egyes erők (Schodelné asszonyt kivéve) jobbak voltak, mint akkor; honnan hát a különbség? – Aztán még mindig a zongorakivonat után készített hangszerzés szerint adatik e gyönyörű mű, minek természetes következése, hogy az operát nem halljuk úgy, mint Mercadante írta, hanem úgy mint számos év előtt Erkel úr instrumentirozni képes volt. Vajon nem érdemlené meg ez opera, hogy partitúrája meghozassék?

[312] Jelentés tétetvén hogy Kirchlener fölmondott, ez iránt a jegyzőkönyvi kivonat kiadatása mellett Rosty Albert választottsági tag és Erkel Ferenc karmester a ként utasitatván hogy helyébe egy alkalmas tagot ajánljanak.

[315] [...] nem sokára a Zsidó hölgy is repertoirba jutand, Eleazar szerepére azonban még nincsen dalnokunk.

[316] Mi pedig a folyamodó Szerdahelyi Jósefnek jutalom játéka iránti kérelmét illeti, sem Masaniellót sem Fenellát személyesitő olyan egyedek nem lévén, mellyek a kivánt darab fennmaradhatását reménylethetnék, az nem is adathatik; utasitatván a folyamodó hogy jutalom játékául a repertoiron levő darabok közül válasszon.

[318] Megbizatott választottsági tag Rosty Albert Úr hogy a „Fidelio" cimű daljátékot a szinház számára mi–előbb szerezze meg.

[319] Felolvastatott Schódelné asszonynak jutalom játéka, s Szerdahelyiveli viszonya iránt be adott irata. Schódelné asszonnak jutalmául „Anna Bolena" cimü daljáték rendeltetett adatni. Mi pedig másik panaszát illeti, erre nézve elnök Földváry Gábor ur kéretett s bizatott meg, hogy Szerdahelyit maga elébe hivatván, a dolgot vizsgálja meg, s az előadás valósága esetében őt dorgálja meg, s rendelést tegyen az iránt, ne hogy jövendöre több ily botrányt okozó dolgok történjenek.

[320] Hochwohlgeborner Hochgebietender Herr General Feldwachtmeister!

Ihr Schreiben, welches Euer Hochwohlgeborne unterm 4ten März an den Herrn Rittmeister Grafen v Dessewffy zu erlassen die Güte hatten, habe ich in dessen Abwesenheit erbrochen, und verweile nicht hochdemselben hierauf zu erwiedern, dass Dessewffy vor seiner Abreise nach Neapel und Sicilien mich beauftragte, die Partitur und Clavier Extract sowohl von der Lucrezia Borgia als auch von der Gemma di Vergy auf die erste aviso nach Pest zu übermitteln, welche ich auch mit nächster dahin abgehender Post nebst zwey librettos von jeder Oper, unter der mitgeteilten Adresse dem Herren Ober Notairs in einem leichten Kisten wohl berwahrt zu übermachen die Ehre haben werde.

In derselben Kisten befinden sich auch die gewünschten Librettos der Oper Norma – Straniera – Beatrice di Tenda – Montecchi e Capuletti – Giuramento – Elixir d'amore – und Barbier di Sevila. – Ferner zum beliebigen gebrauch die Librettos der vorzüglichsten Opern Bravo – Lucia Lamermoor, – Torquato Tasso – Maria Stuart – Marino Faliero – Muta di Portici – und Donna de Lago, wovon der Bravo am 9ten dieses Monats in der Scala beim vollen Hause und stürmischen Applaus zum erstenmmahl gegeben worden ist. Aus der den Librettos beigebogenen Mailänder Zeitung wollen Euer Hochwohlgeborne gefälligst ersehen, wie das hiesige Publicum diese Oper aufgenommen, und die die Kritik darüber schpricht.

Im Sinne der geäusserten Wunsches erkundigte ich mich beim Ricordi um den Preis dieser Oper, derselbe verlangt 4000 Zwanziger, eine sehr übertriebene Forderung, die bloss der Neuheit und der Hereinbringung seiner Auslagen zuuzuschreiben kommt. In einigen Monaten dürfte sie jedoch [...] vortheilhafter zu erstehen seyn, die andern nemlich: Lucia Lamermoor – Torquato Tasso – Maria Stuart – Marino Faliero – Muta di Portici – und Donna del Lago sind mit Clavier Extract, und Partitur jede um 200 zwanziger zu bekommen.

Für die zwey übersandten Opern, vier Librettos und der Kisten worin alles eingepackt ist, habe ich 135 fl. Münze gezahlt, und dieses Geld aus der [...] Cassa des löblichen Regiments Commando empfangen. Ich bitte daher diese Summe mittelst Verlags Quittung dem Regiments Commando zu übermitteln gefälligen.

Sollte Euer Hochwohlgeborne gefällig seyn mir den Einkauf einer oder der andern Oper aufzutragen, so bitte ich mich Hochdero Befehle gütigst zukommen zu lassen.

Mailand, den 16ten März 1839.

[322] Két Foscari végett az írói jog miatt Reina felelős, ki ez operát hozta és eladta.

[324] 1845. január 24. – Olvastatott Holding levele, melyben jelenti hogy a Vier Haimons Kinder opera 40 pengő ft-ért megszerezhető. Az ügyvivő értesítendő, hogy a nevezett operát küldje le, érte a díj azonnal kifizettetvén.

1846. április 15. – Herczegy Móricz értesítendő, hogy Lucia di Lammermoor operát azonnal rendelje meg, és küldje le, tudósítván az igazgatóságot, mikorra lesz kész, s a pénz érte hova küldendő

1846. június 12. – Herczegy Móric ügynöknek 1846. május 25-én megíratott 1-ször, hogy Verdy Atila operáját 130 p ft-ért rendelje meg […]

1846. július 8. – Herczegy Móric értesítendő 1) hogy Lucia di Lammermoor szövege még nem érkezett meg, 2) Atila helyett ha lehet Nabukodonozor rendeltessék meg, miután az elsőt fonák tartalma miatt adni itt szinte lehetetlen.

1846. augusztus 6. – Herczegy Móricnak iratott […], hogy […] Balfe Cigánynő operáját az igazgatóság megszerezni óhatja, ennélfogva ha ára a rendes operai árakat megközelíti azonnal rendelje meg. […] Holdingnak iratott, hogy tudósítsa az igazgatóságot Meyerbeer Hugenottái a mainzi kidolgozás és nem a bécsi szerint, nyomtatott partitúrában és zenekari jegyekkel mennyibe kerülnének?

1846. szeptember 2. – Holding bécsi színi ügynök értesítendő: A Hugenották nyomtatott partitúráját és zenei másolatait 156 ft 40 xr és hozatalára 5 p ft-tal rendelje meg. […] Sevilla csillaga iránt értesitse az igazgatóságot, miféle szerepek vannak benne, és a magányénekeseknek minő hangterjedelme kivántatik hozzájuk […]. A megrendelt kis operácska elváratik az árjegyzékkel együtt. […] Ernani partitúrája egyféle akár olasz akár német szöveggel és librettóval mennyiért szerezhető meg?

1846. szeptember 15. – Ernanit Verdytól 230 p ft-ért partitúrával és zenekar jegyekkel küldje meg. […] Reuling Az élet apró bajai operácskáért 22 ft 30 xr, Nabukodonozorért ráfizetésül 10 ft, Ernaniért 230 ft [kifizetéséről intézkednek].

1846. október 21. – Herczegy Móricnak 1846. július-szeptember hónapra járó illetősége 60 p ft elküldetett. [Egyben figyelmeztetik, ne hirdesse magát meghatalmazottnak, miután csupán bizományosa az igazgatóságnak.]

1847. január 27. – Holdingnak január 24-én A királyné mousquetirjei operára a 120 p ft megküldetett.

1847. április 29. – Holdingnak […] Puritánok könyv és partitúrára 50 ft, kar és zenekar hangjegyekért 66 ft [megküldetett …]. Horatiusok és Curiatiusok opera a magas ár miatt nem rendeltetett meg, miután még elegendő hírre sem kapott. Az általa megszerzett új opera neve és föltételei iránt válasza váratik.

1847. május 27. – „Ne touchez pas a la reine" opera vizsgálat alatt van. [Holding Ferenc] Jövendőben utasíttatik, hogy csak oly operákat ajánljon, melyekben próza nincs. Ügynökségére nézve mielőbb [mielőtt] válasz adatnék, felszólíttatik, [közölje], vajon nincse-a most épülendő ideiglenes német színházzal valami viszonya.

1847. június 24. – [Holdingnak június 15-én] Horatiusok és Curiatiusok opera a rendes áron kapható-e. Küldje ha lehet a zongorakivonatot. Egy tenoristával adható-e, s végre, vajon Verdi Machbetje a szokott áron kapható-e?

1847. augusztus 26. – Holding Ferencnek augusztus 18-ról iratott, hogy Macbeth és Horatiusok Curiatiusok zongorakivonata megérkezett. Felszólíttatott, hogy ezen operák partitúrájának határozott árát irja, úgy azt is, azok nyomtatásban kaphatók-e vagy sem. Ezen tudósitás után a megrendelés azonnal küldetik. Úgyszintén felszólíttatott, hogy szeptember végéig kifizetés végett mindennemű árjegyzékeit küldje meg.

1847 szeptember 9. – Holding Ferencnél Verdi Macbeth operája partitúrával és minden kar-zenekar és magánhangjegyekkel megrendeltetik.

1847. október 8. – Holding Ferenc jelenti, hogy Macbeth operából a magán és karhangjegyeket október 5-én útnak indítá, 20-ig a zenekari hangjegyeket is elküldeni ígérvén. [Október 28-án kérik Holdingtól a Macbeth „costume képeket" is.]

1847. december 9. – Holding Ferencnek december 3 ról szóló levelére válaszolva: Mártha opera Flotowtól most még nem rendeltetik meg, mert új és még nem adatott operákkal eléggé el van látva az intézet. […] Verdi Jeruzsálem operáját, mely Párizsban nagy szerencsével adatik, ki által és mennyiért lehetne megszerezni? [válasz: címzett által, 300 ft-ért.]

1848. január 13. – Holding Ferenc értesíté az igazgatóságot, hogy Horatiusok és Curiatiusok opera Verdytől [sic!] csak 300 pengő ft-ért szerezhető meg. A titkár utasíttatott, hogy ezen operát rögtön rendelje meg, az összes magán, kar és zenekari hangjegyekkel együtt.

1848. március 8. – Holding Ferencnek március 5-ről megküldetett Horatiusok és Curiatiusok partitúrájaért 300 ft, hangjegyekért 29+42 ft, Macbeth opera zongorakivonatért 12 ft, mintaképekért [Macbeth-hez] 5 ft 36 xr.

1848. április 13. – Holdingnál Mártha Opera megrendeltetett. [A megküldött operáért 300 ft-ot fizettek.]

1848. július 27. – [Holdingtól kérik a Favorita zongorakivonatát. Válasz: partitúra 120 ft-ba kerül, zongorakivonatot 15 ft-ért küldi.]

1848. október 10. – Tell opera partitúrája Rossinitól megrendeltetik. Tell Vilmos dráma fordítandó.

A lista nem tartalmazza az 1845-1849 közötti évek import-bemutatóinak mindegyikét. Hiányzik például Mazzucato Két altisztje, de bizonyos, hogy az 1848 decemberében bemutatott kisopera is jogszerű úton, feltehetőleg Holding közvetítésével érkezett; az opera korlátozott időre szóló előadási jogának meghosszabbítását 1849 végén mindenesetre közvetlenül Ricorditól kérte az igazgatóság. Nem találjuk nyomát a jegyzőkönyvekben két Auber- és három Donizetti-opera negyvenes évek második felében történt megvásárlásának, ám a partitúrák külleme és tartalma valószínűsíti, hogy Dom Sebastian és Maria di Rohan hivatalos úton érkezett Bécsből.

[325]

A Nemzeti Színház kottavásárlásai és a bemutatók időpontja

Cím	*Árajánlat (pft)*	*Kottafajta*	*Vásárlás*	*Bemutató*
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 Curiatiusok	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?	

[326] Tell opera már leforditva, és a forditás ki is fizetve lévén, hogy ez opera szinre hozathassék a partitura és hangjegyek megszerzése is szükséges, minthogy az intézet által eddig csak a zongorakivonat szereztetett meg, ugyanekkor ugy értesülvén a választmány, hogy ez opera partiturája és hangjegyei a pestvárosi szini könyvtárból igen olcsón megvehetők volnának. Intendáns beszéljen az illetőkkel.

[327] Rómából Il Solitario opera szövege megküldetett, maga az opera eladási joggal 1400 p ftért, csupán a nemzeti sz. használatára pedig 300 p ftért ajánltatik.

[328] Megemlittetvén, hogy a könyvtárból eddig némelly vidéki igazgatóknak szokás volt a játékrenden nélkülözhető operákat és énekes darabokat használatul kölcsönözni. Elhatároztatott, hogy ezentúl a könyvtárból semmit sem szabad kikölcsönözni, miután ez által olly könyvtári kellékek veszhetnek el, melyeket kipótolni egyáltalán nem lehet: helyben lemásolhatják ha jogot nem érint.

[329] Igazgató úr jelenti miszerint Holding ügynök azon mendemondák következtében, melyek az intézetről terjesztettek, a Trovadori [Il trovatore] opera partitúráját nem hajlandó leküldeni, igazgató úr azonban értesité. hogy azoknak hitelt nem adván, küldje el.

Flegl hangjegymásoló, ki a Remete opera hangjegyeibõl 400 ívet leírt, előlegzésül ezen munka egy részét kifizettetni kéri. Ha a pénztár állapota megengedi, kifizetendő.

[331] De valamint őt a dalszínészeti világ egyik rendkívüli tüneményének tartjuk: éppen olly megbecsülhetetlen kincsévé nevezzük magyar színpadunknak, s méltán óhajtanók, vajha örökké az maradna.

[332] Schodelné assz. (Alaide) mint vendég január 25-kán »ismeretlennő« daljátékban lépett ismét fel. Ő, kinek babérát a rút kajánság férge hiába igyekszik rágni, ma ismét olly kéjbe andalítólag énekelt, miként csak hozzá hasonló üdlött (gefeyerte) művésznőtől lehet várni.

[333] Az igazgatás magas díjjal tisztelé meg a kedves vendéget, majd utóbb mint szerződött tagot lépteté fel, 6200 pengő forint fizetéssel, jutalomjátékkal, két hónapi szabadsággal, melynek díja, ha szünidejét itt tölté, ismét 1200 pengő f[orint]ra ment; a magyar színészetben eddig példátlan fizetés, sőt jóval fölül még az arányon is, mellyel Pesten a gazdag német színház fizeti tagjait.

[336] Igaz, Schodelné asszony fizetése nagy; de ő p. o. minden vásár alkalmával életével játszik; a múlt vásárkor a legfárasztóbb darabokban egy héten 4-szer lépett fel, s mint a dolgot jól tudóktól értesíttettem, azt minden vásár alkalmával szokta tenni. Valljon biztosítva van-e Schodelné asszony, hogy fülmilehangja örökös? valljon biztosítva van-e családjának jövendője, ha Schodelné asszonyt ma elhagyja hangja? én mernék fogadni, biztosíttassék Schodelné asszony nyugdíj iránt, ő azonnal olcsóbban fog énekelni, de most mind saját személye, mind gyermekei iránti kötelességei intik, sőt parancsolják neki, talentumából a lehető legnagyobb hasznot húzni. Én óhajtanám, hogy minden ember, ki fizettetik, olly lelkiismeretesen teljesítené kötelességét, mint ezen színésznő.

[338] Aus Pesth den 21 Jänner 1838. So eben vernehmen wir, daß Mad. Schodel, nach langen Unterhandlungen, endlich nun doch bei dem hiesigen ungarischen Theater mit enormen Bedingnissen engagirt worden ist. Sie soll mit ihrem Gatten, der als Chordirector angestellt, gewissermaßen nur eine Zugabe des Kaufes ist, sechstausend Gulden Conv[entions] Münze Gage, zwei Monat ordentlichen und einige Wochen außerordenlichen Urlaub, wenn sie letztern gerade verlangen sollte, und endlich eine freie Wahl zur Übernahme der Partien haben, wobei sie nur diejenigen annehmen kann, welche ihrer Stimme und ihren Launen am Meisten zusagen. – Die Sache klingt zwar märchenhaft, aber sie läßt sich nichts destoweniger natürlich auflösen. Die ungarische Bühne zählt bereits ausgezeichnete Schauspieler, aber Mad. Schodl ist die einzige Sängerin Europas von einigem unbestreitbarem Talente, die der ungarischen Sprache kundig ist; sie ist also, ohne Schmeichelei sey es gesagt, im Magyarischen das, was die Malibran, die Pasta, die Grisi, die Tachinardi etc. etc. im Italienischen waren und sind, und es steht ihr folglich als Königin der *ungarischen* Sängerinnen zu, die Bedingnisse zu diktiren. Die ungarische ein- und umsichtsvolle Direction hatte Recht, kein Opfer zu scheuen, um die bisher einzig mögliche Sängerin für ihr Institut zu gewinnen; Mad. Schodel hatte auch Recht, die Umstände zu ihrem Vorteile auszubeuten; solche gebratene Tauben wären ihr in Deutschland nimmermehr zugeflogen; ich habe aber auch Recht, wenn ich deutschen Sängern und Sängerinnen freundschaftlich rate, sich eine ungarische Grammatik von Marton, Graf Mailath oder Vörösmarty anzuschaffen – ein halbes Jahr Studium und Fleiß, unterstützt von einem leidentlichen Gedächtnis, könnte ihnen ein Engagement verschaffen, von dem bisher ihre kühnste Fantasie keine Ahnunt hatte. Wie wir eben gesehen, ist der Gesang, in magyarische Laut gefügt, eine seltene, kostbare Ware, die stark überzahlt weden muß.

[339] Schódelnét nem tartja „sem első sem második rangú énekesnek, a harmadik rangúak között sem olyannak, ki az első helyet foglalná el." – Megvallom, igen érdekes lenne látni classificatioját. De most azt mellőzvén, legyen bár Schódelné a 13dik classisba tartozó – mert őszintén megvallom, nem vagyok képes műtehetségét művészileg megítélni – úgy gondolom, színházunkra nézve nem az a kérdés: felülmúlja-e Schódelné madame Pastát, vagy az elhunyt nagy Malibrant, hanem az: van-e nála a külföldön is jobb magyar énekesné; mert olasz operát magyar színházban rendszereztetni mégis csak merő képtelenség! És ha nincs, valljon nem kisebbítjük-e Schódelnét intézetünk rovására, ha őt csak amúgy minden közelebbi adatok nélkül, mellyektől Schódelné, (ki az érdemet tisztelni tudja, magának Világfi úrnak is elég tapasztalása lehetett) legkevésbé sem irtózik, a harmadik classisba letesszük. – Hány hazánkfia van, kinek körülményei nem engedék, hogy teszem csak Bécsben is megfordult volna, és eddig Mink és Schebest voltak előtte elsők, és mégis magyar színházunk előmenetelén érdekeltetik, hány, mint teszem az Erdélyi hírmondó (?) levelezője, nem ismer jobb énekesnét Lipcsei Kláránál. – Ezek előtt nem intézetünk hitelét támadjuk-e meg – Világfi úr, ki aphorizmákat ír, tudhatta, hogy subjective legjobbnak azt szoktuk tartani, és így első classisba is azt tesszük, minél jobbat még nem tapasztaltunk, az összehasonlítások mindig az ismerős tárgyakhoz köttetnek; – mit fognak már azok intézetünkről gondolni, kik teszem Lipcsei Kláránál jobb énekesnőt nem hallottak? Megvallom, ez a classificatio classis és összehasonlítás nélkül igen hasonlít a mystificatióhoz.

[342] Beatrice di Tenda [május 28.] fulladásig tömött színházban kitűnő helyességgel, fényes sikerrel s egybevágólag adatott. És mégis, e várakozást felülmúló jeles adatás mellett is, gyakorlá a pártoskodás botránkoztató fondorkodásait. Gyalázat azokra, kik kenyér-irigység vagy bármiféle ingerből a közönséget pártokra szaggatják, s e pártoknak helytelen pisszegetései által a józan érzésű közönség műélményét is megzavarják. Valljon mit fognak a vásárra gyűlt művelt külföldiek, kik az előadáson színházunkban jelen voltak, felőlünk gondolni, látók, hogy a pártoskodás Magyarok között, kiknek intézetünket minden módon szebb fényben látni kellene óhajtanunk, azokkal, s azon helyeken űzte leginkább fondorkodásait, melyek legzajosabb tapsra valának méltók.

[343] Norma keblét a féltékenység s megvetett szerelem kínjai szaggatják; s ha Adalgisa volt is oka e kin oknak, szabad-e Normának – Felbér Marit üldözni, s üldözni a közönség rovására? A közönség neheztelve látta, és ismételt tapsokkal Bátorit a szép reményekkel biztató fiatal énekesnőt, nem vonván meg, igazságos létében, a kész művésznétől is elismerését, éreztetvén hogy: „Kedves nékem a Nagy mester, és a választott tanítvány." (Kazinczy). S. F.

Magyar szinház. [...] Lehet, hogy a darab maga igen gyakran adatván már, igen gyakran meg is bíráltatott, és ezt nincsen róla művészeti tekintetben legkisebb említés,- de meg kell vallanunk, meglepetve tapasztaltuk, hogy egy olly folyóiratba, melly a magyar színház volt igazgatója által szerkesztetik, olly időről, mellyben még mint igazgató munkálkodott, a recensens – nem mondom kíméletlenül bíráló, mert nem az, – hanem az előadó művészeknek személyes viszonyaiba avatkozó, midőn az egyiket pártolni akarná, mindkettőt személyében megsértő cikkelyt iktathatott. És ha a bírálat, és pasquil között különbség vagyon, úgy e cikkelyt, melly a művészt nem mint művészt, hanem mint személyt érdekli, minek mondhassuk? [...] Úgy látszik sem szerkeztő, sem recensens úr, Normának hogy a hasonlatosság mellett maradjunk, nemes gondolkodását közelebbről nem ösmerik, különben őt a *féltékenység dühével* nem vádolnák. [...] Üldözést emleget recensens úr és azt kérdi: »volt-e joga Normának Felbér Marit üldözni, a Közönség rovására?« – Különös! először mivel nem mondja mi módon, másodszor mivel Normának, mint Normának, Felbér Marival, mint Felbér Marival, éppen semmi köze; Adalgizát pedig ha figyelmezett recensens úr, tapasztalhatta, hogy Norma által üldöztetni, soha a költőnek legkisebbé sem volt gondjában. Hanem a színházat a való élettel mesterségesen összekeverve recensens úr, Normát mint Normát, Felbér Marival hozza viszonyokba nem mervén egyenesen megnevezni Schodelnét, őt mint Normát, két értelmű hasonlatosságokba burkolva, személyében sértegetni elég, és talán még recensiokban is alig található bosszúságból szándékozik, egyetlen egy kétséges kifejezéssel utalván, mind azon talán szántszándékkal elterjesztett valótlan mondákra, mellyek volt director úr szerkeszte folyóiratába ha bár kétségesen is érdekelve, a megtámadhatatlan nevű művészné személyes charakterét, és jó hírét könnyen homályba boríthatnák. [...] Harmadszor hogy mint volt igazgató folyóiratát használtatni engedi olly mondáknak, bár homályos hitelesítésére: mellyek valótlanok is, de egyszersmind perfidia [...] nélkül a recensio körébe nem vonathatnak. Végezetre meg jegyezzük hogy a közönség [...] az emlegetett üldözgetésekből ugyan semmit nem vett észre, következőleg nem is neheztelhetvén, valamint méltó tapssal fogadta a legszebb reményekre jogosító már is szépen előhaladott kezdőt, [...] s ezáltal azon óhajtást, hogy serdülő intézetünknek, a művészet e szépen feselő bimbóját minél elébb megnyerjük, kinyilatkoztatni célzá a nélkül, hogy europai nevű Schodelnénk hervadatlan művészi koszorújából, csak egy levelkét leszakasztani kívánt volna. Y. Z.

Schodelné és védője. – Az Athenaeum szerkesztőségéhez e napokban ismeretlen kéztől Fehér K. aláírással, Schodelné ellen intézve, egy irat jött, mellyre a Rajzolatok 48. számában álló Y. Z, betűkkel jegyzett védelmi sorok szolgáltak alkalmul. Minthogy ez irat szerzőjét az Athenaeum szerkesztőinek nincs szerencséjök ismerni, e lapok által adjuk tudtára, hogy iratát az Athenaeumba fel nem vehetjük, mert ámbár igazokat foglal magában, de nem olly hangon szól, mellyen az Athenaeum szerkesztői lapjaikat szólaltatni szeretik. Különben is eme Schodelné–Felbér-ügy nem olly fontosságú, hogy miatta érdemes volna hosszabban vitatkozni s az athenaeumi játékszíni krónikát csatamezővé tenni; végtére pedig amaz Y. Z. védelem sem érdemel azon részében, melly miatt leginkább hatott, egyéb feleletet, mint hogy az mondassék rá: ignotos fallit, notis est derisui; mert a miket el szeretne palástolni, tagadni, azt a nézők, fájdalom, látták és igen is jól tudják, s ha e különben is kellemetlen tárgy tovább is piszkáltatik, a mit még most csak kevesen tudnak, az is könnyen közönségessé válhatik. Egyébiránt a pesti magyar színház belsőbb viszonyait kell annak ismernie, ki e szóban forgó ügyben alaposan szólni akar s azokat Y. Z, nem látszik ismerni, ámbár egyike lehet azoknak, kiknek ismerni hivatalos kötelességük volna. [...]. Bajza.

[344] Felbér Mari k. a. ajánlkozott nehány próba-szerepre ingyen, föl is lépett „Beatrice di Tenda” operában a másodéneklő szerepben, legelső áriáját hárfa mellett az álfalak mögött kellett énekelni, figyelemre gerjesztette a közönséget s a közönség tapsokkal halmozta. „Mily ügyetlen taps ez a közönségtől ily hitvány áriáért?” mondá nekem az assoluta. „Semmi egyéb mint jóakarata a közönségnek, hogy igyekezetre bátorítsa.” „Pedig nem lesz belőle semmi, előre biztosítom.” „Azt bajos meghatározni, lám önt is az igyekezet hová emelte.” „Tán csak nem akar engem e fruskához hasonlítni?” „Isten mentsen! Ön képzett művésznő! ez csak kezdő”, – ezzel vége lőn párbeszédünknek, de több jelenete közt is tapsolt a közönség! Ez már égbe kiáltó volt! Az első énekesnőt idegessé tette.

[345] Estve más öltöző-szobát rendeltem Adalgisának, hogy nyugodt lehessn, a mint mondám, úgy is történt volna előadáskor, de Felbér k. a. is vérszemet kapott biztosításomra, eleget kergette az assoluta, ő kikisiklott mint a gyík – s minthogy látta hogy célját nem érheti, 10, 15 taktust is ugrott, sőt egyszer majdnem harmincat, úgy hogy az orchestrum – mint a fecske a bogarat – a levegőből kapkodta el az assoluta énekét, de ez se használt semmit, Felkbér k. a. az orchestrummal együtt jól ismerte az opera minden taktusát, mindenütt vele járt a hanglajtorjákon, a nélkül, hogy lábát vagy nyakát törte volna, a közönség vette észre hogy nem úgy megy most mint máskor, de hol a hiba nem képzelhette, így végződött az első felvonás, az assoluta tökéletesen elveszté contenance-át, s bizony nem a leghízelgőbben nyilatkozott színházunkról, melynek pedig ő is tagja volt.

[346] Schodelné helyett Romeo szerepét Déryné erejéhez képest dicséretes szorgalommal adá s többszöri tapsban részesült, valamint szinte a szép reményű Felbér Mari (Júlia) is, kivel mint látszik Schodelné nem igen szeret föllépni, minthogy az közelebb áll hozzá művészeti tekintetben, mint más, már magát nem sokára kiéneklendett dalszínésznők.

[347] [...] sajnálatosan kell említnünk, hogy a Bűvös vadászt nem látogatá meg annyi néző, mennyit a jeles mű és jutalmazott igen szorgalmas dalszínész [Szerdahelyi] méltán várhata; a páholyok és zártszékek egy része ugyanis üres maradt, földszint is számos ember elfért volna még. Minek kelljen e részvétlenséget tulajdonítni, bajos meghatározni, azon visszás körülménynek talán csak nem, hogy e játék alatt a legjelesb dalszínésznőt színpad helyett első emeleti páholyban látá a közönség! Felbér Mari (Agáta) kiléptét zajos tapssal üdvözlé a közönség, mire érdemes ugyan e szépen haladó dalszínésznőnk, de alkalmasint nem fogott volna a fönebbi körülmény nélkül oly nagy mértékben méltattatni. Az imádságot ismételnie kelle, s lelkes éneklése mindenki keblét meghatá.

[349] Maga Schodelné is kevesebb tetszést nyert Camilla szerepében, mint egyébkor. Úgy látszik, a művészné e szerep iránt kevesebb szeretettel viseltetik és kevesebb studiumot fordíta rá, mint péld. Norma, Romeo, Julia, Beatrice stb. szerepekre. Mi láttuk ezen Camillát Dérinétől is a közönség többszöri tapsai közt adatni.

[350]

Augustus 9 1838 / Magyar Szinház / Bérlet Szünés

Jelentés

A Tegnapelött hirdetett új Siralmas Dallják / úgymint az Üldözött Müvész nem adhatik, / mivel Egressy Gábor szerepét elvesztette helyette

Párt had a Magyar Szinházban / Régi historiai nagy Dallják több új felfedezés- / sekkel szerzette Bajza József – Muzsikára / [tet]te Erkel Ferenc

Személyek

Opera Királyné a müvészet országában allegoriai 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 1ső pártütő – – –	Glöczer
Togatus megszökött vagy kicsapott Garabonás Diák	Bodogh
Csőcselék, Pártütők, Társalkodó stb szám szerént / öszvesen 12 Darab	
Hóbortos maga tulajdon társai által megbuktatott csel-szövő, úgy nevezett Üldözött Müvész	Egressy Gábor
Schlacher áruló – – – – –	Erkel József
Szinjátéki Allegoriai Személy – – –	Laborfalvy Róza
Túrki a szinjáték csábitója és operának feleskütt ellensége – – –	Bajza József
Rágalom – – – – –	Fáncsy
Ármány Szövetségesei – – – –	Szentpéteri
Hazugság – – – – –	Telepi
1ső Trombitás – – – – –	Atheneum
2dik Trombitás pártosok táborában – –	Jelenkor

A szerepeket betanitotta Erkel karmester, / osztotta maga a szerző, a ki egyszersmind mint műkedvellő a fő szerepet felválalni szives-

Kezdete kevéssel a Szinház megnyitása után – / vége bizonytalan. Rendezte Fáncsy

Megyeri Úr beteg

[351] Egressy Gábor úr egy névtelen levélben felszólíttatván, hogy Schodel János úr által azon alkalommal, midőn Kean címzetű színjátékban fellépett, becsületében meg vala sértve, ezen felszólítás következésében másnap reggel az igazgatót, éppen midőn Schodel úrral 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 hang, az előadás módja, a végső fenyegetődzés, de Egressy úr egész

magaviseletének kifejezése, olyanok voltak, melyek, hozzá számítván különösen a színészek jelenlétét, az igazgató állása iránti tiszteletet sértették […] Schodel úr a történetet felvilágosítni akarván, eleinte hidegen elmondá mindazt, mit álli tása szerint a színházban Egressy úr játéka felöl beszélt, s hozzá adta, hogy azok mellett továbbá is megmarad: ellenben leghatározottabb tagadást tőn bárki ellen, hogy vagy a közönséget ellene ingerlette, vagy E urat becsületében sértette volna. A vitatásnak, mely Egressy úr réséről Schodelné asszony játéka gúnyolásával s egyéb a színészeti értelmességet érdeklő kifejezésekkel, Schodel úr részéről pedig heves ellentmondással, mind inkább élénk lőn, a színház előtt vége szakadván, az igazgató várakozott, hogy néhány nap alatt az indulatok lecsendesedjenek, s aztán a dolog elintézése eszközöltessék. Azonban harmad napra választási ülés tartatván, itt a történet iránt az igazgató megkérdeztetett, melye előadván, egyszersmind előterjeszté, hogy Schodel úr, szerződése szerint a színészi személyzetnek nem lévén rendes tagja, következőleg bírói széke előtt megjelenni nem tartozván, a panaszt, mint bíró, el nem ítélheti, hanem elintézésére egyedül a választmány tehet sikeres lépéseket. [Megfeddik a jelen volt színészeket az igazgató állásának megsértéséért.] Egressy úr ezen intésnek, mely minden személyes tekintetet kizárva, egyedül az intézet javát tárgyazá, megindító szavait nyugtalanul hallgatá, későbbi magaviselete által pedig a választmány tekintetét megsértvén, az elnök által keményen, de méltán, megpirongattatott, és elparancsoltatott. Mi hirtelen s mily helytelen hírek terjedtek ezen történetről, csakhamar lehetett a színházban tapasztalni. Többen kérdezősködtek: igaz-e, hogy Egressyt Schodelné miatt a deputatio csúfosan lemocskolta? Igaz-e, hogy Schodel Egressyt pofon ütötte? [Egressy rögtöni felmondást adott be, de rendelték tartsa be felmondási idejét. Visszavonta, és kérte fizetése felemelését 170 forintról 200 forintra.] Mire volt például, hogy Egressy ugyan azon nap, midőn vissza vétetését kéré, egyszersmind több ismerőseinél bucsúzó látogatást tőn? Lehetne kérdezni, miképp jött ezen egész dologba Schodelné neve s pedig oly módon elő, hogy különféle koholt hírek által mind személyessége, mind művészi érdeme sértetett? és oly dolog miatt, melytől teljességgel idegen.

[352] Kolozsváratt aug. 17-kén. Schodelné, született Klein Rozália asszony, a több év óta egész német földön s a két magyar hazában közönségesen becsült színész énekesnő nehány nappal ezelőtt ide, mint szülötte földére megérkezvén, múló félben levő torokfájdalma megszűntével, az idevaló muzsika-consevatorium által közelebbről adandó zene alkalmával, őt is hallhatni óhajtott reményünk teljesülend.

[353] Mik Egressy és Schodel közt történtek, a közönség előtt tudva vannak; tudva van az is Egressy tulajdon nyilatkozásából, hogy ő ez ügyben nem személlyel, hanem dologgal küzdött; dologgal t. i., melly a dramaturgia s opera közt, mint fennebb említém, forrongott. [...] Elhatároztatott tehát legelőször is: hogy Schodelnét kifütyölik, milyest föllép. És kiért, vagy miért? – Egressyért, kivel Schodelné soha legkisebb érintkezésbe sem jött. A dolog magában igen nevezetes lett volna, s hihető, europai hírre jutandott olyanformán: „miképp a magyarok magokat már annyira müvelték, hogy pesti országos színházukban legelőbb is a legelső művésznőt, egyet Europa énekesnőinek legjobbjai közül, kifütyölték!" – Schodelné, a művelt, a lelkes asszony, kinek a gyönyörű szándékot e párt levélben tudtára adá, meg akarta a nemzetet e gyalázattól óvni, s tehetett e okosabbat annál, hogy szerződési szabadságát távollétre használta? De e párt még a távolban is lövelte utána mérges fullánkját; szidalmazták, becsmérelték, hogy az augustusi vásárra nem jött haza, s mivel már most Egressyért kifütyölni késő volna, kapott e hazafi párt még arra az esetre is, ha most fog Schodelné föllépni, más okot a fütyölésre, t. i. azt, miért nem volt itthon, s miért nem énekelt vásárkor?

[...] hazugság és ismét nemtelen rágalom, hogy valaki közülünk, kiket e Század-i cikkely gyanúba akar hozni, Schodelné kifütyöltetése felől előlegesen valamit tudott volna.

[354] Ez estén [szeptember 26.] Schodelné asszonyt nehány műbarát nagy éji zenével tisztelé meg. [Ismeretlen nő, szeptember 27.] Színteremünk régen nem volt úgy telve, nemcsak pesti hanem budai s nem csak magyar, hanem német hallgatókkal is: mi ismét azt bizonyítá, hogy ha jó operánk, jó dalszínészeink leendnek, publicumunk nem fog egyedül Magyarokra szorítva lenni, s a mai tölt páholyok elég útmutatásul szolgáltak, hogy a felsőbb rendűek is résztveendnek ily előadásokban, mint hogy szem előtt tartsunk, intézetünk java méltán óhajtja. Hogy vendégművésznénknek, a magyar művilágban az egyetlen együnknek isméti fellpése, minden elfogultlan, ellenséges indulattól mentt, s valódi műismerő és intézetünk daljátéki fényét kívánó előtt ohajtott s kedves volt, bizonyítá eléggé nemcsak első felléptekor a szinte szűnni nem akart hosszas zajgó tapsolás, éljen kiáltás, hanem játék közben vendégnénknek valódi művészjátéka s elragadtató éneklése által okoztatott számos taps, és elő hivatás is, melyet mutatvány végén a köz-elégülésnek ismét legzajosabb, sokáig-tartott tapsolással, éljenzéssel, kalapok és kendőknek a művészné felé lobogtatásával nyilvánítása, meghatólag követett, úgy hogy e mai estén a közönség lelkesedését, mint a gonosz nyelvek és szívek rágalmai és alacsony tettei után legérzékenyítőbb elégtételt, jeles művésznénk legszebb diadalmai közé számíthatja. Mai tartása és szilárd viselete is bizonyítá magasztos miveltségű gondolkozását, de valódi lángeszét is. – Említnünk kell még, hogy mai öltözetét egy igen díszes, kitűnő, régi magyar ezüst öv is ékesíté. [...] 28-án […] születése napjának előestéjén, a színházi hangászkar, Heinisch karmester úr igazgatása mellett s fáklyák világánál, nagy számú s éljent kiáltozó néptömeg jelenlétében pompás éji zenével, a kardalnokok két dal éneklésével tisztelték meg Schodelné asszonyt.

[355] Így akartátok ti, Schodelnét, visszatérte után az *Ismeretlen nő*-be (szeptember 27-én) kifütyölni, 26-án Schodelné tiszteletére adott szerenád után, a dalnokné ablakait betörettétek; 27-én készültetek őt kifütyölni. Ezt az egész közönség tudta; az igazgatóság ily esetben nem viselheté magát passive, az őröket megkettőzteték, ügyelőket rendeltek ki sat., s ti mit csináltatok? hagymakoszorút improvizáltatok s a publikum közös botránkoztatására a dalnokné nevét e hagymáz tettel akartátok homályba borítni.

[356] Schodelnénak előadás végén (Ismeretlennő dalműben) a kajánság hagymafüzért röpíte színpadra; a közönség ugyanis méltó harag kifakadásival illeté az ismeretlent, a megsértett jeles művésznőt pedig tapsözönnel árasztá el, s így a szándéklott meggyaláztatás helyett kétszeres tisztelet éré a dicsőített művésznőt, ki e nézetet méltányolni tudván, csak megvetéssel felelt a művészetet bepiszkolni akarónak, s növekvő sükerrel folytatja diadalünnepélyit nemzeti színpadunkon.

[358] Történt egy ízben, hogy nagy tapssal kihívatott, de találkozék egy, a tapsolókkal nem egy véleményű, ki neki foghagyma koszorút vetett. Ő felvevé ezt s döbbenve ismeré meg a gonosz illatú növényt. „Ezt én nem érdemeltem, így szóla elfojtott haraggal, ide teszem a haza oltárára" s a súgófedélre tevé. Mily érzemények lakhatják annak kebelét, ki így tud szólani, így tud cselekedni? Ő tehát nem becsülé semmire az egész ház tapsát, nem gondolá meg, hogy egyes ember (mert a koszorúvető maig sem tudatott ki) bántását az egész közönségen megbosszulnia nem szabad s az első szózat, melly ajkain kitört, éles és megvető gúny vala a hazára, melly őt nem bántotta, melly neki nem mostoha anyja volt, mellyben pályája sokkal fényesebb és boldogabb lehete, mint a külföldön.

[359] Romeo Schodelnének egyik legsikerültebb szerepei közé tartozik. Az a fiatal férfiúi délcegség állásban, mozgásban, s egész alakjában, olly szerencsésen van felfogva és visszaadva, hogy ha a hang nem árulná el a nőt, könnyen elámíttathatnánk, hogy ez a Romeo valósággal egy 20-22 éves férfi. [...] A mai cédulán Schodelné nincs többé vendégnek nevezve. Ideje is volt már, hogy ezen hosszú vendégségnek egyszer vége legyen. Én több ízben akarám ezen furcsa vendégeskedés iránt elmondani gondolatimat, de az Athenaeum szerkesztőinek kívánságára mindig elhagyám. Most, miután a dolog magától ily józanul kifejlett nem szólok többet, hanem csak azt mondom, hogy Schodelné ezen igen okos tettével tisztelőinek számát bizonyosan nevelni fogja. 25.

Bérletszünetben másodszor: Bájital. Az előadás sikerült. Adina gyönyörűen énekelt, Szerdahelyi is zajos tapsok között adá ismét Dulcamarát.

[360] A magyar színházi közönség tömegét a jurátusok teszik, kik a fölszinti állóhelyeket foglalják el. Zavargásra mindig kapható s tüntetéseinek demokratikus, mágnásellenes éle van. [...] Ezért vezetője az operaellenes tüntetéseknek, de egyes művésznők mellett vagy ellen is készségesen fellép.

[364] An Seiner Hochedelgeboren / den Herrn Herr Jos: von Orosz / Redacteur des Hirnök / zu / Preßburg / Euer Edelgeboren! Gestern war ich so glücklich das Blatt Ihrer geschätzten Zeitung in die Hände zu bekommen, das des bedeutendsten Augenbliks meines Lebens erwähnt, zu dessen Zeugen Sie ein gütiges Geschik gemacht. Für die zarte Schonung, mit der Sie die wunde Stelle berührten, und der Öffentlichkeit übergaben nehmen Sie indeß in diesen flüchtigen Zeilen meinen tiefgefühltesten Dank, bis meine Verhältniße gestatten, dem edlen Mann persönlich zu danken; der mit so unpartheischer Milde den Weg zeigt im Streite der Partheien. Genehmen Sie die Versicherung meiner Achtung mit der ich die Ehre habe mich zu zeichnen Deren ergebenste Rosal: Schodel Pesth den 22 Decem. /840

[366] [...] egy párszor vettük észre, hogy éneklés közben úgy csóválta magát, mint Schodelné szokta. Nem lehetne ugyan mondani, hogy ez Schodelnénál dísztelen, de minden esetre modor (Manier) a mi a művészben mindig hiba, és tőle őrizkedni kell.

[368] Lássuk tehát: szabad-e, illik-e, s hasznos-e magyar színpadunkon valakit parodiázni. – Az 1-sőre nézve előre bocsátom, hogy külföldi színpadokon, kivált a bécsieken, valamint a parodiák általán divatoznak, úgy a parodiázás is (az úgy nevezett bohózatokban) nem ritkaság. De meg kell jegyezni, hogy ez csak a külvárosi, nem az udvari színpadokon történik; nem parodiáztatik oly személynek sem öltözete, sem maga viselete, sem egész személye, kit a nemzet különös tiszteletre méltónak tart; nem parodiáztatik ugyanazon színpadon fellépett színésztag: hanem legfeljebb egy másik színpadon valamely komoly színdarabban játszott vagy éneklett művésznek egy- vagy más jelenete, sajátsága. És ez nem sértőleg történik; de nem is a színésznek szabad akaratja szerint, hanem a censura és színigazgató engedelmével, a rendőrségi biztos tudtával s felügyelete alatt. – Hogy budapesti magyar színpadunkon a végbevitt parodiázásokra előleges engedelmet az illető igazgatóság nem adott, közönségesen tudva van; s így nem csuda, ha oly scandalumok történtek, melyeket a nyugodt elme, s igazságos ítélet helyben nem hagyhat. Óhajtanók tehát, vajha egyes embernek parodiázása, az önkénytes improvisatio, s extemporisatio színpadunkról száműzetnék – hacsak az értelmes igazgatóság amazt sértés nékülinek ismervén, előlegesen jóvá nem hagyta – sőt még akkor is, ha a szokott színi censura aláírta is volna a parodia szavait; mert ez utóbbi nem tartozik tekinteni, árt-e valami a magyar színművészet érdekének, vagy nem! Külföldön legalább így van a dolog, s ki ellene cselekszik, azt már mutat-

vány végén várja a rendőr, hogy őt egy vérforrását lecsillapító helyre kísérje: a színigazgató pedig, ki intézete méltóságát az érettlen tréfa által megsértetve, saját érdekét károsítva tapasztalja, annak idején az önkénykedő színész úrral éreztetni tudja szabadelműségének gyümölcsét. [...] Bizonyos, hogy ily parodiázás következménye a sértés: már pedig, hogy a sértett fél s ennek pártja nem marad barátja oly intézetnek, hol nyilvános pellengérre tétetik, hogy e szerint (a nélkül is intézetünk számos ellenségei mellett) visszavonják magukat annak látogatásától, kétséget sem szenved. – Vagy talán ily nemtelen módban áll minálunk a nemzetiség, s nemzeti nyelv terjesztése, a szabadelműség és szólás-szabadság nemének kivívása? – Ha igen, és ha ily becstelen parodiázások tovább is folytatnak, úgy én leszek első, ki nem csak pártolásomat színházunktól megvonom, hanem a visszavonulásra másokat is ösztönözendek; sőt örökké sajnálni fogom, hogy valaha legkisebb adakozással is járultam e színház felsegítésére, vagy hogy azon pénzmennyiséget általadtam, melyet ugyanazon célra több buzgó hazafiaktól összeszerezni szerencsém volt; mert oly intézetnek, mely durvaságok, nemtelenségek terjesztőjévé akar válni, pártolója lenni nem kívánok, s nem óhajtom, hogy honomban ilyes létezvén, arra a külföld szégyent s gyalázatot hirdessen.

[369] Hr. Szerdahelyi, Dulcamara: Excellent! Ein italienischer Buffo in allen seinen Eigenheiten u. Vorzügen. Durchaus im Geiste Frezzolinis. Nur so muß dieser Part gegeben werden, um volle Wirkung hervorzubringen. Er war komisch, ohne den Anstand zu verletzen und belustigte mit rein natürlichen Mitteln. Wie herrlich trug er seinen Entree-Sermon vor, wie drollig war er in seinen beiden Duetten des zweiten Aktes! Alle Achtung für diesen wackern darstellenden Sänger. Schade, daß bei der so laut verlangten Wiederholung des ersten Duettes, nicht der italienische Originaltext untgerlegt wurde.

[370] Fra Diavolo vala hirdetve; azonban e helyett egészen váratlanul Szerdahelyi jutalomjátékaul bérszünettel a Bájital adaték. Néző számos vala ugyan; de minden esetre még sokkal több leende, ha a jutalomjáték szokás szerint előre hirdettetik vala. Szerdahelyit (Dulcamara) szűnni nem akaró tapssal fogadá a közönség, mit e jeles művészünk csakugyan meg is érdemlett, mert e szerep többszöri adatása után is ő mindig annyi életet, annyi meglepő új fordulatot tud abba önteni, hogy az egészet mindig újnak tekinthetni; Schodelné (Adina) ritka bájjal énekle, s midőn a 2ik felvonási lakoma közben békülésre nyújtá kezét Szerdahelyinek közönségünk egyik legkedveltebb kegyencének (poharat koccantván a másikkal) harsogva tört ki a közönség tetszése s öröme, mert mindenki szívből örvende azon sajnálatos meghasonlás megszűntének, melly nem rég véletlenül támadt intézetünk e két jeles tagja közt. A sajkadalt ismételni kellett e kedvelt művészpárnak az utolsó előtti dallal együtt; az előbbit ismétléskor olaszul éneklék, annak megmutatására, hogy a lágy olasz hangok szépsége koránsem haladja meg nemzeti nyelvünk kellemeit. Szerdahelyi két koszorúval tiszteltetek meg s a bájteljes Adinával együtt többször kihívatásban részesült. Az egész előadás igen jól sikerült. Erkel haladást tanúsít tiszta éneklésben, s ma Conti hangja sem volt annyira fátyolzott, mint egyébkor.

Január 9-dikén a magyar színpadon Bájital adaték, mely operában a két főszerepvivő Schódelné asszonyság és Szerdahelyi úr, a játékban békekezet nyújtottak egymásnak, mit a közönség zajos örömmel fogadott; hihető méginkább örvendeni fog, ha a kibékülés ez intézet tagjai közt nemcsak puszta játék, hanem tartós valóság lesz.

[371] Hogy a nemcsak másnak, hanem saját érdemét is becsülni tudó s így ez előbbi iránt méltó kímélést oh ajtó Schodelné assz. minden szerénysége mellett neheztelt a dologért, tudják számosan! de korán sem vált e neheztelése oly nemtelen bosszu vággyá, hogy azért (mint elég csúfosan híresztelték) Sz. urat színpadunkról eltiltani kívánta, vagy vele azon többé fellépni nem akart volna. Éppen ezen és több más ellene kürtölt híreknek megcáfolása s a közönség iránt mindenkor érzett tiszteletének bebizonyítása végett (mint ő alulirttnak maga is mondá) s korán sem ama csacska hír következtében, mintha Sch. assz. attól tartott volna, hogy ha Sz.úrral ki nem békél majd nem jövend publicum S-né jutalomjátékára – egyezett-meg abban, hogy a Sz. úr jutalomjátékaul hirtelenében előrántott Bájitalban nagy kedvetlensége mellett is jan. 9-kén fellépjen; mi nagy enthusiasmussal is fogadtatott ugyan miként ezt az idei Rajzolatok 3-dik, a Tageblatt 10-ik s a Jelenkor 4-dik száma emliti, de koránt sem (mint ez utóbbiban mondatik) kibékülés végett nyujtá Sch.a. kezét Sz-nek; mert ezzel ő nem hasonlott-meg, megelégedvén azzal, hogy neki előbbi napokban nehány szóval megmondás sajnos észrevételét.

[372] Én Schodelné asszonynak azon állását és testmozgásait, melyekkel Romeo említett dalát adja jóknak tartom és hasonlóknak azon testmozgásokhoz, melyekkel ugyan ezen dalt Schröter-Devrienttő1 és Heinefettertől énekeltetni hallottam, s ennél fogva, mivel jóknak tartom, nem volt volna okom miattuk Schodelné asszonyt nevetségessé tenni, de ha csakugyan nevetségessé tettem, vagy akartam volna is tenni, Schodelné asszonyra csak akkor érthetné azt Mátray úr, ha ő, vagy akárki más, meg bírná mutatni, hogy a Romeo dalánál használt testmozgások Schodelné asszonynak találmányai, vagy legalább kizárólag tulajdonai, de ezt Mátray úr háromszor hosszabb értekezéssel sem fogja megmutatni, mint ezen parodiáról írt értekezése. Mátray úrnak ezen egész ráfogása nem származik egyébből, mint egy túlságos kényeskedésből, melyet ha gyakorlatba veszünk, legjobb lesz minden vígjátékot és bohózatot, sőt még a víg operákat is színpadunkról eltiltani, így legalább biztos lesz a színész, hogy játéka nem fog félre rnagyaráztatni. Különben valahányszor a színész

szemüveget tesz szemére, azonnal rá lehet fogni, hogy a Honművész szerkeztetőjét parodiázza, mert ő is szemüveget visel, s ha egy legújabb divatú frakkot vesz magára rá fogja Mátray úr, hogy egy közösen ismert pesti ifjú ember parodiáztatik. [...] Én tulajdonítok Schodelné asszonynak annyi szerénységet, hogy az ilyesekben célzásokat magára soha sem keres, ez szánandó gyermekes gyengeség is volna, minden tagmozdulatban saját kicsúfoltatását keresni, hanem bizonyos uraknak van kedvük őt bujtogatni, és rá disputálni, hogy a kákán is csomót keressen. Ezen uraknak nem kevesebb a céljok, mint a pesti magyar színháztól minden magyar színészt elmarni, s az intézetet végképen felforgatni, mit fájdalom! ily körülmények közt, alkalmasint el is fognak érni, mert annyira még nem vagyunk megszorítva, hogy minden áron, üldöztetve, és rágalmazva is kénytelenek legyünk itt maradni. […] Említi Mátray úr azt is, hogy én ama dal parodiáját készakarva Schodelné kigúnyolására írtam, és énekeltem. – Mátray úr, nem kétlem, látott külföldi színpadokat is, ‘s ott tapasztalhatta, hogy a quodlibetek, mind illy nagy stílusú operák hatással bíró, és bohózatos dalok vegyületéből vannak szerkeztetve. Hogy ez éppen nem újság, s hogy a kérdeses dalnak (nem Schodelnének) parodiázása ide jól illett, meg fogja engedni az, ki Ludas Matyit látta és tudja, hogy Ludas Matyi az egész darabban bosszulást emleget. Említi Mátray úr, hogy én azért neheztelek Schodelné asszonyra, mivel Conti urat ajánlá ide hívatni. Ez alaptalan ráfogás. – Nyilvános és bebizonyítható dolog az, hogy én ama szerepeket, mellyekre Conti úr hivatott, mindig csak kénytelenségből vállaltam fel, s hogy valahányszor azokat el vállalnom kellett kedvetlenségemet nem titkolhattam. De nem vagyok az, ki a directio elébe akadályokat szeressen gördíteni bebizonyítám több ízben, s nem csak Pesten, de mindenütt, hol megfordultam, hogy szükség esetében saját színészi hitelem kockáztatásával is vállaltam szerepeket, és, mint az Athenaeum criticája mondá, színházunk egyik teherviselője voltam, de Mátray úr’Honművészében illyenek nem szoktak elismertetni, hanem csak bizonyos személyek pártoltatnak.

[373] Felolvastatott Schódelné asszonynak jutalom játéka, s Szerdahelyiveli viszonya iránt be adott irata. Schódelné asszonnak jutalmául „Anna Bolena” cimü daljáték rendeltetett adatni. Mi pedig másik panaszát illeti, erre nézve elnök Földváry Gábor ur kéretett s bizatott meg, hogy Szerdahelyit maga elébe hivatván, a dolgot vizsgálja meg, s az előadás valósága esetében őt dorgálja meg, s rendelést tegyen az iránt, ne hogy jövendöre több ily botrányt okozó dolgok történjenek.

[376] Hogy Schodelné jeles művésznő, kevesen fogják kétleni, hogy ezért neki számos udvarlói és lovagjai vannak, igen méltányos, s hogy ezen udvarlók- és lovagoknak ő szívkirálynéja, természetes, de még természetesebb az, hogy a szelíd szívű s ennél fogva olvadékony Honművész a derék énekesnőnek egyik fő lovagja. Ezen fenn akadni nehezen fog valaki; mert az nem csak nem gáncsolható, sőt dicséretes, ha ki művészet pártolója s annak felkent lovagjává tevén magát, fegyvereit védelmére szenteli. [...] Eleintén, midőn Schodelné Pestre került, a Honművész róla írt dicséretei elég halmozottak, elég cifrák ugyan, de legalább változatosak voltak. Minthogy azonban dicsérni sokszor kellett és mindig csak dicsérni, végtére kimerült a dicsérő szótár s azóta a Honművész Schodelné feletti criticája egy sztereotyp lap, melyre ezen szavak vannak vésve: Schodelné asszony ma ismét remekelt.

[377] Hogy Schodelné assz. (Donna Anna) remekelt, minden józan műértő meg fogja vallani; de hogy ez állításért elfogult s részrehajlónak ne mondhasson azon párt, melly egy időben Schodelné asszonyt egekig emelé [...], később pedig, minthogy e pártnak egyik tagját az említett művésznő színi dolgokhoz nem-értőnek mondá, köpönyeget fordítva kisebbíté, s organumul szolgáló lapjaival kisebbítteté, ide iktatom a történetesen kezembe akadt s e dalnokné működéséről világosan szóló frankfurti Phönix (1836) közleményét.

[378] [...] a magyar színháznál Schodelné szeszélyeinek minden meghódolt; ott ő nem ismer urat, ott senkinek, még elöljáróinak sincs sem oly sok, sem oly erős akarata mint neki. Ő fölül áll minden renden és minden színházi törvényen, ami, ha hódolóinak nem is, neki minden esetre diadal. Mint XIV. Lajos francia király monda egykor: „status én vagyok!” úgy ő méltán mondhatja: „magyar játékszin én vagyok!”- Ő akkor lép fel, mikor neki tetszik, azon szerepben, melyben akar, akkor hagyja el Pestet és annyi időre amikor és mennyire kedve van, szóval, ő saját akaratánál egyéb korlátot nem ismer. Ez ügyességre mutat s a derék énekesnő eszének nem válik szégyenére, a hódolók pedig érdemlik, hogy rajtok gázoljon, mert ki nem kénytelen, még is el hagyja magát tapodni, az méltó rá. A színügy barátjának ugyan szomorú látvány, de annak, ki hazai dolgokon nem sokat aggódik, mulatságos távolról nézni, mint leve itt egy intézet egy asszonyka szeszélyei játékává s mint vesz az napról napra célellenibb irányt.

[381] [...] orrunknál egy kissé tovább látva figyelmezünk pesti magyar színház dolgában nem mellőzhető csak azon egy […] fontos körülményre is: hogy az alig háromszáz lépésnyi távol német színházban Németország legelső énekeseivel emelve újabb meg újabb élvezetet nyújtó opera meglehetősen divatban van, s az a magyarnál sokkal téresb színházat még felemelt ár mellett is – jegyezzük jól meg – nem megvetendő mennyiségben magyar hallgatókkal is képest megtölteni: bátran kimondhatjuk, sőt ki is kell mondanunk: hogy pesti magyar színháznál az opera, vagy a mostaninál rosszabb, s így a másik színházival nem mérkőzhető opera hiányát 400,000 frt tőke kamatja sem pótolhatja ki. Miért? Mert nemcsak a főnemesség, hanem a középrend közül is igen ritka, ki gyermekét már ma kisebb nagyobb mértékben zenére nem taníttatja – pedig, úgy tartom, ezek

teszik mindenütt a színházak közönségét – sőt künn falun is alig találni házat, mellyben zongora, guitarre, hárfa s hegedű hiányzanék […] Ennek kell tulajdonitani azon rosszat: hogy már ma a zenétőli irtózás tisztesb körökbe juthatásra nem legajánlóbb műveltségi oldal, valamint azt is: hogy a pipereasztalokon, zongorákon áriákat találni Normából, Bájitalból, Beatricéből, Szerdahelyi, Deáki s Jakab fordításival olly család körben is, melly a magyar classicusokat nevökrül sem ismeri, s a kedveltebb operák magyar fordításiból a színházi pénztárnál, egy estve is több kél el, mint sok komoly tartalmú könyvekből évtizedek alatt.

Ugyanis múlt [1837] évi october vége felé történt, hogy Schodelné asszony a testvér Erdély hon szülöttje, hozzá tartozóinak látogatása végett utazta közben Pesten megjelent. Célunk az lévén […] hogy kielégítő opera társaságot is alakítsunk, hogy azt elérhessük, e kettő közt kelle választanunk: vagy alkalmas hangú férfi, s nő személyeket küldeni ki külföldre tanulás végett, vagy külföldön lévő hazánkfiait intézetünknek megnyerni […]. Ez okból a közönség e részbeni érzelméről értesítve, s nem csak ön meggyőződésünket, hanem a közvélekedést […] annyival inkább követve, mivel találkoztak kik e célra külön aláírásra is ajánlkoztak, mindent el követtünk, hogy Schodelné asszonyt magunkévá tegyük. Mi nem kevés vita után csak ugyan meg is történt. […] Számolásunk célszerű voltát a következett siker megmutatá, mi szerént a daljátékokat tekintve színházunk, mellyben fél esztendő előtt ilyesmit reményleni sem lehetet, bíró Rosty Albert úrnak, kit Rothkrepf Gábor úr után daljátékok igazgatójának megnyerénk – nem különben Schodelné asszony közre munkálásaikkal annyira előhaladt, hogy e részben a szerénység megsértése nélkül bátran kimondhatjuk, hogy a német színházi daljátékok mostani állapotjában, azokkal mérközhet, s némi tekintetben annál előbb is van.

[386] Schodelnének nem csak azon érdeme van, hogy legelső és legrégibb elsőrangú énekesnője a nemzeti színháznak. Neki egyenesen az iránt van érdeme, hogy jelenleg, és már nyolcadik éve, adományozva van a pesti színház a nemzet által. Az 1839-diki országgyűlésen szó levén a nemzeti színházról, Schodelné Pozsonyba indult az intézet sorsán föllépései által valamit lendíteni; valamint, hasonló célból, a múlt országgyűlés alatt is felvitte Bartay Pozsonba a színészeket, s a jelen országgyűlés alatt is mozgalmak voltak e részben. Akkor ezen kísérlet első volt a maga nemében. Az úton Békés megyei követ b. W[enckheim]. B[éla]. és gr. Z[ichy]. Ö[dön]. találkoznak Schodelnéval, s nyíltan azt mondák neki, hogy hasztalan megy. Schodelné mégis felment. S ekkor vívta ki azon tetszést, melynek folytán néhány ifjú kocsiját is haza vonta. Az előadás alatt b. W. B. leszaladt az öltöző szobába, s lelkendezve kiáltott: Nem hasztalan jött ön, most már lesz a nemzeti színház adományozásából valami! – S valóban az országgyűlés 450.000 pengő forintot határozott a nemzeti színházra. Ez a Schodelné érdeme, s nem csupán hogy több év óta énekel a pesti színpadon. (Beküldetett).

[388] Schódelné semmi rendkívüli tünemény, s korántsem érdemes arra, hogy egyedül maga több fizetéssel bírjon, mint majdnem az egész drámai színész-társulat, és hogy csupán az ő kedveért tartassék az eredeti zene fejletét is elölő idegen opera, s így ezen mód nélkül költséges fényűzési cikk miatt, a magyar színművészet, nemzeti céljainkkal együtt veszélyeztessék, korántsem érdemes ő arra,- habár az angyali kar hangjával bírna is, hogy felülemelkedve a törvényeken, kritikán, kénye kedve szerint uralkodjék, igazgasson, a mások jogait selyempapucsával taposhassa, s az ő nymbuszban látott személye többre tekintessék, mint érdemesebb színművészeink összesen!

[389] Az a Pest megye, az a részvényes társaság, és Földváry Gábor úr, kinek én állítólag oly érzékeny döféseket adék, ne higyétek: nem P. megye, nem a r. társaság, sem F. G. úr: hanem maga Nyáry úr és Schodelné asszony. Nem is tudtam, hogy Szózatomban ily titoknyilvánító fegyver rejtezzék.

Urak! ítéljétek meg, van-e ember a 19ik században, ki az embertelenséget egy gyenge nő ellenében szilajabb féktelenséggel s nagyobb arcátlansággal űzhetné, mint Bajza úr, és a vele oly szoros atyafiságban lévő Vachott Imre. Amely ember nyilványosan egy védtelen nőt is így képes magány viszonyaiban üldözni, becsülést vagy megvetést érdemel-e, saját ítéletekre bízom.

[390] Így ítél e művésznéről a külföldi józan bíráló, ki a műértő közönségnek visszhangja, így ítél arról műértő közönségünk is: de mit gondolt azzal ama bizonyos párt, mely a közvélemény szavának hírleli magát; mely a házi viszonyokat, a házi nőt, a színpadi személytől elválasztani nem képes, vagy nem akarja, csak epéjét önthesse-ki arra, ki egyik társára mű-nem-értő címet ragasztott.

Jelelje ki azon helyet vagy helyeket, .mellyekből azt tanulta, hogy az Athenaeum Schodelnéban a házi nőt és annak házi viszonyait a színpadi személytől elválasztani nem képes, vagy nem akarja.

[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 károgat;
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, ugy 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 rosz,
Annak van csak esze, ki csellel pénzt oroz,
Hisz maga is igy tesz hős dicsérőm Orosz,-
---- Oh! rosz, rosz, rosz!

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,
Tőled – szól a főnök – ez is élv angyalom!
Törvényt nem ismerek, fitty a törvény testnek,
Magam szabok törvényt az egész nagy Pestnek,-
A mint én dúdolok, 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 müvészethez!
Megveti a dramát, opera kell neki,-
S a kórt operálni szoktam én Milédy,
Innen a jobb szinészt 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 bájló 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”,
Szinház 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 nemzetiség? mi a honszerelem?
Hagyma füzért vettem e hon oltárára,
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,-
Bőgjetek hát nekem a bravo-, fórákat; -(? fuori?)

Juhhe

Barmok vagytok mondom! nos emlékezzetek,
Kik kocsimba fogva megnyeritettetek!-
Hisz hámnélküli ló a szabadság jele,
De ti biz nem sokat gondoltatok vele!
Hajdan az állatot zene emberité,
S most az ellenkezőt rajtunk tellyesité;
Hasztalan! hasztalan! most már mind hiába,-
Gyermekes bábnemzet Marsch be a Normába!

(A szinpadon)

Hah! de mit hallok, milly piszszegés támad?
Súgó – igazgató kapcsold ki szoknyámat!
Meghalok mérgemben, jaj oj jaj énnekem,-
Fütyölés? fityfene! hah ezt még nem értem,-
Oda szeplőtelen dicsőséges éltem!!
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 hivja ki a hon gyáva fia!!

+Vörösmarty Mihál hazánk leg-genialisabb s legbecsületesebb költője 500 pftnyi fizetésen tengődik: mig 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 mámorábul
S a csalfénytől többé ígyen el nem ámul;
Jól ismerünk ki vagy hős ismeretlennő

Erynniiszi dühöd minden nap uj cselt sző.
A jó pénzért szájjal honleányoskodol,
Szemtelen, vakmerő szívedben ég pokol!
A milly rosz vagy magad, olly jó hangod éle,
De azért még nem löl a dalhon tökélye;-
Öl az egyformaság, hol nincs jó oskola,-
Csak olasz föld marad az éneklés hona;
S mi a hang? ha arcod a lélek tűköre,
A bősz fúriáknak táncoló rémköre.
Oh! szende Borgia, jól ismerjük mérged,
Maga a szelidség galambja szült téged!
Gyengéd nő kell nekünk, nem vad aszszonyállat,
Ha tigris a némber átok rá s utálat!
Mióta te tigris, a hon szent helyére
Hagymafüzért löktél büzös e föld tére.
Pusztulj hát el innen s ujra jó szag lészen!
Hagymád könnyet csikar, utravalód készen!!
Nyitva áll a külföld? de zárva lesz hazád,
Melly tégedet becsült hálátlan rosz család!
Túl-becsült, hogy szennyet borits 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 critikát!
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 édenkertbül”
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 jótévődet kigyónak nevezted."
Te menydörgú felleg! mig ránk nehezkedel,
Addig a szinháznak ege nem derül fel!
Vonulj hát el innen, gétkú hord-el magad,
Rosz híreden kivül köztünk más nem marad.
Megkövetni kész vagy? hasztalan kérelmed,
Midőn egy nemzeten kövesz-el sérelmet.-

Büneid pohara már csordultig tele
Köztünk nem maradhatsz,- ki vele, ki vele!

A-Z

[393] Nyilatkozás. A Budán megjelenni szokott „Spiegel" folyóirat f. e. 4-dik számának „Localzeitung" cikkjébe engemet érdeklő következő sorok vétettek-fel: „Értésünkre esett, hogy Schodelné assz. énekesnőnek még mindig van reménye a magyar nemzeti színháznál szerződésben maradhatni, de mérséklett feltételek alatt." Ezen állítmány engem kijelenteni kénytet: hogy, miután szerződésem múlt évi dec[ember] 15-kén végére járt, sem én, sem általam meghatalmazott valaki lépést nem tettünk annak megújítására; következőleg mérséklett vagy nem mérséklett feltételek felül valódilag senki sem tudhatott valamit, és így a fennebbi cikk azon alaptalan koholmányok sorába tartozik, melyekkel egy idő óta jónak tartják személyemre nézve a publicumot mystificálni. Pesten 1841. jan. 14. SCHODEL Rozália.

[394] A részvényes választmány igazgatásától s az erkölcsi halálból (dögvésztől helyesebben) megszabaditám magam April 13-ikán 1840, hosszas nyomorgások után. Elindulék magyarhonom videkeire határozott terv nélkül, karjába rohanva a sorsnak, hogy hasznát vegyem valahára az erőködéseknek, hogy játszam, hogy kiheverném lelkem bajait, hogy elszórakoznám, várva az országos pálya közelgő megnyitását.

[396] Nach einem so mittelmäßigen Anfange hätte die Administration gerne eine gutbesetzte Oper dem Publicum geboten, aber keine der ersten Sängerinnen war noch zurückgekehrt, Staudigl gar noch in London. […] In der Verzweiflung berief man Mad. Schodel, vom ungarischen Nationaltheater in Pesth, zu Gastrollen.

[397] Mad. Schodel wird nächstens in Wien eintreffen. Sie wird eine Reihe von Gastrollen auf dem k. k. Hofoperntheater nächst dem Kärntnerthore geben.

[400] Mad. Schodel, die bei dem ungarischen Nationaltheater in Pest eine so außerordentliche Beliebtheit erlangt hat, ist in Wien angekommen, und wird morgen im Hoftheater nächst dem Kärntnerthore als Unbekannte zum ersten Male auftreten. Auch wird sie in der Norma, in der Jüdin, in der Braut usw. usw. singen. Wien kennt Mad. Schodel von früher als ausgezeichnete Sängerin; seit ihrer Abwesenheit haben sowohl ihre Stimme als auch ihre Methode ungemein gewonnen.

[402] Mad Schodel hat ihre interessanten Gastvortellungen im Hoftheater für einige Tage unterbrochen, und begibt sich inzwischen nach Brünn, um auf dem dortigen Theater, welches ihr sehr ehrenvolle Anträge machte, einige male zu singen. Einen Bericht über den Erfolg ihres dortigen Gastspiels (sie wird daselbst im Fidelio, in der Norma, und in einzelnen Acten des Schwurs von Mercadante, und der Lucrezia Borgia singen), werden wir unseren Lesern ungesäumt mitteilen. Nach ihrer Rückkehr wird sie einige Male noch im Hoftheater auftreten, unter anderem auch in der Jüdin von Halevy, welche Oper während ihrer jetzigen Abwesenheit enstudirt wird. Den Eleazar singt Hr. Erl, den Comthur Hr. Draxler.

[403] Mad. Schodel ist von Brünn in Wien angekommen, reist aber heute wieder ab, um ihren Verprlichtungen für die Zeit der Messe bei dem Nationaltheater in Pesth nachzukommen. Ende August setzt sie ihre Gastvorstellungen auf dem Hoftheater nächst dem Kärntnerthore wieder fort, und tritt zuerst in der Jüdin auf, in welcher Oper Hr. Wild den Eleazar singen wird.

[404] Die Sängerinn Mad. Schodel, welche ihr im vorigen Sommer auf unserm Hofoperntheater mit Glück begonnenes Gastspiel, eingetretener Umstände halber, unterbrechen mußte, ist nunmehr wieder angekommen, um es fortzusetzen und zu beendigen.

[405] Die umsichtige Administration wurde durch die Unpäßlichkeit der Mad. van Hasselt genötigt, eine erste dramatische Sängerin substituieren, die Wahl konnte – Mad. Stöckl-Heinefetter seiend hier nur auf die Durchreise – nur auf Mad. Schodel fallen, und sie war in jeder Beziehung eine glückliche.

[406] A kígyó-história (bármily indignatióval vettem én is ezen illetlen tettét Schodelnénak), engedjék önök nyíltan megmondanom, a nemzetet legtávolabbról sem érdeklé; itt a határon túl büszke, egy részről elkényeztetett, másikról szüntelenül bosszantott, ingerlett művésznő, egyenesen a „pisszegőket" bántotta; ide igen rosszul, sőt gonoszul vonszolják önök a nemzetet: itt nem szép önöktül, hogy a pisszegőket a nemzettel még közvetlenebbül ugyanazonitják, mint a *hagymakoszorúnál*, hol Schodelné ha különben nem is, minden esetre vétkezett abban, hogy a haza szent nevét hiába felvenni vakmerősködött. – Itt viseletét átellenében a színházi közönségnek – de mellyet szinte nem tarthatok a nemzet képviselőjének – szinte fenyítésre méltónak vallom, de korántsem elegendőnek arra, hogy a nemzetsértésnek bűnszándék irtózatos bélyegét arra süthetőnek tartanám; mert soha, de sohasem érthetek egyet önökkel abban, hogy a színházi pisszegőket a nemzet képviselőinek elismerjem.

[408] Im ung Theater Lucretia Borgia. Me Schodel ausgepfiffen, und sie darob wüthend und grob. Grosse Bewegung. Ein Pfeiffer hinausgeworfen. Stuller! C est la faveur.

[409] A nemzeti színház f. h. 6kán ritka jelenet mezeje lőn. 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 sziszenései 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 ügyvédkedésnek 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: „kígyók 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 megelégületlenség általányos kijelentését éles füttyhangok metszék keresztül. A kárpit legördül s mintegy óranegyedig bizonytalan várakozás közt kiabáltatik a Schodelné neve, s a közönség illő megkövetése. Előjön Fáncsy dramarendező úr, s a sértő énekesnő nevében annyira mennyire engedelmet kér. A megsértettek Schodelnét kivánják, 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 „kígyó" 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 eltávozék. 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 véleményüek 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, mellyet a jelenvolt külföldiek bámulva csodáltak, s csodálták 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.

[410] A Társalkodó 100ik számában Stuller ur „Magyar színházi újdonság" cím alatt a Borgia Lucretiának a pesti nemzeti színházbani 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 jövendőben egyik részről se legyen többé helye.« – Minthogy történetesen magam is ez esetnél jelenvoltam, szükségesnek tartom Stuller úrnak ezen lényegében igaz elbeszélése egyes adatait némelly felvilágosító észrevételeimmel kísérni. Legelsőbben is, hogy azon este „Bognár úr fülsértőleg, gyakorta hamisan" énekelt volna, azt, Stuller úr engedelmével 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 nehány napokkal azelőtt több helyről értésemre esett, hogy Bognár úr Borgia Lucretiában ki fog fütyöltetni, és pedig azon durva esemény következtében, mellyet minden igaz színházbarát örök feledékenység leplével óhajtana fedezni. – Schódelné asszonynak mikénti viseletét jóváhagyni vagy gáncsolni nem az én tisztem; csak röviden ezeket jegyzem meg. Ő nem azt mondotta: hogy „kígyók közt énekelni nem lehet," – hanem: „olly 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 ollyanhoz tesszük, ki azt méltányolni képes. Megtörtént e ez? Túlvilági lényt akarunk e nőben keresni, ki e nagy erőt kívánó lépésben újólag a leggarázdább módon akadályoztatik. Szenvedélyeinek 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 fütyölésekkel s durva szavakkal félbeszakasztani, a legalábbvaló garázdaság. A mit végül Stuller úr mond, hogy t. i. a közönség jó gondolkozású és becsületérző számos tagjai eltávoztával történt csak meg Schódelné asszonynak kihívatása: szükség megjegyeznem, miszerint igenis távoztak némellyek, de a hátramaradt közönség már eléggé bizonyítá, hogy magát megsértetve 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 bármellyik színpadján nagy tetszést kelle aratnia. [...] A szerkesztő.

[414]

Operabemutatók a Nemzeti Színházban 1837-1840

Mű	*Bemutató*
Rossini: A sevillai borbély	1837. VIII. 29.
Dalayrac: Két szó	1837. IX. 11.
Hérold: Zampa	1837. IX. 30.
Bellini: Norma	1837. X. 28.
Bellini: Montecchi és Capuletti párt	1837. XI. 28.
Bellini: Ismeretlen nő	1838. I. 6.
Bellini: Beatrice di Tenda	1838. III. 13.
Ruzitska: Béla futása	1838. IV. 21.
Spontini: Veszta szűz	1838. VI. 26.
Weber: A bűvös vadász	1838. VII. 27.
Auber: Fra Diavolo	1838. IX. 13.
Hérold: Marie	1838. IX. 29.
Donizetti: Bájital	1838. XI. 7.
Mercadante: Eskü	1839. I. 12.
Auber: Bál-éj	1839. II. 26.
Bartay: A csel	1839. IV. 29.
Mozart: Don Juan	1839. V. 29.
Donizetti: Gemma di Vergy	1839. VII. 30.
Donizetti: Lucrezia Borgia	1839. VIII. 31.
Donizetti: A saardami polgármester	1839. XI. 13.
Beethoven: Fidelio	1839. XII. 28.
Donizetti: Marino Faliero	1840. IV. 25.
Szerdahelyi. Tündérlak	1840. VII. 11.
Erkel: Bátori Mária	1840. VIII. 8.

Schodelné fellépéseinek száma 1837-1840

Időszak kezdete	*Időszak vége*	*Fellépésszám*
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

dc_258_11

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 (Vesztaszűz)	3
Zerlina (Fra Diavolo)	4
Adina (Bájital)	22
Elaisa (Eskü)	18
Amelia (Báléj)	20
Arvedson (Báléj)	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

Függelék II
A II. fejezet jegyzeteiben hivatkozott dokumentumok*

[2] 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 kiképzéseül 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 megelégedésében részesült. Ezután több hangversenyben hallatá magát, s minden újabbi felléptével inkább elárulá azon mennyei szikrát, mely később egész nagyságában kifeselvén, 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 művésznénk keblében a tanulási vágy mindig forróbb, a szorgalom természetes következménye, a haladás, mindig szembetűnőbb lőn. Több házzal ismeretséget kötvén sok társas körben énekelt, több hangversenyben bájolá-el a hallgatókat, és az Isten hajlékában lélekolvasztó kellemes hangjával sokszor és sok embert buzdított ájtatosságra.

Nagy közönség előtt s színpadon először 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 érzékeire. 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 koszorúztaték.

A dicséretek maszlaga 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 először nyilvános helyen. Ez alkalomra a versenylő úr egy ariát irt számára, mellyel a hangversenyt kegyes jelenlétével megtisztelő fels[éges] anya-császárnénak megelégedését 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 művésznő 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 kötelezvénye 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 közelgvén szerződési ideje, a berlini igazgatóság a bécsinek 4.000 pengő

* A dokumentumok száma azonos a fejezet vonatkozó lapalji jegyzetének sorszámával.

forintot igért fizetni, ha Schodelnét a kitelt szabadsági idő határnapjára vissza nem eresztenék: de a bécsi igazgatóság az ajánlatot nem fogadá-el.

Berlinből, hol bálványozás tárgya volt, két hónapi szabadság idejét még használni akarván Hamburgba utazott, hol három hét alatt 12 szerepet játszván, minden fellépteért 20 louisdort (160 f. p. p.) kapott.

Hamburgból Berlinen keresztül utazván vissza felé, itt ismét hatszor énekelt.

Bécsben 1836-ki télutó hó utóján kitelvén szerződési ideje, a józsefvárosi színházban énekelt 12 vendégszerepet.

Azon babér, melynek lombjaival koszorúzottan, az első művésznék sorába emelkedék, mindig bujábban sarjadozván, s hírkoszorús homlokát több több repkénnyel övedzvén, 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 megelégedve leélt nehány 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 művésznő 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 megelégedését vivén, azon szandékkal, 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, először „Norma" szerepében lépett-fel. Mily hatást tőn a közönségre, mily sikerrel folytatta vendégszerepeit, lapjaink olvasói Honművészünkből tudhatják.

A választmányi igazgatóság azonban hosszasabb időre kívánván e hazai csalogányt lekötelezni, komolyabb alkudozásokra lépett vele 1838 elején; mely szándékot csak ugyan óhajtott siker koszorúzván, a művésznét 10 hónapra megnyertük. Vajha ugyan annyi évre nyerhettük volna!

Azon méltánylásnak, melyben külföldön, nevezetesen a művelt Berlinbcn részesült., egyik csalhatlan tanúja azon mellszobor, melyet *Rauch* készített; – és ismét *Rademacher* által rajzolt, *Mery*-től pedig kőbe edzett arcrajza.

Mióta körünkben mulat, hasonlag kétszer festetett; először *Kiss Bá1int* academicus képiró által olajban, később ismét crayon-modorban, mely utóbbit rézbe edzve múlt lapunk mellett bocsátánk közre; másodszor *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, ugy most is, művész-nejének minden új szerep tanulásánál nagy segedelmére van.

Jegyzet. – Arcképét, mely alá mult számunk mellett hibásan volt metszve e szó „Regélő" – „Honművész" helyett, igen csinos francia papiroson nagy negyed rétű alakban e lapok hivatalánál lehet 1 v[ál]tó f[orin]ton megvenni.

[4] 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 berühme Cicimara, Lehrer der Singkunst beim kaiserl. Hofopernthater zu Wien, erteilte ihr die letzte Ausbildung im Singen. Ihre Stimme ist ein effectvoller Sopran von großem Umfang; ihr Vortrag ist ausdruckvoll, 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 Figaros 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 Beswundern 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 Bosporus und Constantinopels, sah Mad. Schodel in Wien, und urteilt über ihre Verdienste als Sängerin, so wie über ihr Privatleben sehr vorteilhaft in dem neuerlich erschinenen 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.

[5] Midőn [Schodel] elvette nőül Klein Rózsit, később elvitte külhonba. Ott nem csinált semmi furorét, mert Schodel nem volt nagy muzsikai tehetség, sőt igen gyenge zongorázó volt, de Rózsika szép barna leányka volt az ő mélyen fekvő sötét szemeivel s egy Forti nevű zongoraművész, ki akkoriban hírben állott mint jeles zongorász, beleszeretett Rózsikába s elszöktette Schodeltől s ez vitte oly tökéletességre őt az énekben. Több évig élt Fortival; de Schodel magába nem boldogulván, utánuk iramodott s visszakövetelvén nejét, ismét együtt éltek. De mindig szegény Schodelné tartotta férjét, mert Schodelt sehol se fogadták el. Valamint bebizonyult Pesten is, midőn oda érkeztek, Schodel nem volt alkalmazva a Nemzeti Színháznál.

[7] Unter den mannigfaltigen Kunstleistungen in unserer Stadt, welche durch die glorreichsten und merkwürdigsten Ereignisse, die in ihren Mauern geschehen, so sehr an Bedeutung und Lebhaftigkeit gewonnen hat, – zur Öffentlichkeit gekommen sind, zeichnete sich vornehmlich das Konzert der Mad. Rosalia Schodl, abgehalten am 27 September, im Komitatshaussaale aus. Die Konzertgeberin sang in demselben eine Arie aus dem „Pirata" von Bellini; – dann den Part der Elisabetta in einem Quartetto aus „Elisabetta" von Rossini, endlich eine Arie von demselben Kompositeur mit unterlegtem magyarischem Texte. Man muß unverhohlen gestehen, – wie sehr auch das durch frühere Kunstleistungen erprobte Talent hier im vorteilhaftem Andenken stand, daß die genannte Sängerin in diesem Konzerte die kühnsten Erwartungen eines zahlreich versammelten und zugleich sehr gewählten Publikums – auf eine glänzende Weise übertroffen hat. Im Besitze eine sonoren, kraftvollen, umfangreichen, echten Sopranstimme, deren würdige künstlerische Ausbildung die schöne Naturgabe so sehr erhöht und zugleich den unverkennbaren Beruf der Konzertgeberin, zur höhern Künstlerweihe, auf das deutlichste bewährte, erntete dieselbe durch den Vortrag der genannten Musikstücke den rauschendsten, allgemeinsten Beyfall. Sicherheit der Intonation, besondere Reinheit und Deutlichkeit der melismatischen Verzierungen, und ein außerordentlich zartes Sotto voce zeichnen diese Süangerin vor vielen ihrer Kunstschwestern aus. Unterstützt ward dieselbe in ihrem Konzerte durch Dem. Kratky, Herren Demmer und Schmetzer, Mitglieder des hiesigen Opernpersonals; dann durch Dem. Konstanze Schodl (Variationen über ein

ungarisches Thema auf dem Pianoforte);- und Hr. J. Wagner, Orchestermitglied vom Pesther-Theater (er spielte ein Capriccio über schwedische Nationallieder auf dem Violoncello). – Das Konzert begann mit einer brillanten Ouverture vom Kapellmeister Hummel, welche vom hiesigen Theater-Orchester mit der rühmlichsten Präzision und mit Feuer vorgetragen wurde. Alle Nummern des Konzerts, fanden verdienten Beyfall; und das Publikum wird sich gewiß lange an dieses wirkliche Musik-Kunstfest erinnern.

[8] Hr. Conradin Kreutzer gab am ersten May im k. k. kleinen Redoutensaale ein Concert, in welchem ausschließlich Musikstücke von seiner eigenen Composition aufgeführt wurden. […] Hierauf sang eine uns bisher noch unbekannt gebliebene Künstlerin Mad. Schodl eine Arie, und ließ uns in ihr eine recht erfreulich ausgebildete Sängerinn erkennen.

[12] [...] die besten Kräfte der Gesellschaft waren Herr Forte [!], Demoiselle Cornega und Demoiselle Spiri, sowie Herr Rosenfeld in der Oper [...].

[14]

Schodelné a német színpadon – operacímek konkordanciája

Szerző	*Német cím*	*Eredeti cím*
Auber	Der Liebestrank	Le philtre
Auber	Der Maskenball	Bal-masqé
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-masqé
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
Catél	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
Hérold	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

[15] [...] sein Don Juan wurde in Spiel und Gesang der Prototyp für eine Schaar von Nachfolgern"

[17] La Prima donna du Théâtre du Pesth (Madame Schodel) vient me voir (entre 30 et 40, mais plus rapprochée de ce dernier chiffre), femme vigoureuse d'ailleurs. Nous causons Pesth oû je l'avais connue, pas assez intimement à son gré (sans fatuité).

[18] Fölmegyek, de Schodelt igen kedvetlennek láttam. Jött, ment ki s be. Egyszer bekiált mérgesen: „Du Rozi! komm!" s azzal megyen ki neje a másik szobába... s szörnyű nagy, zajos veszekedést hallok! [...] Sírást hallok, az ajtót durván belöki Schodel és nejét a nagy medve ökleivel lökdösi hátba, oldalba, ahogy érte. „Az Istenért! mondám és is durván ráförmedve, mit gondol így bánni egy nővel s osztán még kinek ma oly erős énekszerepe van! Hát nincs önnek meggondolása?!!" „Ej csak ne fogja pártját a kígyónak, nem ismerik őtet! De ezer ördög lakik abban a főben. Nála csak minden szín."

[21] Én soha olasz operát nem láttam, sem olasz énekeseket nem hallottam, azért nem tudok véleményt mondani. [...] Végül mondám: én az ily modorban való éneklést soha se tudnám magamnak elsajátítani, mert nem egyeznék az meg az én természetemmel, ha húsz évig is laknám Olaszhonban. Én csak természetem után indulok s érzésem után fejezem ki magamat.

[23] Én az eléadás alkalmával lementem a zártszékbe, több ismerősöm kedvökért – ott ült Schodl, Klein Rózsival is. Midőn az énekesnő kilépett, nagy tapsvihar fogadá s a publikumnak nagy megelégedésére végezte be fölléptét. A Schodelék ülésök igen közel esett, éppen hátam megett s így minden szót hallhattam, mit egymással beszéltek. „Hallja Schodel – nekem a Déryné jobban tetszik!" mondja Rózsi. Meglehet, hogy azért vélekedett így, minthogy a mint mondá, igen szeretett engem…. Mire Schodel: „Ilyet ne mondjál, azt hallani se akarom! Egy külországi énekesnő, aztán meg egy otthon nevelt között igen nagy a különbség. Ettől tanulj Rózi! Majd kiviszlek én téged Olaszországba. Neked naggyá kell lenned."

[34] Wien 21 Decemb 1830. Löblicher Leitender Ausschuss! In der am 10. d. M. abgehaltenen Sitzung des Comité des Conservatoriums kamen folgende Gegenstände zur Sprache und größtentheils auch zur Erledigung: 1. Wurden folgende Schüler und Schülerinnen, die theils den vorgeschriebenen Lehrkurs vollendet hatten, theils ihr Gesuch um Entlassung auf ein ärztliches Zeugniß stützten, theils ihrer Nachläßigkeit und ihres unruhigen Benehmens wegen die Ausschließung verdienten, theils aus anderen haltbaren Gründen aus dem Institute entlaßen: Eduard und Anna Dix, Sophie Escanas, Eduard Leyder, Vincent Pichler, Emilie Sartori, Franz With, Rosalie Schodl, und Johann Ellinger. Über letzteren beschloß das Comité, eine kurze Erklärung in die Theaterzeitung einrücken zu laßen, die Unterzeichneter besorgte, damit die Schüler um so wirksamer abgehalten würden, ohne Genehmigung Concerte zu veranstalten und öffentlich zu spielen.

[35] Außerdem verdienten wegen besonderem Fleiß und Sittlichkeit öffentlich belobt zu werden: […] Aus der 3. Gesangsklasse der Mädchen […] Schodl, Rosalia, die während der kurzen Zeit ihres Hierseins durch ein hervorragendes Talent und eine vortreffliche Stimme einen entschiedenen Beruf zur künftigen ausgezeichneten Sängerin beurkundet hat.

[38] Von der grossen Wichtigkeit dieser Musik-Schule wird man sich leicht überzeugen, wenn man hört, daß bey derselben, ausser den Vorstehern und Inspectoren, 16 wirkliche Musiklehrer angestellt sind und über 200 Kinder ganz unentgeltlich unterrichtet werden: in der italienischen Sprache, in Declamation, in Gesang, auf allen Saiten- und Blasinstrumenten, im Generalbass und Tonsatze.

[39] In Frau v. Schodl, deren schöne Stimme und gebildete Vortrag in den geselligen Kreisen unserer Kaiserstadt bekannt ist, lernte heute zum ersten Male auch das größere Publicum eine Sängerin kennen, welche vom wahren Beruf auf diese, nur von zu vielen alltäglichen Reisenden zertretene Bahn geführt worden.

[41] Immer notwendiger zeigte sich das Engagement eines Lehrers für die höheren Gesangsschulen, und zwar eines solchen, der sich die italienische Methode zu eigen gemacht hatte. Der bekannte Cicimara [!], an den man zunächst gedacht hatte, starb zur selben Zeit und die Wahl fiel nun auf einen Herrn Giovanni Basadona [!], dem man ein Jahresgehalt von 300 Gulden zusicherte.

[44] [...] sie genoß früher den Unterricht der rühmlich bekannten Declamationslehrerin Mad. Gottdank.

[47] Herrn Stögers zahlreiche, meist aus ehemaligen Mitgliedern des k. k. Hof-Theaters nächst dem Kärnthner-Thor, bestehende Opern-Gesellschaft, an deren Spitze der durch seine früheren Leistungen rühmlich bekannte Hof-Opern-Regisseur Herr Gottdank und Herr Kinsky als Kapellmeister stehen, durch einen beiläufig vierwöchentlichen Aufenthalt hieselbst ihre Darstellungen fortsetzen werden.

[49] Seiner praktischen Routine, seinem geläuterten Geschmacke, seinem unermüdlichen Eifer in der Ausbildung des Gesangpersonals, seiner umsichtigen Orchesterleitung, seiner rastlosen Sorgfalt bezüglich einer gleich correcten als geistreichen Ausführung, verdankt diese Kunstanstalt [Theater in der Josefstadt] eine preiswürdige, vom gesammten Publikum anerkannte, Regeneration.

[51] 31 April [sic] im kl. Redoutensaale: Kapellmeister Conradin Kreutzer producirte eigene Kompositionen, dabei sang: Frau v. Schodl, Dilettantin.

[54] Die Aufführung, unter der Leitung des Hrn. Capellmeisters Kreutzer, war fleißig und gelungen.

[56] Noch haben wir kein singendes Theater, sondern es läuft so etwas demselben Aehnliches neben der Comödie her, und wird von dieser so im Zaune Gehalten, daß es in solcher Verfassung nicht leicht der Sammelplatz deutscher Virtuosen werden wird.

[58] K. M. v. Weber übernahm die Einrichtung einer deutschen Oper in Dresden noch unter der Mitwirkung des gleichen Personales des Schauspieles […].

[59] [Die deutsche Oper] hatte fast den gleichen Ursprung wie das französische Vaudeville und ward von denselben Schauspielern ausgeführt, welche zugleich jede Gattung des rezitierenden Dramas spielten. Selbst nachdem die früheren anspruchslosen kleineren Gesangsstücke, welche dem Singspiele seinen Namen gaben, die bedeutende Ausdehnung der späteren Oper erhalten hatten, blieben die Sänger zugleich, selbst für die

bedeutendsten Fächer desselben, dem Schauspiele angehörig. […] Für dieses sehr rühmliche Gattung von Darstellern wurden zu ihrer Zeit die ursprünglich für italienische Gesellschaften geschriebenen Mozartschen Opern in deutscher Übersetzung, mit den Rezitativen untergeschobenen, Dialogen eingerichtet, und diese Dialoge, der gewohnten natürlichen Lebhaftigkeit wegen, sogar durch Zusätze erweitert. Auf solche Weise traten auch diese Opern in die Genreordnung der Produkte der eigentlichen französischen Oper ein, welche nur übersetzt zu werden brauchten, um […] unserer Oper ein Repertoire zu liefern, welches sehr wohl durch eine gut kombinierte Schauspielergesellschaft unterhalten werden konnte. Nur eine sogenannte „Koloratursängerin" mußte man sich alsbald besonders zulegen: denn hier galt es einer spezifischen Kunstfertigkeit, deren Erwerbung und Unterhaltung alle Ausbildung der eigentlichen mimischen Anlagen auszuschließen schien, und deshalb einer in ihrem Fache als solcher geschickten Schauspielerin nicht wohl zugemutet werden konnte. Zu ihr gesellte sich alsbald auch der „Koloraturtenor", welchen man noch heute den "lyrischen" Tenor nennt, zum Unterschiede vom „Spiel" tenor, welcher lange Zeit hindurch zugleich Schauspieler sein durfte. Diese beiden seltsamen Wesen, welche vom übrigen Personale eines Theaters in einer gewissen, sowohl der Stupidität wie der Virtuosität geweihten Absonderung lebten, sind nun die eigentlichen Angelpunkte der modernen Oper und das Verderbnis namentlich der deutschen Oper geworden.

[60] Als die fürstlichen Höfe ihren Luxus zu beschränken hatten und die bis dahin von ihnen unterhaltenen italienischen Sängertruppen entlassen mußten, sollte das spezifische Repertoire der italienischen Oper nun auch von deutschen Schauspielergesellschaften bestritten werden.

[61] Die ganze Welt ist jetzt musikalisch, und das musikalische Drama hat sich noch nie einer so ausgebreiteten und thätigen Theilnahme zu erfreuen gehabt als gerade jetzt. Einen grossen Theil von Nord- und Süddeutschland habe ich in der letzteren Zeit bereist: waren ehedem nur die Hofbühnen der reichen Residenzstädte und vornehmlich nur in einer gewissen Zeit des Jahres der Oper geöffnet, so beherrscht sie jetzt ohne Ausnahme und Unterbrechung alle Theater, von den fürstlichen bis zu den kleinsten Provinzialbühnen hinab. Keines glaubt ohne Oper, ja ohne alle Gattungen der Oper, bestehen zu können, und man spendet ihr daher alle Sorgfalt, alle Zeit, Mühe und allen Aufwand.

[62] Unter [Opernsänger] verstehen wir gegenwärtig den eigentlichen Sänger, von welchem nie mehr ein Auftreten im rezitierenden Schauspiele verlangt, und dem es mit Lächeln nachgesehen wird, wenn er den in der Oper etwa doch vorkommenden Dialog so ungeschickt spricht, wie dies keinem Schauspieler erlaubt sein würde.

[63] Das Opernbedürfnis wurde immer größer; jede Mittelstadt sehnte sich schon nach diesem Kunstgenuß; der Gesangsvirtuosen wurden immer weniger, und die vorhandenen reichten nicht mehr aus.

[65] [... wir] können [...] nicht verhehlen, daß die Kunst des Gesanges zu einer wenig glänzenden – vielleicht nur transitorischen – Periode gekommen und daß besonders seit den letzten fünfundzwanzig Jahren – seit ohngefähr gegen Ende der dreißiger Jahre hin – eine quantitative und qualitative Verringerung ihrer Repräsentanten eingetreten ist. Seit Rossini's Opern mehr und mehr von der Bühne verschwinden, geben sich die Sänger nicht mehr die Mühe singen zu lernen. [...] Das Biegsammachen, das Bilden, Stärken und Beherrschen des Organs ist fast eine Sage geworden. Es ist gar nicht mehr die Rede davon, eine fleißige Bildung erstrebende Arbeit während der Jugendzeit dem öffentlichen Auftreten vorangehen zu lassen. Ein paar Jahre scheinen übergenug zum Studium, ja ein paar Monate, eine Reihe von gegebenen und genommenen Stunden sind dem Meister und Schüler, ja auch dem Publikum zu seinem eigenen Schaden, hinlänglich ausreichend! [...] Daher kommt es, daß das Publikum, an guten Gesang nicht mehr gewöhnt, nur nach frischen Stimmen verlangt und diese einer allmählichen reifen Bildung ermangelnden Stimmen ihre Frische bald einbüßen und das Publikum nun viel länger mit verdorbenen Stimmen sich begnügen muß, als es an der Frische Genuß fand. Die besten Sänger geben es eben, wie es kommt, gut oder schlecht, und die übrigen schreien, was sie können.

[68] Osservo, che le donne, in grazia del loro sesso, quantunque giovanette d'età, e non abbastanza esperte nell'arte, pure, perche applaudite si sentono, invaghite della loro prosperità, abbandonano come inutile lo studio, e da ciò ne viene che restano imperfette.

[70] Sie glänzt mehr in der tragischen Oper als in der komischen, zu welch letzterer sie nicht Leichtigkeit und Anmuth der Gestalt genug besitzt. Ihre herrliche und überaus biegsame Stimme ließe zwar alles zu; doch hat auch diese in der Kraft, welche sie besitzt, etwas Großartiges, was ihren Glanz in der heroischen und tragischen Oper fördert.

[72] Der italienische Opernsänger hat immer seine Gesangstücke aus derselben gefälligen Schule vorzutragen; dem Opern Compositeur wird von jedem Sänger das Tonregister vorgeschrieben, in welchem sich die Cantilene bewegen soll. [...] Die meisten auf deutschen Theatern aufgeführten Opern sind Kinder des Auslandes, für eine fremde Sprache geschrieben, und werden mit oft ganz misslungenen Übesetzungen ausgestattet, auf die deutsche Bühne gebracht. Der deutsche Sänger ist gewöhnlich in dem Falle in dem kurzen Zeitraume eines Monats ine Gluckische, Cherubinische, Rossinische und Mozartische Oper vortragen zu

müssen. Welcher charakteristische Unterschied bezichnet nicht die Compositionen dieser Meister? die eine Oper fordert geistvollen deklamatorischen Vortrag, in der andern soll der Sänger mit dem möglichsten Aufwand von Kraftanstrengung mit seiner Stimme das Fortissimo aller Blas- und Saiten Intsrumente die gran Cassa nicht ausgenommen, überbieten. Die dritte erfordert in der sonst so einfach gehaltenen Cantilene eine oft das Gebieth der Möglichkeit überschreitende Kehlenfertigkeit, um den ganzen Schwall von Passagen und Coloraturen, womit in früheren Zeiten eine Bravour-Sängerinn eine ganze Oper ausgeschmückt hat, mit einmal herabgurgeln zu können. Ganz gegen die Natur muss der deutsche Contra-Alt sich zum hohen Sopran, der Baritono in den französischen haute contre umwandeln lassen.

Viele deutsche Sänger und Sängerinnen betrachten es gewissermaßen als eine Art von Ehrensache, alles singen zu können, es mag nun ihrer Stimme angemessen, für dieselbe passend seyn, oder nicht. Die Sänger des Theaters müssen das öfter, als in Italien (wo man in den meisten grössern Theatern fast immer neue Opern ausdrüchlich für die Gesellschaft schreibt, und mit den ältern sich jede für nötig gehaltene Veränderung erlaubt) […]. Der italien. Sänger nimmt keinen Anstand, frey und offen zu erklären, das er diese oder jene Partie nicht singen könne […] so fügt sich doch der Deutsche, aus freyem Triebe, oder nach den Umständen, gar zu oft und zu leicht jeder Rolle, und verdirbt dadurch seine Stimme, oder findet wenigstens nicht Gelegenheit, sich als Sänger so zu zeigen, wie er sonst wol könnte.

[73] Die Kraus-Wranitzki, Ernst, Heinefetter, Pohl-Beisteiner, Franchetti-Walzel usw., die nun kommen, sind alle um den Anfang des laufenden Jahrhunderts herum geboren, viel- und eben darum keinseitig, und die jungen Nachkömmlinge: Fassmann, Pixis, Stetter, oder gar Stuart, welche letzteren ebenfalls im Winter hier gastirten, und sich auf den Bühnen vordrängen, gehören nicht mehr zu Nachtigallen-periode einer Sontag, sind nur zwitschernde kleine Grasmücken mit zierlichen Köpfen, aber schlechten Nasen, jungen Leidenschaften, aber verschämter oder unverschämter Tournure, Stimmen ohne Brust, keine Domglocken sondern Alpenglöckchen, allerliebst vielleicht unter 4 Augen, aber auf der Bühne – zum Höchsten grillende, schultern-hebende und gesichterschneidende Concertsängerinnen im Theater-Comstüm mit selbst-taktirenden Köpfchen, die über eine musikalische Figur, über wahre Schönheiten in der Kunst, die Musik, ein Portamento, Messa di voce, das Athmen, die Pronunciation und viele andere wichtige Dinge ihrer eigenen Kunst kein Wort, aber über Intriguen, Cabalen, leidigen Husten, schlechte Intendanzen und gute Honorare den ganzen Tag zu schwätzen wissen.

[77] [...] in Deutschland [fehlt es] an eigentlichen Singschulen, wie sie die ältern italienischen Conservatorien hatten, wenigstens für das weibliche Geschlecht, gänzlich [...].

[78] Leider steht aber bis jetzt die höhere Gesangskunst und Instrumentalmusik mit dem Chorgesange in keinem ebenmäßigen Verhältnisse. Nimmt man die wenigen fürstlichen Theatergesang- und Instrumental-Institute aus, so ist die höhere Gesangs- und Instrumental-Kunst in Deutschland ein Gegenstand des Privat-unterrichts [...].

[80] Nur die Provinzialstände Böhmens errichteten ein sogenanntes Conservatorium, welches im kleinen Kreise Rühmliches leistete, und größere Städte beschämte, aber dramatische Sänger wurden auch dort nicht gebildet.

[81] Böhmen hat dem In- und Auslande, von jeher tüchtig ausgebildete Instrumentalisten geliefert, aber nicht in gleicher Anzahl sind aus unseren Instituten Sänger und Sängerinnen hervorgegangen, die sich einen dauernden Ruhm gegründet haben.

[82] Waren bis zum Jahre 1829 sämtliche Schüler unentgeltlich unterrichtet worden, so kam die Direktion nun doch zur Überzeugung, daß in dieser Hinsicht allmählich ein Wandel entreten müsse. Kiesewetter gab die erste Anregung, auch zahlende Zöglinge einzureihen, wodurch eine Revision de Instruktion für das Konservatorium notwendig wurde. […] Die neue Instruktion […] wurde 1831 vom Kaiser genehmigt und erschien 1832 im Druck.

[83] Der Zweck dieser Anstalt im weiteren Sinne ist: dem Musiktalente durch systematischen Unterricht und bewährte Lehrmethoden die Mittel zu Entwicklung und Vervollkommnung zu verschaffen. Im engeren Sinne ist der Zweck des Conservatoriums: *tüchtige Chor- und Orchester-Mitglieder zu bilden*. (kiemelés tőlem, T.T.)

[84] [Der Verein der Musikfreunde] hat bereits ein Conservatorium begründet, in welchem sehr gute Professoren für die Streich- und Blas-Instrumente angestellt sind. Auch der Gesang wird gelehret; allein auf denselben scheint leider nicht mit dem Eifer hingearbeitet zu werden, welcher nöthig wäre. Es ist zwar für guten Unterricht gesorgt; aber zu Belebung eines regen Eifers für den Gesang könnte vielleicht noch Viel ersonnen werden, wenn dessen Wichtigkeit durchgreifender erkannt würde.

[86] [...] a magyar zene-conservatorium vezérlete olasz mesterre bizassék. Milano, Nápoly, Firenze, Velence, Bologna, hol zene-academiák és conservatoriumok vannak, akármennyit adhatnak. Ő [Bartay András] jobban tudja, mint mi, mily hatalmas befolyása van a köztanításra egy derék oktatónak. Mit nem tesz Nápolyban Mercadante, Milanóban Vaccaj, Novaraban Coccia, Bergamoban Mayer Simon, Genfben Bonaldi, s Bologná-

ban maga Rossini! nem is említve más külföldi conservarotiumokat, melyek jobbadán olasz énektanítóktól vezéreltetnek.

[87] Wenn dieses [d. h. das vaterlandische Conservatorium in Wien], gewissermaßen ein Privat-Institut, nach den wenigen Jahren seiner Existenz, freilich nicht in Parallele treten darf mit dem pariser Conservatoire de Musique, das, geboren, erwachsen, und stark geworden unter den Fittichen des Kaiser-Adlers, und seine Revenuen aus den Staats-Cassen beziehend, auf festen Grundsäulen ruht; so durfte man dennoch nur der letzten Prüfung beigewohnt haben, um zur Überzeugung zu gelangen, daß jetzt schon Bedeutendes, Großes, ja, die beschränkten Mittel in Anschlag gebracht, das Möglichste erreicht worden ist. Die Gesangschüler aller drey Classen entwickeln im Vortrage der delicatesten Vocal-Chöre große Tact- und Tonfestigkeit, und, nach Erfordernis, eben so viele Kraft, als zarten Ausdruck.

[89] Wälschland höret nicht mehr die besten Stimmen der vergangenen Zeiten, absonderlich bey dem Frauenzimmer: und zur Beschämung derer die Schuld daran sind, will ich sagen, warum: Die Unwissenheit läßt die Aeltern nicht mehr die Häßlichkeit der Stimmen ihrer Töchter bemerken: so wie dagegen die Armuth sie glauben machet, daß Singen und Reich werden einerley sey; und daß man, um Singen zu lernen, weiter nichts nöthig habe als ein hübsch Gesichtchen.

[90] Erstens unterrichtet man Mädchen in der Gesangskunst gewöhnlich zu dem Zwecke des öffentlichen Auftretens und, um rein prosaisch zu sprechen, zu dem Zwecke einer in Hoffnung gestellten Versorgung, und zwar noch ehe sich die Stimme gehörig gestaltet und consolidirt hat. Aber die Stimme ist kein Blasinstrument wie die Flöte und Clarinette. Sie ist nicht ursprünglich fertig, sondern wird es erst nach und nach, und schlägt in diesem Prozesse des Werdens sehr häufig in einen entgegengesetzten Stimmcharakter um. Auch wirkt auf sie weniger der leicht erlernbare mechanische Vorteil, sondern das geistige Prinzip eines durch Willensmut und Willenskraft beherrschten und gelenkten Gemütes. Ist dieses Ansicht wahr, so sollten Stimmen, die keinen anhaltend bleibenden Charakter versprechen und in Ton und Tonbeugung enweder gar kein Gemüt oder nur einen geringen Fond desselben verraten, so früh als möglich dem Gesangsunterrichte für öffentliche Produktion entzogen und nur insofern geübt werden, als ein regelrechter Gesang zum musiklaischen Unterrichte gehört und in kleinen Kreisen vergnügen kann, ohne deshalb glänzen zu müssen. Ich glaube, daß man den Gesangsunterricht mit einfachen, aber in ihrer Einfachheit musterhaften Liedern beginnen müsse, nicht aber nach den mühsam und unvollständig durchgemachten Skalen, Sprüngen, Verzierungen und Übergängen (mit Einschluss der enharmonischer Einlenkung) sogleich zur Einübung beliebter und concertanter Arien oder Duette übergehen solle. Dies ist nach meiner Ansicht ein unverzeihlicher pädagogischer Sprung, den man sich nicht einmal auf dem Fortepiano gefallen lassen sollte; – und doch ist das Fortepiano die geduldigste und bequemste Vorrichtung, Musik zu üben, ohne daß weder das Herz noch der Kopf, mit welchen beiden die Kehle und Stimmritze in Verbindung steht, im Mindesten belästigt oder angestrengt wird.

[91] Kinder unter 9 Jahren können nicht mit vielem Nutzen dem Gesangsunterrichte beiwohnen, so wie man auch besonders diejenigen, welche eine schwache Brust haben, davon ausschließen muß.

[92] Vom frühen Untericht. Mit Unrecht haben einige Gesanglehrer behauptet, dass das Studium des Gesanges vor dem Eintritt de Mutationsperiode de Stimme schädlich und der Gesundheit nachgheilig sei. [...] Der Schüler wird [...] schon im zarten Kindesalter mit Vortheil Vocalisationsübungen anstellen und dadurch an Biegsamkeit und Kraft der Stimme nur gewinnen können [...].

Die Erlernung der Singekunst fange man so früh an, als man Gelegenheit dazu hat; denn die Stimme eines Kindes ist biegsam, und kann zu allen möglichen gebildet serden, welches bei einer schon festgesetzten Stimme unmöglich ist: und überdem wird durch mässiges Singen die Lunge gestärkt [...].

Es ist wichtig, mit den Singübungen, wo möglich, schon im Kindesalter anzufangen. Geschieht dies aber, so ist auch die grösste Vorsicht nötig, um nicht durch zweckwidrigen Unterricht und besondes durch zu anhaltendes Singen der Stimme und der Gesundheit zu schaden. […] die Behauptung einiger Gesangslehrer, daß das Singen vor dem vierzehnten Jahre Kindern weiblichen Geschlechts gefährlich sey, hat keinen haltbaren Grund.

[93] Bei fehlerloser und kräftiger Konstitution kann der Singunterricht schon vom zehnten Jahre beginnen. Doch muß in so zartem Alter jede Vorsicht verdoppelt werden.

[95] Eben diese Schonung haben Frauenzimmer im vierzehnten oder fünfzehnten Jahre nötig, wenn sie ihre Stimme gut erhalten wollen.

[99] Die eigentliche Entwickelung der Stimme, namentlich ihre Bildung für neue Anwendung zu Tönen, die noch nicht von ihr erreicht worden, oder zu besondern Fertigkeiten, währt in der Regel nur so lange, wie die allgemeine Entwickelung des Körpers überhaupt, also bei dem männlichen Geschlecht etwa bis zum 25sten bei dem weiblichen Geschlecht etwa bis zum 20sten Jahre. Von da an nimmt die Fähigkeit, neue Kräfte und Fertigkeiten zu gewinnen, ab […] Dagegen müssen die gewohnten Übungen zur Erhaltung der Stimme nie aufhören.

[100] Madame Persiani. [...] such even sensual charm as her voice may, in its early days, have possessed, had been left on the other side of the Alps ere she appeared in Paris and London. It was an acute soprano, mounting to E flat altissimo – acrid and piercing rather than sweet, penetrating rather than full, and always liable to rise in pitch; a voice in the sound of which, considered as sound, no one could by any possibility find pleasure; one, too, which, owing to the peculiar qualities described, never blended with other voices willingly. [...] passionate action was beyond her reach. Madame Persiani, however, had one excellent quality, the might and completeness of which made the want of many others forgiven by the public – forgotten by all real judges and artists – and which enabled her to keep the stage, as an invaluable and admirable member of a first-rate opera comany, till Nature failed her. She was such a mistress of the art of singing as few women in our, or in any time, have been. Her father, Tacchinardi, the tenor [...] null as an actor, and of whose voice there is litte on record, knew every secret of his art, having, on the one hand, a fair knowledge of instrumental effects, and on the other, having modelled himself after „the famous tenor, Babbini." Most if not at all, that he knew, Tacchinardi imparted to his daughter. Her voice was developed to its utmost capacities. Every fibre of her frame seemed to have a part in her singing. There was nothing left out, nothing kept back. She was never careless, never unfinished; always sedulous – sometimes to the edge of strain [...] and occasionally, in the employment of her vast and varied resources, rising to an animation which, if not sympathetic as warmth kindling warmth, amounted to that display of conscious power which is resistless. The perfection with which she wrought up certain songs – such as the Somnambula finale, of the mad scene in Lucia – if considered in respect to style, and to what style can do, has not in my experience been exceeded, has been very rarely approached.

[103] [...dass] die Singlehrer seien die eigentlichen Stimmörder, ihnen muß der Verfall der Kunst zugeschrieben werden. […] die Individuen, welche jetzt in Unzahl Singstunden geben, verdienen den Namen Lehrer nicht. Eben so wenig haben sie von der naturgemäßen Behandlung der Stimmwerkzeuge eine Idee, als von dm Verfahren, die Seele zu freier künstlerischer Tätigkeit zu führen. Sie sind Ignoranten, rohe Empyriker […]. in dem Gesang-Unterrichte, wie er gewöhnlich getrieben wird, sei dicke Finsternis, und in dieser bergen sich nicht selten Dämonen, welche den Gesang zu einem Lockvogel für die Netze der Sinnlichkeit und Sünde machen. Familienväter müssten daher ihre zu lieblichen Jungfrauen aufgeblühten Töchter mit dieser für die Unschuld des Herzens so gefährlichen Kunst nicht bekannt werden zu lassen.

[109] Die menschliche Stimme in ihrer Anwendung zum Gesange ist ein für Wissenschaft und Kunst gleich anziehender Gegenstand. Jetzt zumal, wo die Liebe zum Gesange und mit ihr das Studium des Gesanges immer weiter sich verbreiten, vermehrt sich auch in gleichem Masse die theilnahme an den Forschungen und literarischen Arbeiten über die Natur der menschlichen Stimme. Die Literatur dieses Faches hat in keiner früheren Zeit so viele Bearbeiter gefunden, als in den beiden letzten Dezennien.

[110] Die beste Methode ist unstreitig die Anleitung eines geübten Sängers, der Lehre und Beispiel in sich vereinigt, das heißt: seine durch die Erfahrung erprobten Grundsätze practisch dem Ohre des Schülers vorzuführen im Stande ist. Unerläßliche Bedingung ist es jedoch nicht, daß ein Lehrer, um guten Unterricht zu ertheilen, auch selber ausübernder Künstler sei. Ja, es gibt Musikfreunde, die bei guten Anlagen und richtigem musikalischen Gefühle ohne allen Unterricht eine ungewöhnliche Fertigkeit im Singen erlangen, und ihre Ausbildung einzig und allein einem beharrlichen, auf zweckmäßige Benutzeung einer guten Singschule gerichteten und durch öfteres Hören ausgezeichneter Vorblider gefürderten Privatstudiums verdanken.

Der beste Singlehrer ist unstreitig derjenige, der mit der Gabe des Unterrichts überhaupt, und mit den, zu seinem Beruf nötigen Kentnissen und Erfahrungen insbesondere, zugleich die Kunst des Gesanges selbst in sich vereinigt, da er so auch Beyspiel und Muster seyn kann. Selten aber finden sich alle diese Eigenschaften in einem Einzelnen beysammen, und glücklich genug lehrt die Erfahrung, daß es nicht unumgänglich sey, ein guter Sänger zu seyn, um gut singen zu lehren, da es hier vorzüglich auf die gute Methode des Unterrichts ankömmt. […] [Es sind] aber sehr brave Sänger bekannt, die, den ersten Elementarunterricht in der Musik und dem Gesange abgerechnet, sich nach schriftlichen Anweisungen durch eignes Studium bildeten. Diese Betrachtungen bestimmten mich, meine Bemerkungen über die sogenannte alte italienische Schule des Gesanges […] in dieser schätzbaren und viel gelesenen Zeitschrift niederzulegen, und dadurch vielleicht einem oder dem andern Sänger oder Singlehrer einigermaßen nützlich zu seyn.

[111] Costoro credono, che basti saper suonare il Violino, o toccar poco il Cembalo per esser maestri di canto, ed offrendo l'opera loro a minore stipendio di quello che possa farlo un buono e paziente maestro disposto ad impiegarvi la dovuta diligenza, trovano persone che si lascino sedurre dall'apparende vantaggio d'un sicuro risparmio, e che s'affidano alla loro direzione.

Ein Hauptgrund für den Verfall der Gesangskunst in Deutschland wird seit Hillers Tagen bis in unsere Zeit hinein in unzureichenden Gesangslehrmethoden und unqualifizierten Gesangspädagogen gesehen. [...] Zumal wird von [M. H. Schmidt] wie von anderen Autoren bis heute gegen die Gesangunterricht erteilenden Instrumentalisten Stellung genommen.

[114] […] der bräuchliche Privat-Unterricht [läßt] die systematische Ausbildung der Körper-, Sprach- und Gesangsgewandheit meines Wissens noch niemals, oder wenigsten sehr selten sich angelegen sein […], sondern [fängt] gleich mit Einstudiren ganzer Rollen an […], also eher Automaten und Drahtpuppen erzieht, als eine Schule in meinem Sinne.

[116] Dilettant [...] Mit diesem Ausdrucke bezeichnet man jeden Liebhaber der Kunst überhaupt, und der Tonkunst insbesondere, sofern er dieselbe nicht ex professo, sondern bloß zum Vergnügen treibt […].

[118] Um […] darzutun wie sehr Deutschland das entbehrt, was Frankreich längst schon hat, ein System, eine practische Theaterschule für lyrische Künstler, braucht man nur zu wissen, dass 1822 in Wien der Max im Freischütz von einem zum erstenmale auf die Bretter gestellten, ganz unbeholfenen Anfänger aus Ungarn mit angebornem Talente, aber eben so großer Unbehülflichkeit besetzt werden mußte, die so weit ging, dass der hübsche junge Mann regelmäßig über seine eigenen Beine stolperte, von deutscher Sprache, dramatischer Auffassung und Darstellung keinen Begriff hatte, den Dialog auf kauderwelsche Weise abhaspelte, und wegen Mangels aller Vorbildung und des Unterrichts auch so geblieben ist, bis an sein Ende!

[119] Rosner, Franz, erster Tenorist bei der Königl. Oper zu Stuttgart, ist zu Waitzen in Ungarn am 2ten September 1800 geboren u. heißt eigentlich Rosnik, verwandelte diesen seinen Namen aber, als er gegen den ausdrücklichen Willen seines Vaters, der Militär war, das Theater betrat, in den deutschen Rosner. Den ersten Unterricht in seiner Kunst erhielt er als Sängerknabe an der Domkirche in dem Conservatorium zu Pesth [sic], wo sich besonders der Capellmeister Stüntzel seiner sehr vorsorglich annahm. Bis zu seinem 15ten Lebensjahre blieb er in Pesth; der Gedanke, Künstler zu werden, war damals noch keineswegs in ihm erwacht, so lieb er auch das Singen gewonnen hatte, schon um der Auszeichnungen willen, womit er als Sängerknabe in Pesth, seiner herrlichen Stimme wegen, behandelt wurde. Sein Vater hatte ihn zum Kaufmann bestimmt, und brachte ihn auch in ein ansehnliches Handlungshaus in Wien in die Lehre. […] Er wandte sich [dort] an Preindl, legte bei demselben Proben von seiner Stimme und überhaupt schon gewonnenen Fertigkeit im Singen ab. […] Seine Stimme hatte bereits mutiert und sich in einen angenehmen, kräftigen Tenor umgewandelt. Der Bassist Pfeiffer und Ignaz Schuster, welche ihn mehrmals Soloparthien vortragen hörten, überredeten ihn, zum Theater zu gehen. […] Am 16ten Juli 1820 trat er zum ersten Male im Entreacte auf der Leipoldstädter Bühne auf. […]. Den Bewerbungen des Grafen Balfi [sic] entgegen, engagirte ihn sogleich Weigl für das K.K. Hoftheater, und ertheilte ihm auch noch Unterricht in den eigentlichen Gesangskunst. […] Dann deburirt er in »la Gazza ladra«. Als drei Jahre später Barbaja die K.K. Hofoper in Pacht nahm, folgte er einem Rufe nach Amsterdam. […] wir dürfen den Anfang seine in der That großen künstlerischen Sängerfahrt mit Recht erst in die Zeit seines ersten Auftretens in Amsterdam setzen. […] Kaum 2 Jahre in Amsterdam führte ihn eine ehrenvoll Einladung unter den annehmlichsten Bedingungen 1825 nach Braunschweig. Mit dem Schluß des Jahres 1829 ging er von hier nach London […]. Von London nach Amsterdam zurückgekehrt, begann er nunmehr eine größere künstlerisch Wanderung, die er in Brüssel beschloß, von wo ihn aber bald die Revolution wieder vertrieb. Früher schon einmal nach Cassel eingeladen, wandte e sich jetzt dahin und fand sogleich auch ein Engagement. Nachfolger großer Vorgänger, wie Wild, Gestacker etw., hatte er hier mit vielen Schwierigkeiten zu kämpfen […]. Und dennoch gewann er auch dort bald die Oberhand, und was Spiel und so manches Andere an seiner äußeren Erscheinung auf der Bühne zu wünschen übrig läßt, ersetzte sein seelenvoller Gesang. [...] Rosner's Stimme ist ein kräftiger, voller und angenehmer Brustton, äuserst biegsam u. ziemlich ausgeglichen in allen Registern, deren Verbindung ihm zugleich gelungen seyn dürfte wie wenigen anderen Tenoristen früherer und neuerer Zeit. In der That selten und wunderbar ist sein Falset, das bis in die höchste Tonsphäre reicht. Nie habe ich etwas Süßeres, Lieblicheres gehört. Was sich an Rosner's Gesang aussetzen läßt, ist ein Mangel an deutlicher und richtiger Pronunciation; freilich ein wichtiger Punkt, an welchem besondes sein recitativischer Vortrag ziemlich jedes Mal scheitert. So ist seine ganze Kunst Bravour oder das süße Arioso, hier aber wahrhaft groß, so daß denen zwar nicht unbedingt beigepflichtet, aber auch nicht geradezu widersprochen werden kann, welche R. für einen der besten Tenoristen Deutschlands jetzt ausgeben. Ja ich möchte ihn, in seiner Art, heutigen Tags selbst den ersten Tenoristen Deutschlands nennen, denn die Periode Wild u. Haitzinger liegt schon hinter uns. Zu seinen vorzüglichsten Rollen gehören: Max, Adolar, welche beide auch C. M. v. Weber eigens für ihn schrieb [sic], Cortez, Licinius, Masaniello, Tamino, und dann alle ersten Tenorparthien der italienischen Oper, in deren glänzenden Coloraturen-Reichtume er den ungeheueren Umfang wie die bewundernswerthe Volubilität seiner Stimme in ihrer ganzen Pracht u. Kraft zu entfalten im Stande ist. Die Manier eines durchgängigen Zitterns des Tones, welche aus einem früher falsch verstandenen Portamento entstanden seyn mag, verlangt einige Gewöhnung; aber dann stört sie weniger, und im Augenblicke des Affekts thut sie sogar nicht selten außerordentliche Wirkung.

[120] Die Delles. Sontag und Schröder sind freilich nicht aus deutschen Opernschulen hervorgegangen, – sie sind vielmehr als geborne Talente vom Himmel gefallen, und haben überdies beide eine sehr sorgfältige Privatausbildung erhalten, die nicht Jedem werden kann! Ich könnte dagegen, diesen beiden gegenüber wohl zehn andere Damen namhaft machen, die fast noch stimmbegabter waren als sie, und es gleichwohl nie höher

– als bis zur Anerkennung ihres schönen Materials gebracht haben, weil sie nie belehrt wurden, wie man Fehler ablegen, auf eigenen Füßen stehen, und aufwärts streben müsse! – Und wie viel mehre [sic] Sänger gab es erst in Deutschland, welche lediglich aus Mangel an genügender Vorbildung verkümmerten?

[123] Ihre Lehrer in dem [Prager] Conservatorium waren gewesen, was Theorie und höhere musikalische Bildung überhaupt anbelangt: der Capellmeister Triebensee, im Clavierspiele der berühmte Pianist Pixis, und im Gesange der Flötist und Componist Bayer und die Singlehrerin Czegka. Durch den trefflichen Unterricht dieser Meister gut vorbereitet, ging sie mit ihrer Mutter nach Wien, wo sie Gelegenheit fand, die große Sängerin Fodor-Mainville täglich zu hören, in deren Geist einzudringen und, was Methode und Vortrag anbelangt, dieselbe sich zum Muster zu nehmen. Vier Jahre lang, während welche sie, im Grunde aber nur nebenbei, in der deutschen und bisweilen auch in der ital. Oper mitwirkte, dauerte dies Studium, dann aber hatte sie auch selbst schon einen Rang unter ihren Kunstgenossen eingenommen, daß sie es wagen durfte, auf ihr eigenes Talent gestützt und eine gewisse künstlerische Selbständigkeit behauptend, in das größere Publikum hinauszutreten.

[124] [Rauscher] ward 1800 in Österreich […] geboren, und in der Wiener Schule gebildet. […] Durch unausgesetztes Studium nach den besten Mustern, die er namentlich zu Wien zu sehen und zu hören Gelegenheit hatte, entwickelte und erweiterte er es zu einer eminenten Schöpferkraft.

[125] In dieser Zeit [1822] erreichte die italienische Oper in Wien unter Barbaja's Leitung die größte Höhe, deren sie sich vielleicht jemals zu erfreuen gehabt, denn die gleichzeitige Wirksamkeit einer Fodor, eines Rubini, David, Lablache, der Sontag in ihrer Anfangsperiode u.m.a. mußte allerdings ein außerordentliches Ensemble erzeugen. Der Ruf, den diese Darstellungen gewannen, zog D[evrient] nach Wien; was er dort hörte, verbunden mit dem früheren Unterricht eines italienischen Meisters in Berlin, gaben dem Sänger […] eine große Gewandheit auch in der modernen italienischen Gesangsweise.

[126] Von höchst vortheilhaftem Einflusse auf die ganze Fortbildung dieses herrlichen Talents waren die Gast-Darstellungen der berühmten Mad. Pasta auf den Theatern der Kaiserstadt, welche gerade in die Zeit fallen, wo Mslle. Hähnel ihre theatralische Laufbahn begann. Ohne die eigene Individualität zu opfern, blieb die große Pasta stets Vorbild unserer Künstlerin. Im Jahre 1830 nahm Mslle. Hähnel ein Engament an der Königsstädter-Bühne in Berlin an […]. Die Stimme dieser Sängerin hat sich seit dem Aufenthalte in Berlin mehr nach der Höhe gezogen, ohne an Klangreiz zu verlieren; die geeigneten Parthien in Bellini's Opern, namentlich Romeo, sichern ihr für immer einen Ehrenplatz unter Deutschlands dramatischen Sängerinnen. (Ng.)

[127] Und wie sollte die Schröder-Devrient mit der superfeinen Filigranarbeit jener Polacca [in I Puritani] fertig werden können, sie, die immer gescheitert war, wo sie sich auf die anmuthige petite causerie italienischer Rouladen eingelasen hatte? Es war eine ziemliche Zeit vergangen, ehe sie überhaupt den Muth gewann, sich auch auf diesem schlüpfrigen Hofparquet zu versuchen, und vor ihrer ersten pariser Reise hatte sie sogar, in der richtigen Einsicht, daß ihre Stimme die Biegsamkeit für Passagen sehr schwer wurde, entschieden selbst den Glauben gehegt, sie werde auf dieses Gebiet für immer verzichten müssen. Allein die Erfolge einer Malibran und eines Rubini, deren sie nun Zeuge geworden, hatten sie geblendet; sie wähnte, mit einigem Fleiß, woran es ihr ja nie gefehlt hat, das früher Versäumte nachholen zu können, und so stürzte sie sich denn, ganz unzureichend vorbereitet, aber deshalb nur mit um so größerer Passion in Romeo, Norma, Amina und nun gar auch noch in die über alles heikelige Elvire und war zufrieden, daß ihre Landsleute, die vom Gesange so ungemein wenig vestehen, ihr wenigstens den Beifall nicht vorenthielten, den ihr die gewiegtern und verwöhntern Connaisseurs der britischen Metropole soeben noch hartnäckig verweigert hatten.

[129] Die deutschen Theaterdirectionen jammerten einstimmig über den Opern- und Sänger-Mangel, sie hatten alle das Bedürfnis, das Publikum zu amüsiren, und doch taten sie alle nichts, dem Mangel – wenigstens für die Zukunft abzuhelfen, man stellte wohl einzelne Gesangslehrer an, die allenfalls hier und dort ein wenig singen lehrten, z. B. Miksch, Benelli in Dresden, die Schmalz in Berlin – aber diese hatten von dramatischem, zumal von deutschem Vortrag selbst keine rechte Idee!

[132] [...] zu Gesangslehrer wurden ihr [Nanette Schechner in München] der Capellmeister Orlandi und der selbst treffliche Sänger, aber noch bessere Lehrer Ronconi beigegeben. Der Erste übte sie besonders im Solfeggio, der Andere unterrichtete sie im Vortrage, dem eigentlich Schönen der Gesangskunst. [...] Indessen war das italienische Theater in München doch nicht der entsprechende Wirkungskreis für ein so hohes, ächt deutsch seelenvolles Talent.

[133] Wien behauptet sich in seinem Rufe, die besten Sänger und Sängerinnen zu senden, wenn auch nicht zu allen Zeiten von dort ein Nonplusultra zu holen ist, das Beste kommt immer von dorther.

[134] Und so hatte denn auch damals Wien das zufällige Glück, zwei eminente Solo-Nachtigallen einzufangen – Henriette Sontag nämlich, und Minna Schröder!

Plötzlich fand sich 1810 in Franz Wild eine Wunderstimme, dem zwar dramatische Bildung und die hilfswissenschaftliche Kultur fehlten, aber in Ermangelung Anderer doch der erste Platz offen stand. Deshalb – weil nämlich der Zufall eine Stimme bescheert hatte – blieb die Sache wieder beim Alten, d. h. man war wieder unbekümmert um die Zukunft, und lebte „von der Hand in den Mund".

[136] […] selbst Siboni, der in Wien 1816 ein Institut für die Oper errichten wollte, ließ man nach Copenhagen ziehen, wo er ein Conservatoire errichtete […].

[141] Nach Ablauf der Pachtzeit [Barbajas] wurden Unterhandlngen über fernere Contract-Bedingnisse gepflogen, und so blieben denn interimistisch diese Hallen über Jahr und Tag verschlossen. In den letzten Tagen des Aprils 1826 begann endlich die Enterprise zum zweytenmale. Die Administration und Oberleitung besorgt, wie früher, der bekannt Tänzer Duport, ein tüchtiger, im Bühnenwesen eingeweihter Geschäftsmann, dessen energischer Thätigkeit es auch gelang, in unglaublich kurzer Frist das Nothwendige vorzukehren […] Bey der ganz neu kreirten deutschen Opern Gesellschaft wurden angenommen, als Sängerinnen: Dem Schechner, Dem Schröder, Mad Grünbaum, Dem Franchetti, Mad. Waldmüller […], als Tenoristen: die Herren Eichberger, Schuster, Cramolini, Müller, Weiss, Prinz, Walser und Gottdank; zu Bass-Parthien, die Herren Forti […].

[142] Ein Theaterdirector, wie er sein soll, war Louis Duport […], dem es ein Leichtes wurde, nach Gallenbergs Fall […] den Pacht des k.k. Hofoperntheaters ausschließlich für deutsche Oper und Ballet mit einer damals noch mehr als splendiden Subvention jährlicher 75.000 Gulden C.-M., jetzt kaum ausreichend für die geforderte Jahresgage einer übermütigen und dünkelhaften Primadonna zu übernehmen und dabei reich zu werden.

[143] 1828 beschließt Barbaja sein glanzvolles Intermezzo in Wien und hinterläßt seinen Kompagnon Louis Antoine Duport, der schon seit 1826 die Geschäfte führte. […] Unter diesem Tanzgnom erfährt die vormärzliche Hofoper eine Blüte des Baletts, die über ganz Europa leuchtete.

[144] [...] während es seit Jahren Gebrauch gewesen war, ein Stück […] nur wenn es neu war, zweimal nach einander zu geben, ließ er einmal im Fasching zehnmal nach einander das damals Furore machende Ballet: »Die Maskerade im Theater« aufführen […].

[145] Hier können wir jedoch nicht verschweigen, daß Duport rücksichstlos Opern, wie z. B. „die Ballnacht", „Robert der Teufel", in der Tat bis zum Ekel ableiern ließ, wodurch er sich mit Recht im Publicum Gegner zuzog.

[146] Dann war es Duport's Grundsatz, kein Mitgied als unentbehrlich escheinen zu lassen, was er dadurch erreichte, dass er alle Partien in Opern drei- bis vierfach besetzen ließ. Freilich folgte in der Besetzung dem Löwen gar oft eine Maus, doch da er von dem Grundsatze nicht abging, gewöhnte sich das Publikum auch hier an das Neue, das sich für die Direction bestens bewährte.

Bei dem nächsten Falle einer simulierten Unpäßlichkeit durch Frln. Grünbaum ließ Duport die Vorstellung nicht absagen, wohl aber Frln. Grünbaum einfach verständigen, er habe zur Kenntniss genommen, dass sie unpäßlichkeitshalber heute Abends nicht singen könnte und er werde die Oper, mit Frln. Henkel besetzt, aufführen lassen. Das half; Frln. Grünbaum war schnell wieder gesund, sang Abends ihre Partie vielleicht schöner als je, und wurde sofort nicht mehr im Laufe des Tages krank. Wie schon gesagt, Duport war ein geschickter und glücklicher Arzt.

[149] [...] der französische Tänzer Duport [mußte] sich nach der Betäubung der Rossiniperiode wieder eine deutsche Oper recrutiren [...], um – wenn auch nicht *deutsche* Novitäten, doch die neuen *französischen* Opern deutsch aufführen zu können.

[150] Staudigl sang im Engagement Rollen wie Sarastro für eine Gage von nur 600 Gulden!

[152] Don Juan wurde am 18. [September] mit der gewöhnlichen Besetzung gegeben, ausgenommen Donna Anna, welche von Mad. Schodel und Leporello, welcher von Hrn. Staudigel gegeben wurde.

[153] Interessant wurde [die Aufführung] dem Publicum des Operntheaters durch die Erscheinung einer Sängerinn und eines Sängers, welche Beyde erst selten in größeren selbständigen Parthien aufgetreten waren, nemlich Mad. Schodel als Pächterinn Theresine und Hr. Staudigel als Charlatan Fontanarosa.

[154] Duport [...] hielt viele Jahre den erfahrnen Meister Cicimarra [!] in festem Engagement, welcher des Director's Eleven unentgeltlich unterrichten mußte, wodurch Duport jedoch diese sich für etliche Jahre dem Institute zu dem billigsten Honorar sicherte.

[156] Auch ist Mad. Schodl in dieser Hinsicht beim Hofoperntheater in der trefflichsten Schule.

[157] [Duport] war der erste, der ernstlich daran dachte, wenigstens eine Gesangsschule für sein Institut durch Räckel und Cicimarra [!] zu errichten. Wenn ich nicht irre, sind Sophie Löwe, Mad. Schütz, Dlles. Greis, Achten, Beisteiner, Schodel, die Herren Tichatschek, Erl, Staudigl. u.m.a. daraus hervorgegangen.

[159] Hr. Bußmayer als Graf Gorsky […] seine Stimme ist nicht stark, hat aber viel Biegsamkeit und zeigt die guten Folgen des trefflichen, erlangten Unterrichts des Hrn. Cicimara.

[160] [...] eine Schülerin Cicimaras [sic], hatte sie diese Rolle noch mit diesem berühmten Gesangmeister studiert.

[161] Wir finden es überflüssig die gewöhnlichen Ermahnungsfloskeln von Fleiß, Studium, Skala etc. etc. hier beizufügen, weil ihre Befolgung bei jener so schön begabten, innigen Sängerin sich nach vollbrachten Morgengebete schon von selbst erwarten läßt, denn um diese Zeit muß das Studium einer zukünftigen großen Sängerin anfangen, und Abends aufhören.

[162] Cerchi l' Istruttore qualche emulazione allo Scolaro d' infelice ritenitiva, che lo inciti a studiar per impegno (che qualche volta ha più forza del genio).

[163] Kunstfleiß […] Daß man gleichwohl den Ausdruck mehr nur auf die Ausübung der mechanischen Künste, u. daher in der Musik auch meistens nur auf ihre mechanischen Teile, bezieht, ist eine zu enge, nicht zu billigende Beschränkung des Begriffs […]. Welche ungeheuren und vielseitigen Kentnisse muß ein tüchtiger Componist und Tondichter besitzen? welcher mancherlei Kentnis und Erfahrungen, Fertigkeiten etc. der Sänger, Virtuos?! – Nur durch Fleiß, durch fleißiges Studium, nicht durch Talent und Genie allein, sind sie zu gewinnen.

[164] Bei der Schechner nämlich war es die Macht einer unvergleichlichen Stimme, unterstützt durch die edelste Natürlichkeit des Spiels und eine würdig ausgebildete Gesangskunst; bei de Sontag der Verein fast aller theatralischer Talente, unterstützt durch den unablässigsten Fleiß, mit denen diese unvergeßliche Künstlerin ihre Anlagen bis auf die höchste Spitze ausgebildet hatte. In der Sch[röder-Devrient] aber ist es in Wahrheit die schaffende Genialität, durch tiefes und ernstes Studium unterstützt, welche ihre wunderwürdigen Leistungen erzeugt. [...] Wenn man versucht würde, die Qualitäten abzuwägen, so wäre die Devrient noch mehr als die Unger; sie ist durchaus Genie, produktives Genie; die Unger ist ein mächtiges Talent voll Geist, Verstand, Fleiß, Perception. Beider Auffassung und Ausführung ist großartig; nur geht jede von einem andern Wege aus. Die Devrient schafft häufig im Momente, die Unger durchdringt erst den gegebenen Stoff, bevor sie ihn zur Ausführung bringt.

[165] Allegranti, Madalena [...] strebte durch Fleiß und gründliches Studium nach dem höchsten möglichst erreichbaren Ziele der Vervollkommnung."; „Botgorschek, Caroline, [...] Auch in Dresden setzte sie mit großem Fleiße unter der Leitung des bekannten Gesanglehrers Miksch ihre Studien fort."; „Dobler, Joseph Aloys [...] Von einer Schule, in oder nach welcher D. sich bildete, kann nie die Rede seyn; was und wer der ist, ward er nur durch sich selbst, sein von Natur eminentes Talent und seinen rastlosen Fleiß, womit er das Ziel der höchsten Vorbilder, wie eines Devrient, Zelli, Rubini, Tamburini, Haitzinger, einer Malibran, Pasta etc. mit denen er frühzeitig schon einen freundschaftlichen und collegialischen Umgang pflegte, zu erreichen bemüht war."; „Gerhard, Livia, vor wenigen Jahren noch eine der Lieblingssängerinnen des Berliner Publicums und wirklich auch eine Erscheinung im Gebiete der dramatischen Gesangskunst, die von Natur eben so reichlich mit schönen Kunstanlagen ausgestattet war, als sie durch Fleiß und verständiges Studium zu den größten Hoffnungen berechtigte [...]."; „Hasselt, Anne-Marie van [...] ist [...] gegenwärtig wirksam [in München], und sowohl durch ihr vorzügliches Talent als durch ihren ausgezeichneten Fleiß den Beifall des Allerhöchsten Hofes wie des Publikums in einem hohen Grade genießt."; „Nauenburg, Gustav, [...] Ohne besondere Lehrer aber, lediglich durch fleißiges Selbststudium hat er sich in der Function [des Sängers] ausgebildet. Mit unablässigem Fleiße studirte er für sich die gangbaren Gesangslehren und Physiologien [...]."; „Pasta, Giuditta [...] So lebte sie in Paris, obgleich sie schon auf dem Gipfel der Kunst zu stehen schien, doch fast nur dem Studium […]. Ihr klangvolles Organ erweiterte sich durch fleißigen Solfeggiren zu einem Umfange von 2 ½ Octaven, vom kl. g bis 3gestr. d, so daß sie von nun an allen Anforderungen an den Contralt und an den hohen Sopran zugleich aufs Vollkommenste genügen konnte.

[166] Lo studio di questo insegnamento chiede più tempo, e fatica d' ogn' altro[...].

Allo Studio dell' Arie [...] non v' è diligenza che basti [...].

[167] Studiare, e poi studiare, e non compiacersi per poco.

[168] Vi vuole studio, fatica ed industria per correggere i difetti provenienti dalla più o men forte costituzione d' organi [...].

Mi è stato riferito la diligenza e lo studio grande che faceva il celebre Pistocchi nell' insegnare a suoi scolari, accio la pronunzia fosse perfetta, del che ne veniva, che essi facevano intendere tutte le parole agli uditori [...].

[169] Sehr viel zu studieren, und doch die Stimme in ihrer völligen Schönheit beybehalten, sind zwo Sachen, die beynahe gar nicht in Verbindung mit einander stehen können.

[170] Le ore più proprie per lo studio sono le prime del Sole; Le altre poi, escluse le necessarie all'individuo, sono per chi ha bisogno di studiare.

[171] Zwei bis höchstens dritthalb Stunden täglicher Übung sind zur Erlangung grosser Fertigkeit hinreichend.

[172] Tageszeit der Singübungen. Die beste Zeit für die Übung der Stimme ist der Morgen, nach eingenommenem leichten Frühstück, und zwei, drei Stunden nach dem Mittagessen.

Morgen und einige Stunden nach Tische.

Es ist nicht gut, kurz nach Tische angestrengt zu singen; die beste Zeit dazu ist unstreitig 1-2 Stunden vor Tische oder 3-4 Stunden nachher.

Che nell'esercizio del Canto non si dia mai una soverchia fatica alle fausi, ed ai polmoni, lo che si otterrà col cantare poco e spesso, e col fare una conveniente pausa tra una cantilena, e l'altra.

[173] Se chi studia brama di cantare pensi che indispensabilmènte dalla sua voce dipende, o la sua fortuna, o la sua disgrazia; sicchè per conservarsela deve astenersi da ogni sorta di disordini, e da tutti i divertimenti violenti.

[174] Man soll stäts trachten den Umfang seiner Stimme zu erweitern, und den Fehlern derselben durch fleißige Verbesserung abhelfen. Ein unordentliches Leben, und heftiges Schreyen beim Gesange, ist daher als ein sicheres Verderbnis der Stimme mit Sorgfalt zu vermeiden. [...] Gewaltsame Bewegungen, übermäßiges Essen und Trinken [...] sind nicht für den Sänger.

[175] Hat der Sänger das Glück, eine gesunde Lunge zu haben, so ist es seine Pflicht, alles zu vermeiden, was sie schwächen kann. (Springen, Tanzen, Laufen und Ausschweifungen mancherlei Art.) Der Sänger muß sich vor allem hüten, was Heiserkeit nach sich zieht, als vor Erklältung, Rauch, Staub, scharfe, salzige, saure, herbe, fette und allzusüße Speisen, vor Unmäßigkeit im Speise und Trank, und überhaupt vor Unmäßigkeit aller Art.

[176] Die gewöhnlichsten Unpässlichkeiten der Sänger bestehen in Heiserkeit, Rauheit, Katharr, katharralischem Halsweh und vorübergehender Engbrüstigkeit. […] Heiserkeit, die gewöhnlich mit Rauheit verbunden ist, entsteht zuweilen vonzu vielem Sprechen und Singen und wird in diesem Falle bey einiger Ruhe durch Gurgeln mit lauem Fliederthee und Honig gehoben. Gegen Rauheit besonders, die meist von vemehrter oder verminderter Feuchtigkeit der Luftwege herrührt, ist Thee mit Eydotter und Honig oder Zucker, Reglise, Haferschleim u. dgl zu empfehlen.

[177] Von den Singstudien. Die Gesangsstudien bestehen teils in Tonleitern von verschiedenen Gattungen und mannigfaltiger Bearbeitung, teils in kleinen Übungsstücken, welche die Verbindung oder Ausgleichung der Register, so wie überhaupt Stimmbildung zum Zweck haben, und endlich in Solfeggien, Vocalisen und andern stufenweis gesteigert Schwierigkeiten enthaltenden Stücken, die allmählig zur Kunst des schönen Gesangs führen.

[178] Morgens [...] fünf Minuten und zehn Minuten Tonleitern, darauf fünfzehn Minuten und zuletzt eine halbe Stunde Solfeggien oder Vocalisen,

[181] Insegni allo Scolaro d'improntare con perfetta intonazione, e prontezza ogni salto di voce nella Scaletta, e lo tenga applicato, anche più del bisogno a questa urgentissima lezione, se desidera, che canti franco in poco tempo.

[...] alle Sprünge der Stimme in den Tonleitern, mit vollkommen reiner Intonation, Sicherheit, und Fertigkeit treffen.

[183] Non parlerò della cognizione delle note, del loro valore, della battuta, dello spartire, de' tempi, delle pause, degli accidenti, nè d' altri principj triviali; perchè sono generalmente noti.

Proccuri il Maestro, che nel solfeggiar la Scaletta le note sieno dallo Scolaro perfettamente intonate.

Nell' istesso solfeggio cerchi il modo di fargli guadagnare a poco a poco gli acuti, acciò mediante l'esercizio acquisti tutta quella dilatazione di corde, che sia possibile; avverta però, che quanto più le note son' alte, tanto più bisogna toccarle con dolcezza per evitar gli strilli.

Bey diesem Solfeggiren [...] suche er den Schüler nach und nach die hohen Töne gewinnen zu lassen: damit derselbe, vermittelst der Uebung, einen soweiten Umfang der Töne erlange als nur möglich ist. Doch beobachte er hierbey, daß, je höher die Töne sind, je sanfter sie angegeben werden müssen: um das Kreischen zu vermeiden.

[184] La poca pratica di taluno, che insegna di solfeggiare obbliga chi studia a sostener le semibrevi con voce sforzata di petto su le corde più acute, e finalmente ne siegue, che di giorno in giorno le fauci sempre più s' infiammano, e se lo Scolaro non perde la salute perde il Soprano.

Die wenige Erfahrung manches Unterrichters im Solfeggiren machet, daß er den Schüler zwingt, lange ganze Tactnoten, mit gezwungener Bruststimme, auf den höchsten Tönen auszuhalten. Endlich folgt hieraus, daß der Hals sich täglich mehr und mehr erhitzet, und wenn der Schüler nicht gar die Gesundheit verliert, so verliert er doch zum wenigsten die Sopranstimme.

Nichts anderes, als eine fleißige Übung im Singen ist gemeynt, wenn vom Ausschreyen der Stimme geredet wird […]. Die Erfahrung lehrt auch, dass durch vieles und lange anhaltendes Schreyen die hohen Stimmen, besonders bey jungen Personen, eher verdorben als verbessert werden, weil sie dadurch eine gewisse Härte und Rauhigkeit bekommen. Man nennt dies überschrieene Stimmen, und Beyspiele davon sind u ter Chorknaben genug anzutreffen.

[185] Non si stanchi il Maestro di far solfeggiare lo Scolaro finchè vi conosca il bisogno, e se mai lo facesse vocalizzar prima del tempo non sa istruire.

[186] Studiando a Casa le sue lezioni canti di tempo in tempo avanti d'uno specchio, non per incantarsi alla compiacenza delle proprie bellezze, ma per liberarsi da i moti convulsivi del corpo, o del volto (che con tal nome chiamo tutti que' vizj smorfiosi d'un Cantore affettato) che quando han preso piede, non se ne vanno mai più.

Wenn er zu Hause seine Lectionen für sich durchsingt; so stelle er sich bisweilen vor einen Spiegel. Nicht etwan um seine Schönheit mit bezaubertem Selbstgefallen zu bewundern; sondern nur um sich vor den convulsivischen Bewegungen des Leibes, oder des Gesichts, (mit diesem Namen pflege ich alle Grimassen eines lächerlich gezwungenen Sängers zu belegen) zu hüten, oder davon zu befreyen. Denn wenn diese einmal festen Fuß gefasset haben; so wird man ihrer nimmermehr wieder los.

[187] Dopo deve introdurlo allo studio di vocalizzare su le tre vocali aperte, massimamente sulla prima, ma non sempre sulla medesima, come si fa in oggi, acciocchè da questo frequente esercizio non confonda l' una coll' altra, e possa accostarsi più facilmente all' uso delle parole. Ricavato, che abbia lo Scolaro da quella applicazione qualche rimarcabile progresso allora chi istruisce potrà fargli conoscere i primi ornamenti dell' Arte, che sono le Appoggiature (di cui parlerò in appresso) e vocalizzar con esse. Susseguentemente gl' insegni il modo di scivolar vocalizzando, e di strascinar soavemente la voce dall' acuto al grave, che quantunque sieno ammaestramenti necessarj per cantar bene, e che dal semplice solfeggio non sia possibile di poterli apprendere, con tutto ciò da' Maestri inesperti si trascurano. Se poi gli facesse cantar le parole prima. ch' egli abbia un franco possesso di solfeggiare, e di vocalizzar appoggiato lo rovina.

[188] Die Gesangbildung dieser Schule beschränkt sich hiernächst fast ganz auf Stimmbildung, geringe theoretische Kenntnis, und eine einförmige Vortrags- und Verzierungsmanier. So ist es großentheils eine Folge unsers italisirenden Gesangwesens, daß so viele Ausübende sich deutscher Musik ab- und italischer zuwenden […].

[189] Corretta la pronunzia proccuri, che profferisca le medesime parole in maniera, che senza affettazione alcuna sieno così distintamente intese, che non se ne perda sillaba, poichè se non si sentono, chi canta priva gli ascoltanti d' una gran parte di quel diletto, che il Canto riceve dalla loro forza: Se non si sentono, quel Cantore esclude la verità dall' artificio: E se finalmente non si sentono non si distingue la voce umana da quella d' un Cornetto, o d' un Haut-bois.

[191] Se 'l Maestro non sa comporre si provvegga di buoni solfeggi di stile diverso, che insensibilmente passino dal facile al difficile a misura del profitto, che scorge nello Scolaro. A condizione però, che nelle loro difficoltà sieno sempre naturali, e gustosi per interessarlo a studiarli con piacere, e ad impararli senza noja.

[192] Eserciti istancabilmente da se la voce alla velocità del moto per trovarla ubbidiente in ogni occorenza, se pretende d'esserne più Padrone che Schiavo, e di non avere il nome di Vocalista patetico.

[Der Studierende] übe die Stimme vor sich selbst unermüdet in der Geschwindigkeit der Bewegung; damit er sie bey allen Vorfällen gehorsam finde; wofern er anders mehr Gebieter als Sclave derselben seyn, und nicht den Namen eines pathetischen Sängers führen will.

[195] Lo scolare per maggior suo vantaggio deve accostumarsi fin da principio a proferir le note solfeggiando; e deve maggiormente proseguire alloraquando passera a vocalizzare nella vera e chiara posizione [della bocca], e deve distinguere quelle vocali, che alcuna volta vanno proferite o larghe, o strette, secondo lo richiede la pronunzia.

[196] Ci siano [...] assicurati, che una voce dotata di una perfetta intonazione [...] possa piegarsi, con uno studio appropriato, di salire e discendere con la voce una scaletta composta di semitoni. Il maestro scorgendo capacità sufficiente nel suo scolare, non deve ritardare d'incaminarlo, esercitando con un solfeggio posato, acciò possa distintamente intonare ciascun monosillabo separato.

[197] In altri tempi si praticò in tutte le scuole d'Italia una lettura di note tanto stravagante e laboriosa, che obbligava il povero scolare a studiare molti anni per rendersene in qualche maniera possessore; e tal modo doveasi [?] osservare. [...] quando poi i maestri scorgono che gli scolari son resi franchi [...] nell'intonazione, e nel chiamare le note, non perdano tempo, e faccianli senza ritardo vocalizzare, perchè altrimente potrebbe derivarne lo svantaggio che il continuo chiamare, e denominare le note, scampogna [?] la vera posizione della

bocca, quando coll'uso del vocalizzare s'assode é intonazione; la voce diviene agile, e si avezza a distintamente rendere le vocali.

[198] [...] i maestri della Germania seguono una simile lettura colle sillabe nel loro idioma.

[199] La voce dotata dalla natura di agilità è quella, della quale io desidero ragionare in questo Articolo. Infatti, la sola agilità di voce è quel singolarissimo dono di natura, che, qualor fu da questa negato, non si può più in maniera alcuna acquistarlo.

Non si deve abbandonare, nè trascurare quella voce, che pigra si dimostra nel discender la divisata scaletta, ed egual attenzione si deve usare con l'altra, che ritrosa dimostrasi nel doverla salire. Superati tutti gli ostacoli col mezzo d'un appropriato studio giornale, il maestro deve cambiar solfeggio, o pure mischiare con i passaggi.

[201] Drey Jahre werden, bey der größten Treue des Lehrers, immer nötig sein. Die Erlernung der Anfangsgründe, und ihre Anwendung um Treffen und zum Tacte, nimmt reichlich ein Jahr hinweg, und selbst das zweyte muss, mit veränderter Methode, noch dazu angewandt werden. In den italienischen Schulen wird länger als ein Jahr blos solmisirt, das ist, mit Buchstaben und den guidonischen Sylben gesungen. Auch die Lehrer in deutschen Schulen, müssen mit diesem Unterrichte nicht zu sehr eilen.

[202] Che si solfeggi ogni giorno coi Monosillabi Do – Ré – Mi – Fá etc.

[204] Solfeggien [sind] eine Art von Gesang [...], wo man den Mund aufsperret, keinen andern Selbstlaute als das a ausspricht, allerhand Läufe daher gähnet, und nach geeindigter Mühe doch erst lernen muss, was Portament sei. [...] Solfeggien sind [zum Erlernen des Portaments] also unnütz. Die Tonleiter, worin man Stufenweis jeden Ton besonders aushält, ist auch zu unserem Zwecke unzulänglich; denn sie muß so eingerichtet werden, daß allzeit zween Töne gleich miteinander verbunden werden, und dieses geschieht, wenn zwischen dem ersten, und zweiten Tone bei derselbigen Aussprache der Silbe des ersten Tones der zweite Ton von geringer Dauer eingeschaltet wird.

[205] Von allen Übungen im Gesange ist die der Scala oder Tonleiter die wichtigste und hauptsächlichste, und muß allen übrigen vorangehen, so sehr dies auch von Unwissenden, die sich für Kenner des Gesanges ausgeben, in der neuesten Zeit bestritten werden mag. Das Singen der Scala ist das einzige Mittel, den Schüler den Gebrauch der Stimme, Intonation und Tonbildung zu lehren, die Mängel seiner Stimme kennen zu lernen, ihnen abzuhelfen und dem Organe Kraft, Festigkeit und Gewandtheit zu verleihen.

Was ferner zum schnellen Verbrauch der Stimmen nicht wenig beiträgt, ist die mangelhafte Pflege derselben. Hierzu ist zuförderst das Versäumnis täglicher Scalenübungen zu rechnen […] Unsere Naturalisten, welche häufig ohne Scalen Sänger wurden, und also auch ihre Wichtigkeit nicht erkennen […] bleiben aus dem Grunde auch femd in ihrer eigenen Kehle […].

[206] Vorschrift: man lasse den Lernenden die natürliche Tonleiter in gehaltenen Tönen auf den Vocal *a* singen so weit seine Stimme reicht, und beobachte in wie weit er die Fähigkeit besitzt, die Töne rein und sicher einzusetzten, wie viel natürliche Brusttöne e ohne Anstrengung anzugeben vermag, die Klangfarbe, die Gleichheit oder Ungleichheit der Töne unter sich, und die Stufen auf welchen der Brustton in ein anderes Register übergeht.

[207] [...] sey versichert, dass man in einem halben Jahre einen Umfang von 18 bis 20 Tönen in seiner Gewalt haben werde; und das ist beynahe mehr, als man bedarf. Dass zu dieser Übung das Singen der Scale mit einem hellen Selbstlauter a, e oder o das beste Mittel sey, wird man leicht ensehen.

[208] Es wird also bei [der Stimmübung] bezweckt, daß die Stimme jeden in ihrem Bereiche liegenden Ton richtig […] rein, bestimmt […] möglichst lange […] in allen Graden der Stärke gleichmäßig […] auch mit zunehmender Stärke von pianissimo zum fortissimo, mit einem bei allen Tönen möglichst gleichen, […] nach der Anlage der Stimme möglichst hellen und vollen Klange treffen und halten lerne. Überdem wird in dieser Übung der Umfang der Stimme erweitert, denn durch ihre Ausbildung an den ihr bereits zugänglichen Tönen wird sie nach und nach zu solchen, die ihr bisher unerreichbar gewesen, fähig. Sie heißt Scalaübung, auch bloß Scala [...].

Die erste Solfegge ist vorzüglich zur Bildung der Stimme geeignet da sie in den 10 folgenden Wiederholungen jedesmal um einen halben Ton erhöht ist. Ich gebrauchte sie auf die Art, daß ich den Schüler in der Mittellage seiner Stimme anfangen ließ, und täglich um einen halben Ton in die Höhe und um einen halben Ton in die Tiefe so lange fortgieng, als die beyden Grenzpunkte seiner natürlichen Stimmenlage es erlaubten.

[209] „Ihr klangvolles Organ erweiterte sich durch fleißigen Solfeggiren zu einem Umfange von 2 ½ Octaven, vom kl. g bis 3gestr. d, so daß sie von nun an allen Anforderungen an den Contralt und an den hohen Sopran zugleich aufs Vollkommenste genügen konnte. […] in glücklichen Augenblicken, bei guter Kehlsituation und mit gewaltsamen Erpressungen geht sie noch um einige Töne oben und unten darüber hinaus, und solche Fälle kommen bei der Leidenschaft ihrer Darstellungen nicht selten vor. In Rossini's Tancred singt sie das eine Mal die Titelrolle, das andere Mal die Amenaide […]. *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 5., 390.

[210] Man kann junge Schüler und Schülerinnen des Gesanges, zumal wenn sie viel Bruststimme haben, nicht genug vor der gefährlichen Seuche, die äußerste Höhe erwzingen zu wollen, warnen […]. Ein guter Ton in der Tiefe mehr, ist schätzbarer, als zween Töne in der Höhe, die wie ein Vogelpfeifchen klingen.

[211] Grosse Ausdehnung kann nur dann, wenn die natürliche Anlage dazu vorhanden ist, und nur allmählig erreicht weden, wenn sie Werth haben, d.h. wenn die Stimme gleichmässig in ihrem ganzen Umfange ausgebildet werden soll.

[212] Es muß daher oft eine von Natur tiefere Stimme in die Höhe gezwungen werden, um mit aller Gewalt noch einige Tönchen zu erhalten – und wozu alles dieses? – damit diese oder jene Oper auf die Bühne komme. Was ist nun die unausbleibliche Folge davon? Abgesehen von der Marter, die einem musikalischen Publikum bereitet wird, werden selbst solche Sängerinnen schon in der aufkeimenden Blüte hingeopfert, welche, wenn sie zweckmäßig beschäftigt wären, für die Folge gewiß Vorzügliches zu leisten versprachen.

[213] [...] so ist doch wohl jene partheiische Vorliebe für die hohern Töne wenigstens zum Theil Ursache, daß wir so wenig tiefere Stimmen unter den Frauen hören, denn manche Sängerin verkennt die Natur ihrer Stimme und zwingt sich zu einer Höhe, die ihr nie völlig gelingen kann, da sie durch Ausbildung der ihr eignen tiefern und mittlern Töne, in welchem weit mehr als in den höhern aller eigentliche Gesang liegt, ausgezeichnet werden könnte.

[216] Che nelle Comuni o fermate, e nelle Cadenze, si faccia sempre precedere un bella messa di Voce / Vor einer Fermate oder Cadenz suche man immer der Stimme eine gute Haltung zu geben.

[219] Die Eigenschaften der Sanftheit, Weichheit, Fülle und Stärke macht man der Stimme durch folgendes Studium zu eigen: der Schüler setze die Töne, deren er mit Leichtigkeit mächtig ist, also nicht die tiefsten und nicht die höchsten, im Pianissimo ein, gehe im allmäligen Crescendo zum Fortissimo über und im allgäligen Decrescendo zum Pianissimo wieder zurück. […] Dieses Studium, welches im Italienischen Messa di voce, An- und Abschwellen der Stimme, im Deutschen Tonschwellen, Stimmaushall heißt, muß mit der größten Ausdauer getrieben werden, weil es […] auch das einzige Mittel ist, die Brust und die übrigen Stimmorgane großer Anstrengung fähig zu machen.

Das Studium des Tonschwellens muß so lange getrieben werden, bis der Schüler eine Messa di voce von wenigstens zwanzig Secunden ausführen kann.

[221] Der Unterricht zerfällt in drei Haupttheile: Der erste hat die Ausbildung der Stimme zum Zweck, hinsichtlich des Umfangs, der Reinheit, der Fülle, Beweglichkeit und Biegsamkeit sowohl, als der Fertigkeit des An- und Abschwellens, der geschickten Benutzung und möglichen Beherrschung derselben. Der zweite betrifft die Lehre von den Musikzeichen [...] Der dritte Theil umfasst musikalischen Vortrag, Sprachkenntniss, richtige Betonung und Aussprache und alles was zur ästhetischen Bildung des Sängers gehört.

[222] Gleichwie nun allen Saiten- oder Athemspiele ob sie schon in den allgemeinen Grundsätzen der Tonkunst übereinkommen, doch um einen starken, und angenemen Ton hervorzubringen einen besonderen Unterricht fordern: so muss auch der Menschenstimme eine besondere Schule angewiesen weden, die sich sowohl von der allgemeinen, worin man die Töne und Zeichen kennen lernet, unterscheidet; als auch von jener, die die Auszierungen beibringet. Diese besondere Schule wurde zeither ziemlich vernachlässiget; und that man auch ewas für die Stimmbildung: so brauchte man die verdrieslichsten Umwege. Diese Umwege erhielten den ehrennamen Solfeggien [...].

[224] Una voce a cui manchi la robustezza chiamasi voce debole e mette il cantore fuori di stato da farsi sentire in campo vasto. [...] Taluno dalla natura ebbe una voce gagliarda, cruda, e stridente; quello una voce limitata, e debole. Un terzo finalmente l'ha bensi ricca di distesa, ma poi debole, e sottile in ogni sua proporzione. Le due ultime si sogliono comunemente chiamare vocette.

[225] Überhaupt ist es schwer, den guten Ton der Stimme mit Worten zu beschreiben; eine einzige gute Stimme gehört zu haben, ist besser, als alle Beschreibungen zu lesen, die davon in Büchern gemacht werden. Man bemühe sich alsdann seiner Stimme diesen Klang zu geben, so weit es möglich ist.

[226] 1) Eine gute Stimme zu haben, und mit derselben eine reine und deutliche Aussprache zu verbinden. 2) Die Noten, und alle durch dieselben vorgeschriebenen Intervallen, genau und richtig anzustimmen, oder, wie man sonst sagt, zu treffen. 3) Jede Note, nach ihrer verschiedenen Geltung, in der ihr zukommenden Dauer der Zeit vorzutragen, das ist: tactrichtig zu seyn. 4) Dem Gesange den gehörigen Nachdruck, und alle Zierlichkeit, deren er fähig ist, zu geben.

[230] Ich kenne die Solfeggen ausgezeichneter älterer Meister, als Porpora etc. sehr genau, und weiss ihren Werth zu schätzen. Grösstenteils dienen sie eigentlich für Singübungen schon gebildeter Sänger, während mein Zweck dahin ging den Vortrag junger Sänger durch alle Stufen der Empfindungen durchzuführen, und seine Stimme in allen Orten des Gesangs, als für das Portament, den leidenschaflichen, gefühlvollen, und grossen Vortrag auszubilden.

[232] Eine gute Stimme muss hell, rein, stark, biegsam, fest, leicht, gleich und von beträchtlichem Umfange seyn.

[233] Von einer guten Stimme verlangt man, sie soll hellklingend (chiara, sonora, di argento), voll (piena, di corpo), rein (intonata), biegsam (flessibile, agile) von einiger Ausdehnung und Stärke (distesa, estesa, robusta, forte) und angenehm (grata, dolce) seyn.

[238] Die Anwesenheit der Mad. Schröder-Devrient [in Berlin] wird besondes dazu beytragen, Opern von gehaltvollem Werthe, als Don Juan, Olympia [Spontini], Euryanthe, Armide [Gluck] usw. wieder der Vergessenheit zu entreissen.

[239] Es läßt sich hiernach alles, was über sie als Sängerin zu sagen ist, in dem kurzen Worte zusammenfassen: im Ausdruck lag ihre künstlerische Gewalt […].

[242] Sie [besitzt] eine hinreißende Intensität des Ausdrucks, und die Sängerin weiß dieselbe in einem Grade zu benutzen, wie jetzt keine andere außer ihr. Einzig und fast ganz unerreicht, viel weniger übertroffen, ist sie in ihrem plastischen Spiele und mimischen Ausdruck. [...] an Macht des Organs steht sie eben so tief unter der [Nanette] Schechner als an Lieblichkeit und Biegsamkeit desselben unter der Sontag; dennoch ist ihre Stimme, besonders in keiner zu hohen Region, schön zu nennen, obwohl sie des eigentlichen Metalls entbehrt.

[243] [...] wir dürften uns den Einblick in diese Unterschiedenheit sofort verschaffen, wenn wir gewissen unwillkürliche Nötigungen zu einem Exzesse unserer besten dramatischen Sänger uns vergegenwärtigen, durch welche diese sich getrieben fühlten, ein gewisses entscheidendes Wort mitten aus dem Gesange heraus zu *sprechen*. Hierzu sah sich z. B. die Schröder-Devrient durch eine auf das furchtbarste gesteigerte Situation der Oper „Fidelio" gedrängt, so sie, dem Tyrannen das Pistol vorhaltend, von der Phrase: „Noch einen Schritt und du bist – *todt*", das letzte Wort plötzlich mit einem grauenvollen Akzente der Verzweiflung wirklich – sprach. Die unbeschreibliche Wirkung hiervon äußerte sich auf jeden wie ein jähes Herausstürzen aus einer Sphäre in die andere, und ihre Erhabenheit bestand darin, dass wir wirklich wie unter einem Blitzesleuchten einen schnellen Einblick in die Natur beider Sphären hatten, von denen die eine eben die ideale, und die andere die reale war. Offenbar war die ideale für einen Moment unfähig, eine Last zu tragen, welche sie nach der anderen entlud [...].

[244] Schwerlich wird sich ein Zuschauer finden, der nicht von Enthusiasmus ergriffen war, wenn diese reizende Frau im Männerkostüme, mit einer Bewegung, deren Accent jedes Herz erbeben machte, und doch dabei mit einer unnachahmlichen Anmuth der Geberde die Pistole auf den vor Schrecken erstarrenden Gouverneur anschlug.

[246] Im Betreff dieser Künstlerin wurde immer wieder die Frage an mich gerichtet, ob denn, da wir sie als Sängerin rühmten, ihre Stimme wirklich so bedeutend gewesen wäre, – worunter denn alles verstanden zu werden schien, worauf es in diesem Falle überhaupt ankomme. Wirklich verdroß es mich stets, diese Frage zu beantworten, weil es mich empörte, die großer Tragödin mit jenen weiblichen Kastraten unserer Oper in eine Rangordnung geworfen zu wissen. Wer mich noch jetzt fragen sollte, dem würde ich ungefähr folgendes antworten: – „Nein! Sie hatte gar keine »Stimme«; aber sie wußte so schön mit ihrem Atem umzugehen und eine wahrhaftige weibliche Seele durch ihn so wundervoll tönend ausströmen zu lassen, dass man dabei weder an Singen noch an Stimme dachte!"

[248] Der Umfang ihrer Stimme war der eines kräftigen Soprans, d. h. sie beherrschte in ihrer guten Zeit die ein- und zweigestrichene Octave von c bis c vollkommen, obwol ihr andauernd hohe Lagen, wie sie z. B. in den Partien der Donna Anna und Vestalin vorkommen, von jeher nicht ganz zusagten, und sie oft, namentlich in spätern Tagen, da die eigenliche Schule mangelte, zum Schreien nöthigten. Eine außergewöhnlich umfangreiche Stimme, wie die der Mara, Catalani, Pisaroni und die durch Manuel Garcia's fürchterliches Drillen künstlich erzeugte der Malibran, besaß die Schröder-Devrient also nicht; ihr tiefes c war niemals ein starker Ton, und das kräftige Brustregister des Contralto, welches der Malibran z. B. neben ihrer ungewöhnlich entwickelten Sopranlage in so brillanter Weise zur Verfügung stand, fehlte unserer Sängerin gänzlich. Sie […] mußte auch im Romeo schon manches nach der Höhe transponiren. Ihr eigentliche Stimmfonds steckte in den Mitteltönen der Octave von g' bis g'', und selbst als das Organ mit dem Anfang der vierziger Jahre bereits eine starke Einbuße erlitten, blieb doch den Tönen zwischen g' bis d'' immer noch eine ausnehmend sympathische, zum Herzen sprechende und rührende Klangfarbe eigen […].

[249] Der Hauptwerth ihres Gesanges lag also in dem feinen seelischen Exponiren des vorzutragenden Musikstücks; je delicater dessen Textur, desto mehr hatte man die Art und Weise zu bewundern, wie sie alles in das rechte Licht zu stellen wußte.

[250] Erinnern wir uns hier beispielsweise der wohl noch vielen Mitlebenden unvergeßlichen Darstellung des Romeo in der Bellinischen Oper, welche uns einst die Schröder-Devrient vorführte. Jedes Gefühl des Musikers mußte sich gegen die Anerkennung irgendeines künstlerischen Wertes der durchaus seichten und ärmlichen Musik sträuben, welche hier über ein Opernpoem von grotesker Dürftigkeit geworfen war; und dennoch

fragen wir einen jeden, der dies erlebte, welchen Eindruck ihm der Romeo der Schröder-Devrient gegenüber etwa dem Romeo unseres besten Schauspieler, selbst im Stücke des großen Briten, gemacht habe. Hierbei muss aber bezeugt werden, dass die Wirkung keineswegs etwa in der Gesangsvirtuosität, wie bei den sonstigen Erfolgen unserer eigentlichen Opernsängerinnen, sondern, während diese hier gering und durchaus nicht durch üppige Stimmittel unterstützt war, lediglich in der dramatischen Leistung lag, welche nun wiederum aber selbst der gleichen Schröder-Devrient im allervorzüglichsten rezitierten Schauspiele ganz unmöglich geglückt sein würde, somit einzig nur in dem Elemente der selbst in dieser dürftigen Form immer noch idealisch verklärenden Musik gelingen konnte.

[251] Ja es gab Rollen, wo man fast versucht war, zu behaupten, die Schröder-Devrient wirkte am ergreifendsten in den Scenen, wo sie überhaupt gar nicht zu singen hatte, sondern wo sie allein durch ihr stummes Spiel, die edle Plastik ihrer Gebärden und Gesticulationen, die beredte Sprache ihres Auges, ihrer Hände alles mit sich fortriß.

[256] Aber erst nachdem sie, nach einem mehrjährigen Aufenthalte in Paris und London, wieder in Deutschland auftrat, begannen ihre größten Triumphe, und sie verschafften ihr ohne Widerspruch den Titel unserer ersten Sängerin, einer Prima-Donna Deutschlands. Besonders glänzte sie in den Opern Bellini's, dessen Imogene ich von ihr in Paris darstellen sah. Romeo und Norma werden jetzt allgemein für ihre vollendetsten Rollen anerkannt.

[258] Keine ihrer Rivalinnnen hat – mit Ausnahme der Sontag etwa – mit gleichem Erfolge an der Seine und Themse Triumphe gefeiert, die zugleich Triumphe deutsch-nationaler Kunst waren, weil die fremde Nationalität darin das Objektive und darum Vollendete erkannte und pries. Die Devrient wurde so die Repräsentantin des deutschen dramatischen Gesanges vor den Areopagen des kultivirten Europa's; sie hat der deutschen Kunst europäische Geltung verschafft.

[259] But a woman, supposing she can correctly flounder through the notes of a given composition, has been allowed, too contemptuously, to take rank as a singer. Such a woman was not Sontag – neither, of later days, Mdlle Lind. The two had learned to sing, Madame Schroeder-Devrient did *not*. Her tones were delivered without any care, save to give them due force. Her execution was bad and heavy. There was an air of strain and spasm throughout her performances, of that struggle for victory which never conquers.

[260] Im italienischen Gesange konnte sie mit der Malibran und Pasta nicht glücklich wetteifern, wenn gleich ihre unbestreitbaren Vorzüge überall Anerkennung finden mußten.

[261] Mad. Schröder-Devrient hat im Königlichen Theater die Statira in Spontini's Olympia gut gesungen und noch besser gespielt, wie sie denn überhaupt als Schauspielerin da ergänzt, wo der Gesang Lücken läßt. Von ihrem Standpunkt aus, ist sie vorzüglich so für die deklamatorische Oper ein Juwel, die neu-italienische aber nicht ihr eigentlicher Beruf.

[262] Daß eines der schwächsten Werke Bellini's sich in Deutschland so beharrlich auf der Bühne zu halten vermag und eine Majorität von Sängerinnen von der Manie angesteckt ist als Romeo zu debütiren, wäre allerdings etwas wunderlich, wüßte man nicht, daß in neuester Zeit eine mit Recht berühmte Sängerin sich darin gefällt, alle ihre Gastspiele – in ganz Deutschland – mit dieser Rolle zu verherrlichen und sie bei der Bühne, deren Mitglied sie ist, fortwährend auf dem Repertoire zu erhalten. Zu ihrer Gestalt paßt das Männerkostüme, die Rolle läßt die besten Lagen und mächtigen Töne ihrer Stimme zur Geltung kommen, ohne daß ihr dabei weder durch Studien noch Vokalisen noch durch dramatische Aufregung eine besondere Anstrengung verursacht würde.

[263] Rellstab hat versucht, zwischen ihr und der Pasta, für welche Bellini die Rolle geschrieben hat, eine Parallele zu ziehen, […] in der […] vergessen ist, auf den Hauptunterschied in beiden Leistungen hinzuweisen, daß Madame Pasta die Norma mit der außerordentlichsten Kunstfertigkeit *sang*, während die Schröder-Devrient mit diesem Theil ihrer Aufgabe sich eben nur kaum erträglich abfand.

[264] Daß trotzdem ihre Gesangsbildung immer eine mangelhafte geblieben, dass sie niemals eine vollendete Sängerin im rein musikalischen Sinne geworden, der Hauptaccent ihrer Kunst also stets auf der dramatischen Darstellung ruhte, das lag wol hauptsächlich in ihrem schon oben gerügten Mangel an stetigem Fleiße zu der Zeit, als sie, noch ein halbes Kind, vom recitirenden Schauspiel zur Oper überzugehen den Entschluß fassen mußte. Für die Erlernung des eigentlichen Gesangs-A-b-c hatte sie nie die rechte Muße gefunden, und doch kann eben, bei aller nachträglichen Anstrengung, niemand ein wirklich vollkommener Sänger werden, der sein Instrument nicht ganz beherrscht, bevor er es zur dramatischen Production verwendet.

[265] Ward sie nicht für die Darstellungen des Romeo, der Norma und der Somnambula etc. von Bellini, ein Prototyp aller deutschen Schauspielerinnen?

[267] Was wir „unsern Stil" zu nennen belieben, ist nichts als der völlig naive Zustand einer Natursingerei, die es bisher nicht einmal zur Aneignung einer gewissen Manier bei uns hat kommen lassen, denn eine solche läßt doch immerhin wenigstens auf etwas mehr, als einen nur spontanen Stimmgebrauch schließen.

[270] Gleich vielen ihren Vorgängerinnen und Nachfolgerinnen hat auch diese überaus berühmte italienische Sängerin ihre eigentliche künstlerische Bildung insonderheit nur deutschen Bühnen und Lehrern zu danken.

[271] 1774 machte sie eine Reise durch Deutschland, […] kam endlich auch nach Italien als die erste Deutsche, die ihrer ächt vaterländischen Schule dort allgemeine Achtung zu erwerben wußte […]. Der volle 1 ½ jährige Aufenthalt in Italien soll durchaus keinen Einfluß auf ihre eigentliche Schule gehabt, und der Gewinn, den sie dadurch gezogen, nur in einer weiteren Ausbildung der Stimme an sich bestanden haben, die ihr wahrscheinlich auch in Deutschland zu Theil geworden seyn würde; um desto mehr ist der Vorzug zu bewundern, mit welchem man sie, die niemals nach italienischen Mustern sich bildete und in keiner Hinsicht, am allerwenigsten in der Kunst, ihre deutsche Natur und Abkunft verleugnete, in Italien behandelte. Große Anerbietungen sollen ihr gemacht worden seyn, um dort zu bleiben. Ein Beweis, wie verschieden der ehemalige italienische Geschmack von dem jetzigen war, und wie der kunstliebender Italiener ehedem nichts wollte als den Silberklang des reinsten Metalls und durchaus keine Künsteley, die jetzt nur in jenen hineingetragen wird.

[272] Chaumel, Mlle., erste Altistin an der Königl. Oper zu Neapel, wo sie für eine der kunstfertigsten und angenehmsten Altsängerinen [sic] jetziger Zeit gehalten wird, welcher Ruhm freilich etwas sehr zweideutiges hat, da seit den 15 bis 20 Jahren, wo in Italien keine eigentliche, ausschließende Singmethode mehr herrscht, und jener frühere Streng-classisches Gesangstyl, der unter dem Namen ital. Schule einst ganz Europa entzückte, in eine allgemeine, völlig physiognomielose bunte Manier übergegangen ist, schon mancher Sänger, der nichts weniger als eine eigentlich schöne Stimme, aber viel Biegsamkeit derselben und eine ansehnliche mechanische Kehlfertigkeit hatte, dort zu Ruhm und Ehren gelangte, und viele der derzeit berühmtesten italienischen Sängerinnen mehr in Staunen und Bewunderung setzten als eigentlich rühren und entzücken.

[273] [...] einige neuere Italiener hielten […] es für angemessen, die Verzierungen, welche früher dem Gesangsvirtuosen allein überlassen blieben, in Noten aufzuschreiben.

[274] [...] als Sängerin verbindet sie die italienische mit der französischen Schule, und gehört daher, zumal da beide […] in ihrer jetzigen Gestalt durchaus nicht auf ein bestimmtes und unterscheidbares Naturell Anspruch machen, der großen Zahl der jetzt lebenden Gesangskünstler an, die gleichsam ohne alle bestimmte Physiognomie den höchsten Grad ihrer Kunst nur in der blos technischen Fertigkeit suchen, und somit Alles zusammenreihen, was sie mit ihrer Stimme hervorzubringen im Stande sind, den Werth eines ächt künstlerischen Characters und Ausdrucks dabei gänzlich verschmähend.

[275] In neuerer Zeit hat Deutschland den Sieg über Italien gewonnen, das viele Sänger, aber in diesem Augenblicke nur sehr wenige schöne Stimmen hat. Deutsche Sänger glänzen jetzt auf allen Bühnen Europa's. Nächst Deutschland ist es Frankreich, das sich durch Erzeugung und Bildung von guten Sängern hervorthut.

[276] Ihr Organ war in der That das stärkste, klangreichste und zugleich wohltönendste, welches je eine deutsche Sängerin in diesem Jahrhundert besessen. Es war für Deutschland, was die Stimme der Catalani für Italien; selbst die große Schechner möchte, was den absoluten Klang der Stimme anbelangt, nicht mit der M. in ihrer glänzenden Zeit wetteifern können. Um desto mehr aber ist zu bedauern, daß die Sängerin, sich auf ihr Talent verlassend, […] Wenig oder fast gar Nichts zur gehörigen Ausbildung dessen that, indem sie […] ihrem Organe weder Biegsamkeit genug, noch dem declamatorischen Vortrage den nötigen Adel und feinen Anstand zu geben sich bestrebte.

[277] Zwar fehlt ihm diejenige Ausbildung für den figurirten Gesang, welche die italienische Schule, vorzüglich aber die neuere, fordert; dafür aber war er die Säule und Stütze der deutschen Oper.

[278] Nachdem sie nämlich zur Kirchensängerin […] bereits vollkommen ausgebildet war, ihre Stimme also Festigkeit und Fülle, auch den bestimmten Umfang, erlangt hatte, unternahmen es Männer, wie Röckel, Demmer, Gottdank und Ciccimara, sie noch zur dramatischn Sängerin umzubilden, ihrer festen Stimme nun auch noch Elasticität, ihren erstarkten Organen weiche Biegsamkeit zu geben. Was aber unmöglich ist, wird auch der beste Wille und die kräftigste Ausdauer nicht erreichen, und so erreichte auch die Dem. Achten hier nicht das vorgestechkte schöne Ziel.

[279] Immer noch hört und liest man so oft von einem Unterschiede nicht nur, sondern wohl auch von einem Gegensatze deutscher und italischer Gesangschule. Wenn nun die eigentümliche Richtung der letztern in dem vorherrschenden, wo nicht ausschließichen Streben nach Veredlung des Klanges, Reinheit der Intonation, Geschmeidigkeit der Kehle, überhaupt nach mechanische Kunstfertigkeit durch naturgemäße Ausbildung der Stimmorgane sich leicht erkennen läßt, so erscheint doch das Entgegensetzen einer deutschen Schule, wenn es sich um eine nationale Grundverschiedenheit, und nicht nicht blos um größere Allgemeinheit und Vielseitigkeit handelt, nicht genug begründet. – Entweder ist letzterer jenes Streben nach physischer Stimm-

bildung fremd, und dann stände es schlecht um ihre gerühmte Gründlichkeit, oder jene Organbildung ist ihr gleichfalls, nur nicht einzige Hauptsache und dann steht sie, die deutsche nicht als solche der italienschen, sonder als allgemeine Gesangschule einer nationellen Anwendung und Gestaltung derselben, als ein Allgemeines dem Besonderen gegenüber. Ist hiermit die Einseitigkeit der italischen Schule zugestanden, so ist damit noch nicht gesagt, dass die deutsche des Ruhmes der Allgemeinheit, der allseitigen Vollendung sich immer und überall würdig gezeigt habe. […] Dass naturgemäße Bildung der Stimme, gesondert von musikalischer und ästhetischer Ausbildung nächste Aufgabe einer guten Gesangschule sein müsse, ist unbestreitbar, wie, dass wir in dieser Hinsich viel, sehr viel von den Italenern gelernt haben. Will man diese physische Ausbildung Dressur nennen, so mag die Bezeichnung richtig sein, eben so richtig ist aber, dass weder in der Bildung eines Virtuosen, noch eines Componisten und überhaupt in keinem Unterrichts- und Erziehungszweige Dressur entbehrt werden kann.

[280] Der Ruf, den diese Darstellungen gewannen, zog D[evrient] nach Wien; was er dort hörte, verbunden mit dem früheren Unterricht eines italienischen Meisters in Berlin, gaben dem Sänger […] eine große Gewandheit auch in der modernen italienischen Gesangsweise. Um so ehrenvoller für ihn, daß er dennoch der tieferen, ungleich bedeutsameren vaterländischen Kunst stets anhing. […] Was indeß die italienische Methode Gutes hat, nämlich die gewandtere Ausbildung des Organs, ging als Vortheil auch auf seine deutsche Gesangsweise über, und in dieser Hinsicht ist sie als Vorstudium, um das wahrhaft Schöne und Große […] zu erreichen, jedem Sänger anzuempfehlen, ja unerläßlich.

Wollen wir deutsche Ehrlichkeit bewahren, so müssen wir zugestehen, daß unsere besten Sänger unter dem Einflusse italienischer Gesangs-methode gebildet worden sind, daß die ächte italienische Methode als Basis aller wahren Gesangbildung angesehen werden muß [...].

[281] Die italienische Gesangsmethode muss eine mehr erweiterte und sichere Basis erhalten, die für die eigentliche Kunst so wichtige Vortragslehre aber zu psychologischen Disciplin erhoben werden, dann wird auch auf deutschem Boden die Gesangkunst neu und kräftig erblühen.

[282] Die Sängertugenden, solide Kehlfertigkeit, reinste Intonation, sicheres und geschmackvolles Portamento, inniges Gefühl, edlen Seelenausdruck, besaß sie schon damals in hohem Grade, und begann ihre theatralische Laufbahn im Jahre 1829 als Rosine […].

[283] [Er verbindet] mit einer metal- und staunenswerth umfangreichen Stimme (er singt das hohe h und c noch mit reiner Brust) eine große Kehlfertigkeit und hohe künstlerische Ausbildung, die besonders im Vortrage italienischer Gesangsstücke von einem der jetzt lebenden deutschen Sänger kaum erreicht werdn dürfte. In seinen herrlichen Tönen, die mit Wohlklang, Gefühl, reiner Fülle u. bewundernswerther Kraft seiner Brust entströmen, lebt ein unbeschreiblicher Zauber […]. Ist etwas an ihm zu tadeln, so ist es der leider nicht seltene offenbare Mißbrauch seiner reichen und schönen Mittel, der seinen Vortrag manirerirt escheinen läßt und nur die Ausartung der neueren italienischen Schule darstellt.

[284] Gegen Ende des Jahres 1829 führte ihr Oheim sie nach Florenz, um sie dort den unausgesetzten täglichen Unterricht des berühmtesten Singlehrers Italiens, Pietro Romani […] genießen zu lassen, unter dessen Leitung sie ebefalls zwei Jahre verblieb und ihre Schule vollendete. Zu jenen Concerten [in Vicenza] war auch der berühmte Tenorist J. B. Rubini engagirt, und sie erhielt dadurch Gelegenheit, diesen größten aller jetzt lebenden Sänger oft zu hören, und mit ihm und unter seiner Leitung zu singen, was für ihre eigene Ausbildung von einem unberechenbaren Nutzen war.

[285] Was ihr [Johanna] aber noch sehr abgeht, ist eine prononcirte Schule, consequente Methode, welche selbst noch für die Entwickelung der Stimme und den richtigen Gebrauch derselben viel zu thun hat. Ihr Vater, der sie bisher selbst mehr oder weniger doch nur auf dem empirischen Wege bildete, wünscht ebenfalls, sie jetzt einem bedeutenden Gesangslehrer übergeben zu können; dieser findet sich nun aber weder hier noch irgend wo in Deutschland mit klar ausgesprochenem Rufe vor –.

[291] Neben der äußersten Reinheit, Klarheit, Lieblichkeit und Biegsamkeit der Stimme besaß sie die glänzendste Leichtigkeit, Nettigkeit und Eleganz des Vortrags. Uebertrafen eine Schechner u. Pasta sie wohl an Kräftigkeit und Fülle des Ausdrucks, und in neuerer Zeit eine Malibran an Universalität des Talents, und früher eine Catalani vielleicht an Fertigkeit und Großartigkeit des Gesanges, so stand sie denselben doch bei Weitem voran in jener Zartheit der Bildung, welche entzückt. Sie erschütterte nicht durch eine imponirende Stimmfülle, aber bezauberte durch wahre Flötenpassagen, welche sie größtenteils mit halber Stimme, aber mit der vollkommensten Articulation vortrug, und rührte durch Lieblichkeit des einfachen Gesanges. War sie nicht eigentlich groß im Heroischen und Tragischen, so war sie doch unübertrefflich im Sentimentalen und Scherzhaften, wie überhaupt dem, was mehr das Herz für sich als die gesammte Geistigkeit der Hörers ergreift.

[294] Nun aber hatte sich die ehemalige eine und untheilbare Primadonna auf einem in zwei Personen aufgelöst, und man hatte fortan bei jeder ersten Bühne neben der Soubrette, die immer schon im colorirten Stile wenigstens etwas zu Hause sein mußte, eine Primadonna für den Bravourgesang und eine zweite für die

virtuose dramatische Darstellung par excellence. Daß mit dieser Spaltung nicht blos in musikalischer Beziehung eine höchst bedenkliche Saat gesäet, daß damit zugleich der Keim zu erbitterten Parteikämpfen gelegt war, wie sie Berlin zu Ende der dreißiger Jahre im Streite der Löwe- und Faßmannianer so glänzend erlebt hat, konnte damals niemand voraussehen […].

[298] Die ihrer Zeit hochberühmte und gefeierte Sängerin Pasta sang in bereits vorgerückten Jahren bei einem Gastspiele in Leipig das zahlreich versammelte Publikum im wahren Sinne des Wortes zum Theater hinaus. [Sie war] nicht mehr vermögend, die allzu geschwächte Muskelkraft ihres Kehlkopfes nach Willen zu beherrschen; sie sang demzufolge mit grausiger Consequenz mindestens einen Viertel-Ton zu tief.

[300] Malheureusement le systeme actuel de chant dramatique a bientot usé son bel organe par l'excés de la fatigue.

[301] La Straniera riusciva funesta all'artista che ne rapresentò la parte principale. La Meric-Lalande, obbligata a cantare per tutta l'opera in un diapason estremamente elevato, si sforzò di sormontare trionfalmente tutte le grandi difficoltà vocali. E vi riuscì; ma la sua voce soccombette agli sforzi inauditi!

[302] Mai, che io sappia, s'è accusato Donizetti di aver mandato in frantumi voci famose; quando invece fu apertamente rimproverato a Bellini di aver rovinato le voci della Pasta, della Meric Lalande, e, in parte, anche di Tamburini.

[303] La Méric-Lalande, allieva di Garcia per il canto e di Talma per la recitazione, non era certo sprovvista di abilità drammatica: presa a quel nuovo genere di musica studiata nella espressione, negli accenti, nella forma drammatica – prosegue il Cicconetti – tormentava Vincenzo perché gli piacesse porvi molti slanci di forza i quali, dicea, avrebbero commosso potentamente la moltitudine.

[306] Il y avait quelque chose de strident […], qui faisaient éprouver une impressions pénible, particulierement dans le traits qui exigent de l'énergie.

[307] […] die Ungher ist ein mächtiges Talent voll Geist, Verstand, Fleiß, Perception. […] die Ungher durchdringt erst den gegebenen Stoff, bevor sie ihn zur Ausführung bringt.

[309] [...] the fact is, that Bellini, Halevy, Auber, and Meyerbeer, are far more generally in request in the land of Herr Mellinger and Herr Abresch, than Mozart, or Weber, or Beethoven; there is hardly a *Frau*, or *Fräulein*, who does not imagine herself equal to Norma's roulades or Adina's vocal coquetries, scarcely a *Herr* who does not dream of Rubini, Duprez and Lablache, rather than of the music of his country, in which the singer must be subordinate to the composer. If this want of nationality led the vocalists to study the refinements of Italian singing, it might, in some sort, be excused; but alas! for the most part German *soprani* and tenors offer the will for the deed, and German audiences accept the same. Hence, a Lo[e]we will, at home, be rated along with the Pastas and Malibrans, who shall not be able to make a place in Paris or London, or to keep one in any Italian town of pretension.

[310] Non bisogna nemmeno pensare che queste figurazioni appartengano esclusivamente al Donizetti giovane o a quello della fase intermedia. Ve ne sono ancora nella Maria Padilla, che è del 1841 (anzi, il finale dell'allegro di Maria, „Ah non sai qual prestigio si celi', atto I, è una delle arie più acrobatiche scritte da Donizetti per voce di soprano).

[312] Later, Mademoiselle Löwe was accepted in Italy, during the season of opera dearth even there setting in.

[313] Sie entwickelte sich in vielen glänzenden Eigenschaften, besonders als Bravoursängerin, während Seele und Tiefe des Ausdrucks nicht ihre Stärke ist und sie das Colorit oft zu grell aufträgt. Sie hat das Gute der Wiener Schule: eine Richtung auf große mechanische Fertigkeit, genossen, aber auch zugleich die Mängel derselben, nämlich die überladene Ausdrucksweise, die nicht aus dem Innern stammt, sondern als reines Effectmittel von Außen hergenommen wird, in ihre Bildung übertragen. [...] Zu diesen eignet sich auch ihre Stimme am besten die beim starken Angreifen leicht eine gewiss Schärfe bekommt, und in den Mittellagen von geringerer Wirkung ist. Es ist ein Organ, wie es sich zu Passagen besonders eignet, die sie dann mit der größten Geläufigkeit macht, und besonders im Triller excelliert. Wenn man aber behauptet, sie sei der deutschen Schule eben so gewachsen wie der ital., so ist dies eine reine Unwahrheit. Schon Mozart in seinen der ital. Weise am nächsten stehenden Aufgaben erfordert ungleich mehr Stil als sie besitzt, und eine ganz andere Würdigung des musikal. Gehaltes, für den ihr in dem verflachenden Wiener Treiben der echte Sinn nicht in hinlänglichem Maaße geweckt werden konnte. So mißglückte ihr die Aufgabe der Elvira in Don Juan, die sie mit abändernden Effectcoloraturen, wie jede ital. Schablonen-bravor-Partie, behandeln zu dürfen glaubte, völlig. Im heroischen Gesange läßt sich ihr charakteristisches Feuer nicht absprechen, doch alles in jener stark aufgetragenen Weise, die als eine Überreizung notwendig auch eine Verirrung der Kunst ist. Sie leidet also mehr an einem Zeitfehler als an einem eigenen; da dieser sich aber in den modernen ital. Opern auch in der Composition am entschiedensten ausprägt, die ganz auf solche Vortragsweise berechnet ist, so sind

die Aufgaben dieser Art wie Norma, Lucrezia Borgia, Elvira in den Puritanern u.s.w. ihre wirkungsreichsten im Publikum.

[314] She was the best Donna Elvira in Don Giovanni that I have ever seen, assuming the dignified, half-devotee post that ill-used and rather troublesome woman to perfection.

[318] Cette admirable artiste […] n'a pas échappé a une faiblesse facheuse et malheureusement trop fréquente. Ne voulant pas s'apercevoir que l'âge lui avait envelé la plus grande partie de ses moyens et de ses facultés, elle se refusait à abandonner une carrière qu'elle avait parcourue avec tant d'éclat, et s'obstinait à se présenter devant le public avec les ruines d'une voix qui naguère avait été incomparable, mais que les atteintes du temps avaient complètement brisée. Ces entetetment? lui fut fatal: ayant accepté en 1859 un engagement pour Madrid, elle se présenta dans Norma sur la scne du théâtre italien de cette ville, ou sa grande renommée la fit d'abord écouter avec la plus grande attention et le plus profond respect; mais au bout de peu d'instants, frappés de stupeur par la faiblesse absolue de la cantatrice, les spectateurs ne purent s'empecher de manifester quelques marques de déplaisir; Mme Grisi, dit-on se permit alors certains propos qui, de la scène, furent bientot rapportés dans la salle. Courrusé de ce fait, le public crut devoir se venger, et siffla outrageusement l'actrice à sa rentrée dans l'acte suivant.

[319] Plusieurs opéras, particulièrement celui de I Puritani, de Bellini, ont été écrits à Paris pour cette jeune cantatrice; elle y a fait adopter avec enthusiasme le chant à demi-voix dont elle fait un fréquent usage. Dans les ouvrages qui exigent un plus grand caractère de chant, tels que Norma, elle est moins avantageusement placée.

[320] In Venedig hörte ich im Theater della Fenice die zu jener Zeit berühmteste Sängerin – eine Deutsche – und zwar in der Lucrezia Borgia von Donizetti. Ihre Erscheinng überraschte mich, nicht so wohl wegen ihrer Schönheit als wegen ihres alltäglichen Aussehens. Eine hohe breitschulterige Gestalt, ein mehr in die Breite als in die Länge geformtes Gesichtsoval, eine – besonders in den Mitteltönen – ziemlich ausgesungene Stimme, eine leicht erregbare Leidenschaftlichkeit, das waren ihre Requisiten. Ich wurde um so begieriger, sie zu hören. Denn da sie neben der Malibran und Pasta die gefeiertste tragische Sängerin war, so mußte das geistige Element in ihr um so überwältigender sein. […] sie hatte Geist und ihr Vortrag tiefe Bedeutsamkeit, so daß sie sich oft über den pathetischen zum wahrhaft dramatischen Gesang erhob. Auch ihre Mimik und Geberden-sprache stand weit über jener der anderweitigen talentvollen und liebenswürdigen Sängerinnen Italiens, die zwar einzelne Momente mit großer Wirkung zu geben wußten; sie gab weit mehr: ein ganzes, mit allem Fleiß durchdachtes, wenn auch mehr nur – wie es bei dieser Parthie wenigstens der Fall war – ein durch gewaltige Effekte herasgeputztes Bild. Sie fiel aber selten aus ihrer Rolle, wie das mancher anderen bei den minder bedeutungsvollen Parthien der Oper bisweilen passirte.

[326] December 25, 1830. „Miss Heinefetter has a voice such as one seldom hears; she sings always in tune; her coloratura is like so many pearls; in short, everything is faultless."

January 26, 1831. „The Opera indeed is good: Wild and Miss Heinefetter fascinate the Viennese; only it is a pity that Duport brings forward so few new operas, and thinks more of his pocket than of art."

July, 1831: „Rossini's »Siege of Corinth« was lately very well performed here, and I am glad that I had the opportunity of hearing this opera. Miss Heinefetter and Messrs. Wild, Binder, and Forti, in short, all the good singers in Vienna, appeared in this opera and did their best."

[327] Sie ging daher nach Wien, wandte sich dort der deutschen Musik wieder zu und begann gleichsam eine neue Laufbahn […].

[328] Il solo tenore è discreto, la donna ha bella voce ma ciò che dice lo sa lei. Il buffo è canino.

[329] Delle successive opere comiche, l'*Elisir d'amore* e la *Figlia del reggimento* presentano anch'esse, per il soprano, un contesto melismatico, ma ridotto, rispetto all'Alina e al Gianni di Parigi. In compenso, si riscontra un processo di sentimentalizzazione. [...] Le fiorettature di Adina, molto spontanee e funzionali nella cornice di un idillio agreste, sembrano a volte risentire dell'esempio della *Sonnambula*. Con Norina del Don Pasquale ricompare invece, almeno a tratti, la coloratura d'origine rossiniana, accompagnata da molte volate e volatine, anche semitonate. Il fatto è che le parti di Adina e di Maria furono scritte per soprani di buon livello, ma non eccezionali, mentre quella di Norina fu ideata per Giulia Grisi, uno dei maggiori soprani drammatici di agilità del suo tempo.

[330] Da nächstens mehrere Opern-Mitglider dieser Bühne ihre Urlabszeit haben, werden wir wieder ein Paar bedeutende Gäste hören; man nennt auch die berühmte Heinefetter.

[331] In der Königsstadt dagegen finden die Gastdarstellngen der Dlle. Heinefetter noch immer den größten Beifall. In der That hat sich diese Sängerin für den Bellinisch-italienischen Gesang ungemein vorteilhaft ausgebildet, nur daß dieses weinerlich tragische Genre ohne alles wirkliche Leben, ohne Handlung und Energie uns im äußersten Grade an sich zuwider ist.

[332] Sie trat aufs neue hier in die Reihe der ersten Sängerinnen. Es war dies insofern der rechte Zeitpunkt dazu, als in derselben Zeit auch Bellini's und Donizetti's Opern, denen sie sich vornehmlich zugewandt hatte, sich immer mehr Eingang auf deutschen Repertoiren verschafften. Romeo, die Straniera, Anna Bolena u. dergl. sind diejenigen ihrer Leistungen, mit denen sie überall, auch auf den ersten Theatern, den glänzendsten Beifall erwirbt. Als Desdemona steht sie schon weiter zurück, und als Rosine und in dergleichn Parthien möchte sie kaum noch dem gebildeten Kunstfreunde gefallen können. Der Grund davon liegt schon in ihrer ganzen Persönlichkeit, durch welche, imposant, hauptsächlich nur hochtragische Charactere repräsentirt und gehoben werden können. […] Ihre Figur nämlich ist schlank, ihr Gesicht edel, voll Ausdruck und Feuer, und ihre Augen und Haare rabenschwarz; die Gesammtwirkung ihrer äußeren Erscheinung hat fast etwas Männliches, an dem man in Rollen wie die letztgenannten ungern die Vermischung mit einer schönen Weiblichkeit vermißt. […] st.

[333] Ein italienisches Urteil über Dem. Sabine Heinefetter. [Brief aus Mailand an einen deutschen Verehrer der Sängerin] „Die Heinefetter ist ein Mal in der Ines de Castro aufgetreten, total ausgelacht, ausgezischt und ausgepfiffen worden, hat ihren Contract zurückgegeben, und wird nicht mehr hier auftreten. Ihr guten Deutschen glaubt, die deutschen Sängerinnen können singen? Ihr lobhudelt sie, sie glauben es – gehen auf das Eis, und brechen den Hals. Die Sabine mag eine vortreffliche Sängerin sein, nur hat sie keine Stimme, singt falsch zum Durchgehen, hat keine Methode, keinen Vortrag, keine Geläufigkeit – kann gar nicht Italienisch, und selbst von dem Schlechten versteht man kein Wort. So ein Fiasco, wie sie in der Scala machte, ist noch nicht erlebt worden. [...] O, ihr unschuldigen Deutschen, wie bald seid Ihr mit etwas zufrieden!"

[334] Sabine H. konnte ihren Anlagen nach eine der besten deutschen Sängerinnen werden; mit einer herrlichen Gestalt, einem edeln Gesichte, natürlichem Feuer, sehr bedetendem Darstellungstalente und der klangvollsten Stimme begabt, besaß sie außerdem alle Fähigkeiten für die edelste und hehrste Gattung des dram. Gesanges; aber sie wollte den Ruhm forciren, warf sich auf kleine Kunststückchen, und verwerfliche Effectmittel und vernichtete dadurch selbst die glänzende Zukunft, die der Anfang ihrer Laufbahn ihr versprach.

[335] Mlle Sabine Heinefetter a donné, pendant mon séjour à Manheim, une représentation de *Norma.* Je ne l'avais pas entendue depuis qu'elle a quitté le Théâtre-Italien de Paris; sa voix a toujours de la puissance et une certaine agilité; elle la force un peu parfois, et ses notes hautes deviennent bien souvent difficiles à supporter; telle qu'elle est, pourtant, Mlle Heinefetter a peu de rivales parmi les cantatrices allemandes; elle sait chanter.

[336] Ihre Stimme ist zwar nur Mezzo-Sopran, dessen eigenthümlichstes Register sich erstreckt vom kleinen a bis zum 2gstr. f oder g.; allein Organe wie das ihrige, werden doch nur höchst selten verliehen vom Schicksale. Ohne der Natur große Gewalt anzutun, singt sie vom f bis hinauf zum 3gestrichenen d, und abgemessen wie in jeder nur denkbaren Modification des Klanges: einmal mit einer Kraft, einem Volltone, daß man sie auch unter dem stärksten Chore, begleitet von Trompeten und Pauken, noch zu unterscheiden vermag, und dann wieder abnehmend bis zu einem Grade von Schwäche, daß ein obligates Instrument z.B. kaum weiß, woher den Ton nehmen, der den ihrigen nicht übersteigt. Und in jeder Lage steht ihr auch eine erstaunenswürdige Virtuosität zu Gebote; besonders schön ist ihr messa di voce. Schade nur, daß ihr ganzes oberes Stimmregister eine Schärfe des Klanges hat, die, blechern möchten wir sie nennen, ohne einige Gewöhnung dem gebildeten Ohre eher wehe als wohl thut. Überhaupt hat, ungeachtet ihrer außerordentlichen Kehlfertigkeit und in Wahrheit vollendeten Gesangsbildung, das eigentlich Lyrische den wenigsten Anteil an der Übermacht, welche die Sch. als scenische Sängerin über die Gemüther übt; worauf dieselbe am meisten beruht, ist, wie ober schon angedeutet wurde, eine ungeheure imponirende Kraft und Fülle der Stimme, und dann ein wahrhaft meisterliches Spiel. Jede ihrer Haltungen hat eine gleich innige Beziehung zu dem Leben selbst wie zu den Linier der Schönheit […]. Daher möchten wir sie denn auch mit einem Worte nur eine vortreffliche singende Schauspielerin, oder, soll sie einmal der Musik vornehmlich angehören, nur eine heroisch-tragische Sängerin nennen. Was außer dem Bereiche dieser liegt, gehört, mit Rücksicht auf ihr Stimmvermögen, auch nicht der Schebest an, die eben deshalb auch nur in einem weniger großen Rollenkreise sich bewegt. Als Romeo, Fidelio, Medea, auch noch als Norma, leistet sie in Wahrheit Großes, ja Vollkommenes; weniger als Desdemona, Alice, Rosine etc., wo nicht so sehr als dort die Handlung und zwar die energische Handlung vorwaltet. Schreiber dieses sah sie in all' den Rollen, und weiß sich daher auch die Gründe der oft bis ans Unglaubliche gränzenden Ueberschätzung zu erklären, womit die Leistungen der Sch. wohl schon in Zeitschriften hie und da besprochen worden sind: sie liegen in dem ungleich mächtigeren Eindrucke, den ein energisch Aeußerliches, als ein abstract Inneres, eine rein ätherische Schöne […] auf die Oberflächlickeit macht, die – sollte man es glauben – hier schon so weit ging, daß sie aus lauter Begeisterung für die Sache den Satz aus jenen Leistungen, überhaupt dem Erscheinen der Schebest auf der Bühne, herzudemonstriren versuchte, daß nicht der Gesang, sondern das Spiel, nicht die Musik, sondern die Handlung Hauptsache in der Oper (!) sey. […] Auch dem hohen Genius, der nach diesseitigem Zeugnisse unserer Künstlerin innewohnen soll […] können wir so lange unsere Anerkennung nicht schenken, als die Dar-

stellungen, welche sie ganz aus sich selbst zu schaffen hat, schlechterdings keinen Vergleich aushalten mit denen, wo ihr große Vorbilder vorschweben, oder wo die leitende Kunst eines andern großen Mimen ihren Einfluß geltend machen konnte. Immer bleibt es ein höchst schätzenswertes Talent aus gegebenem Stoffe ein schönes Kunstwerk hinzustellen, der Genius jedoch erwärmt sich nie an fremdem Feuer. Was gediegener Unterricht, unterstützt von einem guten Talente, in der Kunst zu erreichen vermag, hat er an der S. erreicht; ein höherer Maaßstab aber darf nie an ihre Leistungen gelegt werden. Dr. Sch."

[337] So lange ich geschult wurde, hörte ich allerdings mit größter Pietät auf meinen Lehrer, und ihn allein hab' ich auch verstanden; daß ich aber dennoch späterhin immer mit Mad. Schröder-Devrient Vergleiche aushalten mußte, kam wohl daher, weil sie, so lange ich denken kann, ihre Gesangsparthien bei Miksch einstudirte, und dieser mich einige von denselben Parthien, die ich später nennen werde, mit den gleichen Schattirungen singen ließ.

[339] 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 abonnirt, oder nicht abonnirt 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 weden, 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 Lorbeerkronen 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, selbt die Sontag ging in der Epoche ihres höchsten Glanzes doch nie nach Italien.

dc_258_11

Függelék III
A III. fejezet jegyzeteiben hivatkozott dokumentumok*

[2] Külföldi Szinészet. Berlinben Apr. 11-én lépe-fel Shodel [sic] asszonyság (erdélyi születésű) a bécsi udv. színház énekesnéje mint Giulietta Bellininek Capuleti és Montechi cimű daljátékában, s köz tetszést nyert.

[6] De valamint őt a dalszínészeti világ egyik rendkivüli tüneményének tartjuk: éppen olly megbecsülhetetlen kincsévé nevezzük magyar színpadunknak, s méltán ohajtanók, vajha örökké az maradna.

[7] Végezetre megjegyezzük hogy a közönség [...] az emlegetett üldözgetésekből ugyan semmit nem vett észre, következőleg nem is nehezteltetvén, valamint méltó tapssal fogadta a legszebb reményekre jogosító, máris szépen előhaladott kezdőt, [...] s ezáltal azon óhajtást, hogy serdülő intézetünknek, a művészet e szépen feselő bimbóját minél elébb megnyerjük, kinyilatkoztatni célzá anélkül, hogy europai nevű Schodelnénk hervadatlan művészi koszorújából, csak egy levelkét leszakasztani kivánt volna. Y. Z.

[11] Schodelné, született Klein Rozália asszony, a több év óta egész német földön s a két magyar hazában közönségesen becsült színész énekesnő nehány nappal ezelőtt ide, mint szülötte földére megérkezvén, múló félben levő torokfájdalma megszűntével, az idevaló muzsika-consevatorium által közelebbről adandó zene alkalmával, őt is hallhatni óhajtott reményünk teljesülend.

[15] Ítélje a Honművész eretnekségnek vagy ne, de az Athenaeum csakugyan nem gondol vele, hogyan dicsérte meg Schodelnét ez vagy ama külföldi lap, valamint avva1 sem, hogyan gyalázta, – mert erre is van példa! – Dicsérni vagy gáncsolni az Athenaeum Schodelnét ha fogná, nem azért fogná, mert külföldi lapok is tették, hanem, mert így vagy amúgy van meggyőződve, és ott, hol maga is ítélhet, ellensége az utánbeszédeknek. A Honművésznek tessék a Phoenix szemeivel nézni, ha ezt oraculumának fogadja, de az Athenaeum – habár haragszik is a Honművész érte – eddigi szokása szerint, csak ezután is ön szemeivel fog. Ha a Phoenix megdicsérte Schodelnét, vagy más német lap gyalázta is, azért az Athenaeumnak szabad leszen nem dicsérni és nem gyalázni, ezt a Honművész maga is át fogja látni, ha kissé gondolkodik. […]Azt se higgye a Honművész, hogy amit a Phoenix dicsérőleg írt, az mindjárt műértő közönség visszhangja legyen. Valamint mi nem hisszük, hogy a gyalázólag szóló lapok szinte visszhangjai legyenek a műértő közönségnek. Magok ezen hírlapi ellenkezések bizonyítják amit mondunk.

[16] Miket a bécsi lapok [Schodelné] felőle írnak, annak csak ötöd része igaz. Tudjuk, mennyit érnek a német lapok színházi tudósításai többnyire. Azokat venni lehet egy pár pengő forinton, mint a pesti piacon a káposztát vagy dinnyét.

[17] Hier in Wien hat nämlich jeder, der mit irgend etwas vor die Öffentlichkeit tritt, einen Kerl an der Hand, der für ihn schreibt, den er dafür bezahlt, traktiert, kleidet usw. Unter allen diesen bezahlten oder sich honorieren lassenden Lumpenhunden steht Herr Saphir obenan. Dieser brave Mann hat nämlich einen Speezialhaß auf meinen direktor und reißt systematisch alles herunter, was am Theater an der Wien geschieht.p

[18] Frankfurti tudósítás. – Schodelné asszony, a németországszerte üdlött dalnokné, múlt májusban rendkívüli néptolongás mellett és fényes sikerrel öt vendégszerepet adott színpadunkon; mi annál nagyobb dicsőségére válik, minthogy kevéssel előtte Löwe k. a. a német dalnoknék phönixe közönségünket megbájolá. A művészné legkedveltebb hanga-szerzőinket hozá színpadra, u. m. Don Juant Mozarttól, Veszta szüzet Spontinitól, Fideliót Beethoven-tól, Romeo és Juliát Bellinitől, Templomos és zsidónét Marschnertől. A köztetszés zaja mind az öt előadásban riadó volt. – Fidelióban kitörő s „itt maradjon" kiáltással vegyült. Schodelné asszony korábbi szerződése következtében eltávozott körünkből, de azon reményt hagyá, hogy tán nem sokára egészen mienknek vallhatjuk. Örömmel küldjük neki a távolból minél előbbi viszontlátásra üdvözletünket. Több daljáték kedvelő.

[19] Hogy Schodelné jeles művésznő, kevesen fogják kétleni, hogy ezért neki számos udvarlói és lovagjai vannak, igen méltányos, s hogy ezen udvarlók- és lovagoknak ő szívkirálynéja, természetes, de még természetesebb az, hogy a szelíd szívű s ennél fogva olvadékony Honművész a derék énekesnőnek egyik fő lovagja.

* A dokumentumok száma azonos a fejezet vonatkozó lapalji jegyzetének sorszámával.

Ezen fenn akadni nehezen fog valaki; mert az nem csak nem gáncsolható, sőt dicséretes, ha ki művészet pártolója s annak felkent lovagjává tevén magát, fegyvereit védelmére szenteli. Az Athenaeum soha sem ütközött meg a Honművésznek ezen szerepén s most is, midőn a Honművész vele világos ellenkezésbe akarja magát tenni, nem abban akad meg, hogy a Honművész Schodelnénál ily tisztet visel, hanem abban, hogy a lovag Honművész a maga szerepét általában, de kivált az Athenaeum ellenében, oly nem-lovagilag játssza.

[20] Fogadjátok őt [t.i. Schodelnét] fel, ti kiknek ének kell minden áron, kik e szenvedélyteknek készek volnátok minden szent és nagy célokat, miket a haza a színházzal elérni akar! könnyelműen feláldozni.

[22] […] igen megütköztem rajta, hogy a Pesti Hírlap szerkesztője, ki leginkább csak országos érdekű politicai dolgokkal foglalkodik, ki játékszíni pamlag-híreket nem tett lapja tárgyaúl, ki a nemzeti színház eseményeiről is hónapokig tud hallgatni, hogy ő mondom nem tartja méltóságán alulinak, holmi apró híreket, barátságos kéz írta levéltöredéket – milyen az angol miss-é, mely hihetőleg egy ismeretes férjecske szép kérelmeire íratott Pestre – felszedni és velök Schodelné szekerét a nemzeti színház felé tolni.

[23] Mi ellenben örvendünk, ha magyar akármi nemében a művészetnek külföldön dicsőséget arat; mert ezt, legyen nagy, legyen parányi, bizonyos tekintetben nemzeti tulajdonnak hisszük.

[27] [1851] augusztus 23ról az igazgatóság részéről bizonyitvány adatott ki arról miszerint Schodelné asszony 1849 julius hó elején az intézetet önként elhagyván, elutazása miatt 1849 julius 2-án a már előre kihirdetett opera nem adhatván, azontul a nemzeti szinpadon többé föl nem lépvén, a nemzeti szinházzali szerződését tettleg ömaga szüntette meg.

[32] Die Rolle der Höfe bei der Verbreitung und Entwicklung von Oper, Theater und Musik – die in Deutschland noch bis weit ins 19. Jahrhundert entscheidend war – wurde hinter der Selbstmystifizierung des Bürgertums als treibende kulturelle Kraft schon im 18. Jahrhundert unsichtbar gemacht; bzw. sie wurde ganz im Gegenteil verkehrt [...].

Es war vor allem die Entwicklung der italienischen Oper, die sich von Anfang an in Wechselwirkung mit einem gemischten Publikum und dessen Bedürfnissen vollzog und die wohl nicht zuletzt deshalb sowohl für das adelige als auch für das bürgerliche Publikum, nachdem es endlich in deutschen Hoftheatern ebenfalls zusehen durfte, bis ins 19. Jahrh hinein die theatralischen Attraktionen per se bot.

[34]

A bécsi 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*	*Die Unbekannte*	La straniera
1832. II. 3.	Auber	Brahma und Bayadere	Le dieu et la bayadère
1832. IV. 5.	*Auber*	*Der Liebestrank*	Le philtre
1832. V. 3.	*Hérold*	*Zampa*	
1832. VIII. 3.	*Donizetti*	*Acht Monate in zwey Stunden*	*Otto mesi in due ore*
1832. VIII. 14.	Guglielmi	Liebesproben	?
1832. XI. 23.	Bellini	Die Capulets und Montagues	I Capuleti e i Montecchi
1833. II. 26.	*Donizetti*	*Anna Boleyn*	Anna Bolena

A bécsi Hofoper opera-repertoárja 1831-ben (bemutatók nélkül)

Mű	*Eredeti cím*
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

Mű	*Eredeti cím*
Boieldieu: Weisse Frau	La dame blanche
Boieldieu: Der neue Gutsherr	Le nouveau Seigneur de Village
Catél: Die vornehmen Wirthe	Les aubergistes de qualité
Cherubini: Tage der Gefahr	Les deux journées, ou Le porteur d'eau
Anton 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	Une folie
Méhul: Josef und seine Brüder	Joseph
Meyerbeer: Kreuzritter	Il crociato in Egitto
Mozart: Don Juan	Don Giobanni
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	

Schodelné szerepei a bécsi Hofoperben 1831-1833

Első fellépés	*Szerző, mű, szerep, fellépésszám*	*Bemutató*
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: Die Unbekannte (Isoletta)(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: Der Liebestrank (Theresine) (4, csak 1. felvonás 2)*	*1832. IV. 5.*
1832. V. 3.	*Hérold: Zampa (Ritta) (13)*	*1832. V. 3.*
1832. VIII. 3.	*Donizetti: Acht Monate in zwey Stunden (Feodore) (11)*	*1832. VIII. 3.*
1832. IX. 14.	Hérold: Zampa (Camilla) (31)	1832. V. 3.
1833. II. 26.	*Donizetti: Anna Boleyn (Seymour) (4, csak 1. felvonás 2)*	*1833. II. 26.*

Schodelné beállásainak és bemutatóinak szereposztása a bécsi 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 Gerichtsdiener	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, Gouvereur	Hr. Staudigel
Pauline, seine Tochter	Mad. Schodel
Bernard, Wirth zur Vorsehunr	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 Akten, 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 Melles-ville, von. J. R. v. Seyfried. Musik von Herold

Zampa, Corsaren-Capitain	Hr. Wild
Leonardo de Molza, Offizier in sicilianischen	Hr Cramolini
Diensten	Mad. Fischer geb Achten
Camilla, Tochter des Wechselherrn Lugano	Mad. Schodel
Ritta, Beschließerinn im Schlosse	Hr Forti
Daniel Capuzzi, Steuermann auf Zampa's Raubschiffe	Hr Discant
Brandolo	

Anna Boleyn. Historisch-tragische Oper in zwey Acten. Aus dem Italienischen ins Deutsche übertragen von Freyherrn v. Braun. Musik von Cajet. Donizetti.

Heinrich der VIII.	Hr. Staudigl
Anna Boleyn	Mad. Ernst
Johanna Seymour	Mad. Schodel
Lord Percy	Hr. Breiting
Smeton	Dem. C. Heinefetter

[35] Die beyden Opern Zampa und Die Unbekannte sind seit der Zurückkunft des Hrn. Wild von seiner Kunstreise wieder auf dem Repertoir erschienen.

[36] Da war z. B. der tüchtige Spieltenor Ludwig Cramolini, ein ganz fesches, excellentes Hähnchen […].

[38] Die neu in die Szene kommende Oper: „la Straniera" wird von sämtlichen Mitwirkenden: Herren Wild, Binder, Forti, Staudigel, Mad. Schodel und Mad. Ernst, nach dem Ausspruche aller Kunstverständiger, mit ungemeiner Genauigkeit einstudiert. Dies zeigt, dass jeder der Mitwirkenden an dem ihm zugeteiltem Parte Freude habe. Es ist zu vermuten, dass diese Oper, und zwar im höheren Style geschrieben, die Erwartungen des Publikums nicht nur erfüllen, sondern sogar übertreffen werde.

[39] Mad. Schodel geht, dem Vernehmen nach, auf Gastrollen nach Berlin.

[41] Im Laufe des Monats März wird der *Philtre* (Liebestrank) Oper von Auber und Scribe, im. k.k. Hofoperntheater zur Aufführung kommen. Die Hauptpartien befinden sich in den Händen der Herren Binder, Staudigel und Weiß und der Mad. Schodel.

[42] Mad. Fischer, die die an der Stelle der erkrankten Mad. Schodel die Rolle der Isoletta übernommen hatte, zeigte ebenfalls welch brauchbare Künstlerin sie sey, die auch in einem schnell übernommenen und gewiß höchst schwierigen Part, sich augenblicklich zu recht zu finden weiß.

[43] Noch immer haben Unpäßlichkeiten die erste Aufführung der Oper der Liebestrank verhindert. […] Mad. Ernst wird nun auch in dieser Oper, dem Vernehmen nach, die erste Partie übernehmen.

[44] Freund Auber scheint bei uns allgemach in die Decadence zu kommen. Weniger noch als seine Bajadere, die auch schon nur geringen Anteil erregte, wollte der Liebestrank munden, wiewohl Mad. Schodel (Pächterin), Forti (Sergeant) und Staudigel (Charlatan) verdiente Auszeichnung erhielten, und der unerschöpfliche Scribe die leichtfertige Intrigue auf seine ergötzliche Weise zugestutzt hat. In diesem Augenblick ist die Oper bereits halbirt, und wird nunmehr in Portionen als Vorkost zu Ballets verabreicht.

[45] Da die erste Aufführung von Herolds: Zampa im k.k: Hoftheater […], wie es heißt, zum Vortheile der Mad. Schodel Statt finden soll, so hat dies eine Veränderung in der Besetzung zur Folge gehabt, und es wird daher nebst der Benefiziantin, auch Hr. Forti darin beschäftigt sein.

[46] Die Unpäßlichkeit der Mad. Schodel gab der Dem. Bruckner Gelegenheit, wieder einmal in einer größeren Rolle aufzutreten, denn sie gab die Partie der Ritta.

[48] Mad. Schodel allein schien der Rolle der Pamina nicht ganz gewachsen; diese mit so vielen Vorzügen ausgestattete Sängerin darf unstreitig im Fleiße nicht ermüden, denn sie hat an Dem. Löwe eine gefährliche Nebenbuhlerin erhalten, neben [welcher] selbst schon lang beliebte Künstlerinnen einen Schwierigen Stand haben.

[49] Aus Pesth: [...] noch ist Mad. Schodel verschrieben und uns versprochen worden, aber es scheint daß man sich verschrieben und versprochen habe.

[50] Mad. Schodel vom. k. k. Hofoperntheater begibt sich auf einige Monate nach Berlin, um dort im Königstädter Theater einen Cyclus von Gastrollen zu geben.

[52] Jetzt das Organ. O weh! eine neue Klippe. Ehrlich genommen ist ihr Organ passirt, das heißt es hat in Folge zu früher Anstrengung und unweiser Behandlung seinen Klang verloren. […] Ich muss das auf eine feine Art zu umgehen suchen, z. B. Ihr Organ hat mit der Fülle auch das rohe Gemeine verloren, und greift nun als geläutertes Kunstproduct in das Räderwerk des dramatischen Vortrags […] ach ich weiss nicht, was ich tun soll: die Stimme ist bei'm Teufel […] Ich hab's, ich hab's, rief er dann plötzlich triumphierend, und schrieb: „über den Timbre ihres Organs hat das Publicum entschieden." Das war ein diplomatisches Meisterstück, und nun rasch hinüber über diese gefährliche Brücke zu ihrem Recitativ. – Nun das will ich loben zur billigen Entschädigung bisheriger Strenge, und zur Wiederherstellung des Gleichgewichtes. „In ihrem ersten Recitativ also vernahmen wir die reine Muttersprache der alten Celten (Norma) und wir erfahren ordentlich daran, dass worüber die Historiker noch nicht einig sind, sie vom Kaukasus abstammen. Die Weltgeschichte ist also dem Recitativ der Mad. Schnepfenmüller-Micheletti großen Dank schuldig […]".

[53] Für die Beschreibung [der Stimme] steht eine außerordentlich große Anzahl an Wörtern zu Verfügung, die verschiedenste Aspekte der Stimme und ihres Klangs ansprechen. Zu diesen Aspekten gehören Farbe (hell, schwarz, silbrig [...]), Härte (hart, weich, metallisch [...]), Volumen (groß, klein, üppig), Reinheit (rein, sauber, belegt [...]) und Beweglichkeit (agil, athletisch, biegsam [...]) sowie Schönheit (schön, hübsch, häßlich [...], Individualität (unverwechselbar [...]) und Sicherheit (sicher, sauber, genau [...]).

[54] Am 9. Juny fand die Reprise der Boieldieuschen Oper „Die umgeworfenen Kutschen" statt. […] die Introduktion ließ kalt, bis Hr. Forti (Dormeuil) in seiner mit viel Spiel begleiteten Arie durch seinen gelungenen feurigen Vortrag die Zuhörer begeisterte und lauten Beyfall erntete. Diese Rolle ist in der Tat eine Force-Rolle des genannten Sängers. Wir wollen seine in der ersten Szene erscheinende Umgebung hier aufzählen:

Mad. Schodl, welche in dieser Vorstellung zum ersten Mahle auftrat, als Elise – Dem. Klara Heinefetter als Agathe, – Mad. Frontini als Eugenie, Hr. Cramolini als Florville, Hr. Henkel als Armand. Sämtliche Personen wirkten im Ensemble zweckmäßig. […] Das Duett in A zwischen Hrn Forti und Mad. Schodl wurde von beyden gelungen vorgetragen, und zeigte die Kraft, Gewandtheit und die schöne reine Stimme der neuen Debutierenden. Sie erhielten lauten Beyfall. Eben so glücklich waren Dem. Klara Heinefetter und Mad. Frontini in ihrem Duett. […] Nun trat Mad. Schodl mit einer eingelegten Arie in italienischer Mundart auf und zeigte den schönen Umfang, die Reinheit und Biegsamkeit ihrer sonoren Stimme darinnen dem von vieler Theilnahme begeisterten Publikum. Während des Gesanges wurden ihrem hübschen Vortrage Bravos gespendet und lauter Beyfall ermunterte am Schlusse die debutierende Sängerin. [...] Ganz natürlich war es, daß nach dieser eingelegten Arie die celebre Meisterinn, Dem. Heinefetter, auch mit einer italienischen Arie mit Chor auftrat, in welcher sie ihren stets bespannten Triumphwagen bestieg und laute Bravos einerntete. [...] Auch die von Hr. Forti und Mad. Schodl hübsch vorgetragenen Variationen gehören in diese Kathegorie, denn sie erhielten viel Beyfall. […] Boieldieu selbst müßte über den guten Erfolg seiner übrigens oft sehr torckenen Musik erfreut seyn. F. A. Kanne.

[55] [...] Mad. Schodel [...] war sichtbar befangen, und daher nicht im Stande, ihnre schöne Stimme und den in guter Schule gebildeten Vortrag vollkommen geltend zu machen. Sie erhielt demungeachtet Aufmunterung, besonders von jenen, welche sie schon früher in Concerten gehört hatten, und daher am besten begriffen, daß nur die Bühnenscheu sie an voller Entwickelung ihres Talentes hinderte. Bey der Wiederholung dieser Oper war die Befangenheit schon etwas von ihr gewichen, und mit dem größeren Vertrauen in ihre Kräfte wird hoffentlich auch mehr Aufmerksamkeit auf die Bewegung ihrer Arme und auf ihren Gang eintreten, deren beide sehr bedürften.

[56] Mad. Schodel erschien in der Rolle der Elise zum ersten Mal auf der Bühne. Wer weiß, was das sagen will, wird sein Urteil zurückhalten, wann dieses ein tadelndes werden solle. Angst und Befangenheit, die sogar nachteilig aus das Gedächtnis wirkten, verhinderten Mad. Schodel an diesem Abend, jene Mittel zu entwickeln, die ihr schon früher, da sie in Akademien ihr schönes Talent glänzen ließ, Beifall verschafften. Hoffentlich werden diese Bühnenschauer vorübergehen, und Mad. Schodel bald im Stande sein, die Reize ihrer schönen Stimme und den Wert ihrer guten Singmethode zu entwickeln.

[57] Aber bey dieser Oper ist es mit dem Gesange allein nicht abgethan. Es ist eine Conversationsoper im strengsten Sinne, das Spiel ist eine Hauptsache zum Gelingen des Ganzen und in dieser Hinsicht konnte weder Dlle. Heinefetter, noch Hr. Forti genügen. Dlle. Heinefetter war in dem rednerischen Teile ihrer Rolle (in den auch gerade die Expositionserzählung fällt), so kalt, so schüchtern, beeilte sich in demselben, war durchaus unverständlich (ein Gebrechen, welches übrigens auch ihrem Gesange zum Vorwurf gemacht werden kann) und daher in keiner Beziehung genügend.

[58] Mad. Schodel [erschien] zum ersten Male als Elise. Wir haben über diese letzte Künstlerin in diesen Blättern bereits gesprochen, als sie sich zuerst in einer Akademie hören ließ, und unsere Ansicht über ihr Talent und die Verwendung desselben für die Bühne hat sich durch ihr Debut vollkommen bestätigt. Mad. Schodel, im Spiele natürlich noch sehr befangen, wie dieß bei dem Beginne der theatralischen Laufbahn nicht wohl anders sein kann, hat sich durch ihren wackern Gesang und die Ausbildung, welche ihr musicalisches Talent bereits genommen hat, sogleich alle Stimmen gewonnen, und ward mit entschiedenem Beyfalle aufgemuntert. Wir glauben nicht bezweifeln zu dürfen, daß in ihr eine ausgezeichenete Sängerin für die Bühne gewonnen worden sein dürfte. Auch die ganze Oper ward wieder sehr beyfällig aufgenommen, und alle Musikstücke fanden großen Anteil. Auf den genannten Compositeur Boieldieu kommt indessen nur ein Teil dieses Beifalls, da eine solche Quantität fremder, ausschließlich italienischer Musikstücke eingelegt ward, daß beynahe der größere Teil der Oper aus solchen besteht. Wir vernahmen besonders Rossini, Bellini und Pacini in diesen Tonstücken. Die ausführenden Künstler fanden hier reiche Gelegenheit, sich auszuzeichen, und benützten dieselbe mit erfreulichem Streben. Dlle Sabine Heinefetter verstand in den Formen Rossini's und Pacini's besonders zu glänzen, und erntete rauschenden Beifall. Dlle Clara Heinefetter und und Mad. Frontini trugen ein Duett höchst ausgezeichnet vor, und Mad. Schodel wußte in ihrer eingelegten italienischen Arie ebenfalls die vollste Anerkennung der Gewandheit zu erringen, mit welcher sie diese Aufgabe zu lösen verstand. Auch in ihrem Duett mit Hrn Forti fanden beide Virtuosen verdiente Beifall. Mit einem Worte, sämtliche Tonstücke dieser hier sehr beliebtgewordenen Oper wurden höchst anerkennend aufgenommen.

[60] In Frau v. Schodl, deren schöne Stimme und gebildeter Vortrag in den geselligen Kreisen unserer Kaiserstadt bekannt ist, lernte heute zum ersten Male auch das größere Publicum eine Sängerinn kennen, welche vom wahren Beruf auf diese, nur von zu vielen alltäglichen Reisenden zertretene Bahn geführt worden. Ihre Sopranstimme ist rein, voll und sehr lieblich, ihr Umfang bedeutend, und auch das Technische der Kunst scheint sie sich tüchtig angeeignet zu haben. Sie wurde zweymal gerufen, was denn doch auch in unseren beifallsschwangeren Zeiten ein Beweis wahren Verdienstes zu sein Scheint. […] The Veritable.

[61] Mad. Schodl […] ließ uns in ihr eine recht erfreulich ausgebildete Sängerinn erkennen. Die Arie bot in ihren Formen, durch den Wechsel der verschiedenen Figuren, der Künstlerinn Gelegenheit, sowohl die Stärke als den Schmelz ihrer Stimme, sowohl den Ausdruck als die Geläufigkeit des Gesanges geltend zu machen, und Mad. Schodl verstand diese Gelegenheit auf glänzende Weise zu benützen. Die Sängerinn fand lauten Beyfall, und auch die Composition ward sehr ansprechend befunden.

[63] Im Deutschen findet sich Schmelz als inhaltliches Aequivalent zu mellifluous. Es handelt sich um eines der wenigen Substantive innerhabd der Gesangsbeschreibung, die nicht auf einem Adjektiven beruhen bzw. zu denen kein Adjektiv vorliegt.

[64] [...] das Überschmelzen eines Tons in den andern (il portamento)", Häser, *AMZ*, 1812, 823-28.; „Die Vollendung des Gesanges besteht in zweierlei Eigenschaften: Schönheit und Ausdruck. In wiefern sich diese Vollkommenheit zu erkennen giebt, hängt ab von dem grössern oder geringern Grade von Biegsamkeit, Schmelz und Klangfülle der Stimme.

[beim Vortrag von Desdemonas Preghiera] trat offenbar die Vergleichung mit Mad. Fodor ein, welche dieses Gesangsstück mit besonderem Schmelz vortrug, und die Erinnerung an diesen anmuthsvoll-wehmüthigen Genuß tat dem Eindrucke der einfachen Größe der Mad. Pasta Eintrag.

[65] Wenn auch die Stimme den jugendlichen Schmelz abgestreift, so ist die Gesangsvirtuosin mit Kunstpalliativen so reichlich versehen, daß dieser Mangel leicht vergessen wird.

T[ichatschek] besitzt eine sehr umfangreiche Stimme, von schmelzendem und kräftigem Klange.

[66] Dlle Eder war ein lustiger, lebendiger Page, überhaupt eine recht liebliche Erscheinung [...]. Ihr heiteres Spiel rivalisirte mit ihrem lieblichen Gesang.

Hr. Füredy kokettirt freilich noch recht viel mit dem Scepter des Orchesterdirigenten, aber seine Stimme ist wohlklingend, lieblich, und berechtiget zu den besten Hoffungen.

[67] Erstgenannte Sängerin hat mit dieser großen Rolle in der Tat ein kühnes Wagnis recht glücklich vollbracht, denn als Sängerin befriedigte sie durch ihre frische wohlklingende und angenehme Stimme sowohl, als durch ihre gerundete Coloratur in dieser großen Partie alle Wünsche, obgleich wir überzeugt sind, daß nach öfteren Auftreten ihre bedeutenden Kräfte sich mit viel mehr Freyheit entwickeln werden. Ihr erstes Recitativ und beyde Arien gelangen ihr sehr gut, und wurden vom Publikum sehr gütig aufgenommen.

[68] Beyde [Mad. Schodel und Staudigl] füllten ihre Plätze rühmlich aus, nur glauben wir zum Frommen des Gedachten bemerken zu müssen, daß Leporello niemals lokalisiren dürfe, und daß der Vorzug einer braven Sängerin nie in zu grell angeschlagenen Tönen bestehe. Wir sind fest überzeugt, Hr. Staudigel als gebildeter Künstler spricht gut deutsch, und Mad. Schodel weiß a la Camera ihrer Stimme einen lieblichen Reiz und eine Rundung zu geben.

[70] Die Stimme der jungen Sängerin ist zwar nicht stark und klangvoll genug, um in einem größeren Theater, und bei vollbesetztem Orchester, besonders in Ensemblestücken, gehörig durchzugreifen, allein dieser Mangel wird bey den Soloparthien weniger fühlbar […].

[71] Die Vorstellung des Don Juan am 1. November war eine vollkommen gelungene und die ganze Aufführung ging herrlich von Statten. […] Donna Anna wurde von Mad. Schodel mit viel Kunstfertigkeit und Glück gegeben.

[72] Mad. Schodel sang recht ausdruckvoll, und war im Vortrage der hochliegenden Figuren glücklich. Sie wurde gerufen.

[73] Mad. Schodel gab die Pamina und befriedigte besonders in ihrer Arie im zweyten Akt.

[74] Mittwoch den 21 Dezember fand die Reprise der alten französischen Oper »Die vornehmen Wirthe« mit Musik von Catel statt. Hr. Cramolini […] und Hr Binder gaben die Brüder Robert, nämlich ersterer den Ravannes, letzterer den Villeroi, Hr. Staudigel den Gouverneur, Mad. Schodel die Pauline, Hr. Walther den Wirth Bernard, Dem. Bondra seine Frau, Dem. Henkel die Anette […]. Bey so zweckmäßiger Besetzung und so fleißiger Einstudirung hätte man dem Ganzen nur das beste Prognostikon stellen können, doch gefielen eigentlich nur enige komische Szenen. […] Unter den besseren oder vielmehr in der Exekutirung besser gelungenen Gesangsnummern zählen wir […] das Duett in G zwischen Dem. Henkel und Mad. Schodel, ferner das Duett in E zwischen Hrn. Binder und Mad. Schodel, welche Nummern teilweise applaudirt wurden.

[75] Mad. Schodel als Pamina leistete viel, und zeigte große Anlagen, die ausgebildet werden können.

[76] Mad. Schodel hatte die Titelrolle übernommen. Obwohl dieses erst vor Kurzem geschehen war, und dieser fleißigen Sängerin noch das Einstudiren anderer Parte oblag, so lieferte sie eine Leistung, die sich in mancher Hinsicht auszeichnete; würde Mad. Schodel noch mehr auf sich selbst vertrauet haben, so würde eine gewisse Bangigkeit verschwunden seyn, die ihr hinderlich war. Das Publikum munterte die, sich rühmlich Bemühende auf, und zeigte, daß Fleiß und guter Wille stete Anerkennung finden, um so mehr, wenn bey geliefer-

ten Darstellungen unverkennbare Merkmahle vorhanden sind, daß der Darstellenden die ihm auferlegte Aufgabe mit Überlegung einstudierte und mit Fleiß vollführte.

[77] Die erstere hat sich durch diese gelungene Leistung als ein wert- und hoffnungsvolles Mitglied der Kunstanstalt bewährt. Eine frische, kräftige, wohlklingende Sopranstimme, viel musikalische Bildung und ein recht geschmackvoller Vortrag berechtigen zu der Hoffnung, Mad. Schodel dereinst als ausgezeichnete Sängerinn anerkannt zu sehen.

[79] Diese Operette war auch so fleißig einstudiert, daß nicht die geringste Störung vorfiel. Nur vier Personen sind darin beschäftiget, am meisten Mad. Schodel, welche die gute Meinung, die sie als Isoletta in der Unbekannten erweckte, heute befestigte. Sie sang nicht nur sehr richtig und mit Gefühl, sondern sprach auch die Worte viel deutlicher aus als sonst. Selbst mit dem Spiel konnte man zufrieden sein, und auch war die ganze Erscheinung eine freundliche.

[80] Die Oper wird sich indessen wahrscheinlich auf dem Repertoire erhalten, welches sie um so mehr verdient, als auf das Einstudieren derselben der rühmlichste Fleiß verwendet ward, und die Hauptparthien sich in guten Händen befinden. Mad. Schodel sang die Pächterin und erwab sich durch ihren, von einem ziemlich gut berechneten Spiele unterstützten Gesang viele Anerkennung. Schwankte auch die Stimme bisweilen zwischen dem juste milieu, so war doch der Vortrag vieler Gesangsstellen so anmuthig, daß diese kräftig vorschreitende Sängerin mehrere Mahle gerufen wurde.

[81] Die freundliche Introduktion […] führt uns zu einem Liede in A dur, in welchem wir den Vortrag der Mad. Schodel (Theresine) recht gelungen fanden, und auch ihr Spiel recht zweckmäßig anerkannten. Das Publikum sprach sich am Schluße durch Beyfall günstig über die Sängerinn aus. […] Eine Zweite Arie der Mad. Schodel gibt der Stimmenbewegung derselben noch mehr Spielraum, und man erkannte ihre biegsame Höhe und reine Intonation, und applaudirte. Auch diese Arie ist in der A-Tonart. […] Ebenso hübsch wurde das Duett exekutirt, welches [Hr. Binder] mit Mad. Schodel singt. Beyde bezeugten durch ihre gegenseitige Wechselwirkung den Fleiß, mit dem sie ihre Ensembles einstudirt hatten. Das Zusammenklingen von zwey so sonoren und gebildeten Stimmen erhöht den Werth der Kompositionen, welche eben nicht durch Originalität oder geniale Erfindung ausgezeichnet sind, wie die bisher genannten Musikstücke, sondern nur durch eine leichte, oberflächliche Führung der Melodie den musikalischen Pulsschlag erhielten. Beide wurden mit großem Beyfall beehrt. Das erste Finale ist sehr auszuzeichen wegen des charmanten Canons, der später vom Chor aufgenommen und vom Violinenorchester so hübsch accompagnirt wird. Mad. Schodel, Hr. Binder und Hr. Forti zeichneten sich in diesem Finale sehr aus, und wurden vom Chor und Orchester trefflich unterstützt. Lauter Beyfall folgte dem Fallen des Vorhangs bis derselbe wieder sich hob, und das ganze Personal sich zeigte. Im zweyten Akte ist das Duett in B zwischen Hrn. Staudigel und Mad. Schodel mit Chor wegen seiner gelungenen Exekution zu erwähnen. […] Auch verdient das hübsche Duett in F zwischen Mad. Schodel und Hrn Binder angeführt zu werden, weil es […] von beyden sehr gut exekutirt, und vom Publikum applaudirt wurde. Die Aufführung der Oper war größtenteils sehr gut gelungen und bezeugte das fleißige Einstudiren.

[82] Recht interessant geführt ist das Duett in G, welches Hr. Forti und Mad. Schodel singen, das aber später durch Hinzutreten des Hrn. Diskant zum Terzett wird. […] Das Tonstück wurde durch den gelungenen Vortrag der Mad. Schodel sehr gehoben, und erhielt bey so gelungener Exekution großen Beifall.

Mad. Schodel als die Beschließerinn Ritta hat nur in Ensemblestücken mitzuwirken, allein ihre wohlklingende Stimme und gute Methode machten sich in diesen, so wie in dem Duett des zweiten Actes auf eine höchst erfreuliche Art bemerkbar.

[84] Die schöne Stimme und der treffliche Vortrag der Mad. Schodel, als Elisabeths Mutter, fanden nicht hinreichenden Raum sich hervorzutun; doch erkannte man beide in dem Quartett des ersten Actes.

Mad. Schodel erhielt nach ihrer Arie ebenfalls großen Beifall.

[85] Mad. Schodel (dessen [des Verwiesenen] Frau) hatte einen beschränkten Wirkungskreis, in dem sie sich jedoch zweckmäßig bewegte.

[86] Am 12 d. M. wurde […] Zampa und zwar zum Vorteil des Hrn. Gottdank gegeben. Das Haus war außerordentlich voll und Hr. Wild als Zampa wurde mit einem Beifallssturm begrüßt. Für diesen Abend gab Mad. Schodel die Camilla und Mad. Ernst die Ritta. Vorzüglich im dritten Akte wurde Mad. Schodel für ihren gelungenen, schönen Vortrag des Gesangsnummern oft applaudirt. Mad. Ernst scheint als Ritta nicht in ihrer Sphäre zu sein. […] Am 14. und gestern am 16. wurde diese Oper abermals bey vollen Häusern wiederholt. Somit machen zwey Theater mit dieser Oper höchst glänzende Geschäfte. [Utalás a Josefstädter Theaterre.]

[87] Vorgestern bewährte die Oper Zampa im Hofoperntheater abermals die große Anziehungskraft, welche dieselbe über alle Gemüthe ausübt. Außer Hrn. Wild, dem genialen Darsteller der Titelrolle, gab Mad. Ernst die Ritta, Mad. Schodel die Camilla und Hr. Forti hatte den Capuzzi wieder übernommen. Diese Künstler

wirkten so trefflich zusammen, daß das Publikum sein Zufriednheit laut durch verlangte Wiederholung mehrerer Musikstücke und Hervorrufen des Hrn. Wild aussprach. Das Theater war außerordentlich voll.

[Zampa im Theater der Josefstadt] Mad. Schodel ist als Camilla den Wienern bekannt; eine Sängerin, mit reichen Mitteln ausgestattet, die sie leider im Ensemble nicht genug wirksam entfalten konnte. Uebrigens erhielt Mad. Schodel viel Beifall, und wird gewiss im Norden Teutschlands, wohin sie ihr Talent zu wenden denkt, allgemeine Teilnahme finden. [...] Der Dreiundzwanziger.

[92] Von dem weiblichen Personal nenne ich Mad. Ernst – methodisch gebildete doch nicht allzukräftige Stimme, in der Höhe etwas scharf und spitz klingend, in den mittleren Lagen dafür sehr klangvoll, für dramatische Rollen sehr geeignet, etwas indifferente Persönlichkeit; im Laufe der Darstellung ungleiches Spiel.

[94] Mad. Schodel verdient gleichfalls recht aufrichtige Anerkennung, denn nicht nur, dass ihr Gesang besonders ausdrucksvoll in dieser Rolle war, sondern sie zeigte auch ihr wirkliches Talent im Spiele dieser tragischen Partie. Ihr Mienenspiel hat sie noch nicht in ihrer Gewalt. Ihre Cavatine in As, in der Introduction sang sie recht schön, und erhielt mehrmals besonders in dem duett mit dem König (Hr. Staudigel) verdienten Beifall. Ihr Glanzpunkt war die erste Scene des zweiten Actes mit Mad. Ernst, wo beide Sängerinnen sich einander zu übertreffen suchten. Stürmischer Beifall und die Ehre des Hervorrufens wurde ihnen hier zu Teil.

Die heutige Aufführung verdient von Seiten der Anstrengung und des Eifers der in der Oper beschäftigten Personen die lobendste Anerkennung. Mad. Ernst führte die Titelrolle mit bewunderungswürdiger Kraft und Ausdauer durch. Die Parthie gehört im Gesang wie im Spiele vielleicht unter die schwierigsten der neueren Zeit; die fleißige Künstlerinn wußte beiden Forderungen auf eine oft überraschende Weise zu genügen. Namentlich haben wir der äußerst anstrengenden Schlußszene mit ungeteiltem Lobe zu gedenken. […] Als eine höchst schätzenswerte Sängerinn bewährte sich abermals Mad. Schodel in der Parthie der Johanna Seymour. Ihre schöne Stimme und ihr seelenvoller Vortrag zeigten sich besonders in dem Duette mit der Königin im zweiten Acte, welche überhaupt der musikalische Lichtpunkt der Oper ist.

[97] Der Director dieser Anstalt ist, wie Sie wissen werden, Herr Cerf, ein Bekenner mosaischen Glaubens, ein äusserst geist- und talentvoller Mann, auf dessen Kosten, wie dies jedesmal ausgezeichneten Geistern geschieht, Hass und Neid ihr kleinliches Spiel treiben. Daher entsteht die zahllose Menge schlechter Spässe, die man hier Witze nennt, und worin die Berliner in der Tat eine seltene Stärke besitzen. […] man geht in der Unverschämtheit so weit, dass man ihm nachsagt: er könne weder lesen noch schreiben, und daher einst in einem Wirthshause die ganze lange Reihe der Compots verzehrt, weil er nach einander mit dem Finger sie antippte und dem Kellner sagte: Bringen Sie mir diese Speise. […] und der Hass behauptet sogar, es sei eine Schande für Deutschland, dass ein Mann solcher Art der unbeschränkte Gebieter eines grossen artistischen Institut's sein dürfe […] Herr Cerf ist als geistvoller Mensch auch ein Weltweiser, er lacht die Narren aus, und da er unversiegbare Hülfsquellen und wohlverdiente Beschützer hat, so kann er dies auch ohne allen Nachteil tun. […] Das Königstädtische Theater ist daher ein seltsames Zwitterding; bald hat es Opern ernster Art, bald ein Lessing'sches Lustspiel, bald die angeblichen Nachahmungen französischer Vaudevilles und Scribe'scher Stücke, bald die traurigen Machwerke Alexander Kosmars und anderer Köche, oder die Melodramen des Schauspielers Genée und die tollen Possenreißereien Beckman's. – Es ist daher auch das Publikum bald ein elegantes aus den ersten Ständen, bald eins der Mittelklasse, bald ein buntes Gemisch von allem oder eine Versammlung der untersten. Aus Berlin.

[99] Cerf übernahm nun das Theater für eigene Rechnung und führte es bisher mit wechselndem Erfolge. Es gelang ihm, eine Milderung der drückenden Bedingungen und einen weiteren Spielraum für das Repertoire zu erlangen, selbst bedeutende Geldzuschüsse wurden ihm durch die Gnade des Königs zu Teil. Seitdem [Cerf] 1828 die alleinige Direktion des Theaters übernommen hat] ist vorzugsweise die ital. Oper auf dem königstädter Theater gepflegt wurden und B[erlin] hat dieser Bühne allein die Bekanntschaft mit den neuern Componisten zu danken. [...],„Ob es sich bestätigt, daß auch dieses Theater zum Hoftheater erklärt und die Verwaltung desselben mit der der beiden Hoftheater vereinigt werden soll, dürfte die nächste Zukunft lehren.

Német színházi zenekarok létszáma 1837-1840

Város/év	*Létszám*
Berlin/Königstadt 1837	48
Breslau 1837	31[2]
Frankfurt 1837	54
Hamburg 1837	44
Mainz 1837	40

[2] „Bei großen Opern durch Extra-Musiker verstärkt."

Város/év	*Létszám*
Pest 1837	42
Stuttgart 1837	57
Weimar 1837	34
Riga 1839	26
Wien/Josefstadt 1840	30
Braunschweig 1841	36[3]

[104] Doch leisten Dem. Hähnel (freilich mit Verlegung der zu hohen Stellen) Mad. Schodel (bis auf einige zu scharf accentuirte hohe Töne) und der Tenorist Holzmiller billig alles, was von deutschen Sängern zu verlangen ist [...].

[105] [...] die am 26. d. M. erfolgte erste Aufführung der Oper Norma [feierte] einen Triumph […], wie seit dem Erscheinen der Sontag […] kein ähnlicher erlebt wurde. Einen solchen Beifalls-Sturm habe ich noch nie, auch in dem enthusiastischen Wien, nicht mit angeschaut, und ich muß gestehen, dass er nur verdient war.

[106] Dem. Hähnel [zeichnete sich] als Romeo und Alaide besonders durch ihren elegisch trefflichen Gesang und edles Spiel aus.

[107] Sein Tenor ist höchst wohlklingend und umfangreich, sein Vortrag gewandt, klar und gefühlvoll, und sein Darstellungstalent beachtenswert.

[108] Dem Königsstädter Theater mangelt eine erste Sopran-Sängerin sehr. Dem. Gerwer detonirt häufig und ist keine anziehende Erscheinung auf der Bühne; Dem. Caroline Schechner ist noch Anfängerin von guten Anlagen; Dem. Franchetti ist mit Unrecht entlassen, da sie vielseitig brauchbar war.

[109] Ein weibliches Figürchen präsentirt sich nach dem andern auf dieser Bühne und darunter manch' liebes, interessantes Gesichtchen; aber dies ist auch nur das Bemerkenswerte, denn die Anstalt selbst hat bis jetzt nichts Bedeutendes dadurch gewonnen.

[110] Das Finale des zweiten Actes begeisterte die Versammlung, man rief die geschätzte Fremde, Alle und dazwischen Dacapo, so dass der Vorhang sich wieder erhob und das Finale zum zweiten Male ertönte. Der Königstädtischen Oper fehlt eben nur eine vorzügliche Sopranistin um wieder ein vortreffliches Ganze zu sein, und heute war sie es, da Mad. Schodel die in letzter Zeit mangelhaft besetze Stelle meisterhaft ausfüllte. Das musikliebende Publikum wird gewiß damit einverstanden seyn, dass die Oper bald zur Wiederholung komme, da sie auch im Ensemble das beste Lob verdient. Am Schlusse wurden Mad. Schodel und die treffliche Dem. Hähnel nochmals gerufen.

[110] Einen hohen Kunstgenuß hatten Berlins Liebhaber der Oper wieder am 11., wo Bellini's Oper Die Familie Capuleti ganz ausgezeichnet brav aufgeführt wurde, und eine Mad. Schodel aus Wien, vom k.k. Hoftheater, als Julietta, sich als eine recht wackere Sängerin zeigte. Sie hat eine angenehme Stimme, trägt mit tiefem Gefühl vor und ist auch im Spiel brav. [...] Dlle Hähnel und die Herren Holzmiller, Greiner und Fischer, welche in dieser Oper mitwirkten, verdienen alle gleiches Lob. Sie bildeten ein Ganzes aus einem Gusse. Möchte dies Personal jetzt so zusammen bleiben und noch ein hoher Tenor hinzukommen, dann haben wir endlich wieder eine Oper hier!

[112] Indessen so bedeutend ist die Künstlerin doch nicht, wie die Referenten für dieses Theater in unseren Zeitungen sie darstellen wollen.

[113] Man sagt, Mad. Schodel sei noch in Wien gebunden: dann ruht die Hoffnung sie engagirt zu sehen noch auf schwankenden Pfeilern.

[114] Im Königstädter Theater führt Mad. Schodel fort mit Glück sich hören zu lassen. Die Capuleti und Montecchi von Bellini machen Glück. Sie werden hier zum erstenmale gegeben.

[115] Mad. Schodel sang am 18ten April die Isoletta, Herr Dams den Arthur von Ravensteel in Bellinis Oper: Die Unbekannte. Jener Künstlerin wurden alle Zeichen des Beifalls und einer Anerkennung, die immer mehr Theilnahme findet, je mehr die Virtuosität des Gastes sich kund giebt. Die Isoletta hat nur wenige Piecen zu singen, Mad. Schodel trug sie aber meisterhaft vor und hauptsächlich riß die Arie im zweiten Akt, mit eben so viel Talent und Sicherheit, als Empfindung und Geschmack durchgeführt, zu einem stürmischen Applaus hin.

[116] [...] es gaben sich am Schlusse Aeusserungen des Mißfallens kund, und wäre nicht Mad. Schodel ein allerliebstes Zerlinchen gewesen, der nur etwa mehr Munterkeit zu wünschen war, und die sich wieder Aller

[3] „Außerdem wird das Orchester bei großen Opern durch die Zöglinge des Militair-Musik-Instituts und den Schülern des Hr. Concertmeister Müller verstärkt."

Beifall zu erfreuen hatte, so hätte man ihn [den Prager Tenoristen Dams] sicher nicht ausspielen lassen. Mad. Schodel war insofern der schützende Engel, aber von gänzlichem Falle konnte sie ihn nicht retten.

[117] Sie schmückte ihren Gesang mit netten und wirksamen Nüancen, und obwohl ihr bei der Toiletten-Scene ein widerspenstiges Corset Verdruß erregte und dieser der Künstlerin ein Paar Töne verdarb, trat doch im Ganzen ihre Virtuosität auch in dem mehr spielenden Gesange deutlich hervor. […] Mad. Schodel wird offenbar ein Magnet; die oft gegebene Oper hatte diesmal wieder ein ziemlich volles Haus.

Schodelné első berlini fellépéssorozatának műsora

Dátum	*Opera*	*Szerep (alkalom)*
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)

Schodelné fellépései Berlinben az 1833-1834. évadban

Első fellépés	*Opera*	*Szerep (alkalom)*
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 Boulen	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)

[120] Königstädter Theater. Sonnabend den 26sten: Des Adlers Horst […] (Mad. Schodel wird vor ihrem Abgange von dieser Bühne hierin zum letzten Male auftreten.)

[121] Das Haus wollte nicht Alle fassen, die sich herbei drängten; selbst um die sonst verschmähten Plätze fanden sich der Bewerber zu viele und die applaudierlustigen Hände hatten grosse Mühe, sich Raum zur Bewegung zu finden. Beide Sängerinnen wurden laut empfangen, bei jedem Gesangstück wurde applaudirt, das Finale des zweiten Akts da Capo begehrt; gleich nachher rief man Beide, applaudirte dann weiter und rief am Schluß abermals.

[122] Die Ausführung vedient im Ganzen Lob. Hr. Holzmüller (Karl VII.) singt die Partie ausgezeichnet; im Spiel wünschen wir wenige Absichtlichkeit, keine forcirte Hoheit. […] Die Duette mit Agnes trägt er in rechter Innigkeit vor und Mad. Schodel zeigt darin nicht minderen Werth.

[123] Am 26sten August hätte das Haus noch einmal so groß sein müssen, um die anströmende Menge zu fassen. Die erste Ausführung der Oper Anna Boulen, und besonders Dem. Sabine Heinefetter als die tragische Heldin, setzte so Viele in Bewegung, dass ein Teil der Ankommenden an den Kassen ihr Geld nicht gegen ein Billet tauschen konnten. […] Mad. Schodel, als Johanna Seymour, zeichnet sich ebenfalls aus und das schon erwähnte Duett wurde von beiden Damen auch im Spiel lobenswerth ausgeführt. Nicht minder verdient Herr Holzmiller (Percy) hervorgehoben zu werden, sein frischer, kräftiger Ton sprach jedes Gemüt an. […] Der Beifall war entschieden; gerufen wurden Dlle Heinefetter und Herr Holzmiller.

[124] Wie vor Kurzem das Wiener, so hat das Werk auch unser Berliner Publikum tüchtig in das Entzücken hineingetrieben und nach dem ersten Akt, wohin man kam, sah man Gruppen stehen, aus denen sich Exklamationen über den Werth dieser musikalischen Neuigkeit venehmen ließen. Die Ouvertüre schon ist gewichtiger, als sonst bei Compositionen der Italiener, und nicht mindere Sorgsamkeit zeigt hier Bellini in der Instrumental-Begleitung wie im Gesange, obwohl er zuweilen auch die Mittel überbietet, gleich manchen anderen heutigen Componisten. Von sämmtlichen Musikstücken war es nur ein einziger Chor, der leer ausging an Beifall; allem Übrigen wurde er in schwechern oder stärkern Salven zu Teil, so dass nach dem ersten Akt die Zeit des Königsstädter Enthusiasmus zurückgekehrt schien: Dem. Hähnel und Mad. Schodel wurden im Sturm gerufen.

Bei einer solchen Ausführung, wie wir sie empfingen, kann dem Werke nirgends eine feurige Anerkennung fehlen; aber eine gleiche Ausführung wird freilich nur wenigen Theatern möglich seyn. Vor Allen zeichnen sich die beiden genannten Sängerinnen als Norma und Adalgisa aus; es schien ein Wettkampf zwischen ihnen in Kunst, beseelter Flamme und Ausdauer, und der Künstlerinnen Duetten in dieser Oper sind mit das Eindringlichste und Schönste, was Gesangs-Virtuosität in neuerer Zeit uns bot; es ist ein Erguß, ein Klang in doppelte Kraft und in der einigsten Empfindung. Nächst ihnen gehört den Herren Holzmiller und Fischer als Sever und Orovist ein Theil ds Dankes, der ihnen nicht entging; sie wurden mit den Sängerinnen am Schluß gerufen. Nur der löbliche Eifer, das Gute in aller Würdigkeit vorzuführen, konnte dies Werk so auf die Bühne bringen, und Direktion, Dirigenten und Regie thaten ebenfalls ihr Bestes zur Mitwirkung.

[125] Das Königsstädter Theater feierte durch die am 26. d. M. erfolgte erste Aufführung der Oper Norma einen Triumph, wie seit dem Erscheinen der Sontag […] kein ähnlicher erlebt wurde. Einen solchen Beifalls-Sturm habe ich noch nie, auch in dem enthusiastischen Wien, nicht mit angestaunt, und ich muß gestehen, dass er nur verdient war. Es ist dies Ereignis um so ehrenvoller, als die Königstädter Bühne sich zum ersten Male an eine tragische Oper wagte, nun ist aber die Bahn gebrochen, und nun werden uns zahllose ähnliche Genüsse bevorstehen. […] Es wird den Wienern aber vorzüglich zur Freude gereichen, zu vernehmen, dass es nur Wiener gewesen sind, welche diesen Enthusiasmus erregten; ja der Wahrheit zur Steuer muß es gesagt werden, dass die Wienerin Hähnl als Norma alles entzückte, dass die Wienerin Schodl in jeder Szene hinriß […]. Der Beifalls-Jubel wollte aber auch kein Ende nehmen. Nach dem ersten Acte wurden die Hähnl, die Schodl und Hr. Holzmüller hervor gejauchzt, am Schlusse der Oper vervielfachte sich der Applaus, die drei Erstgenannten wurden wieder gerufen, und nun mußte auch August Fischer erscheinen. Da aber der Wiener Compositeur Gläser als Capellmeister so wesentliche Verdienste um das Einstudieren dieser classischen Oper erworben, so wurde auch er nicht vergessen.

[126] Norma von Bellini fährt fort, stickend volle Häuser zu machen und den Damen Hähnel und Schodel, so wie Hrn. Holzmiller einen stürmischen Hervorruf zu bereiten.

[128] 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 ohnte Ende, entwickeln […]. Die Königsstädtische Direktion hat aber vollkommen recht, ihr Repertoir zu erweiten wie sie irgend kann und Herr 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 […]. Die 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." *Uo.*, 1833. november 16. Távolabbi fórumok lakonikusan adtak hírt az ilyen régi „újdonságokról". Ha egyáltalán szót vesztegettek rá, a híradás jószándéka alig leplezte az érdektelenséget: „Aus Berlin, am 20. Dec. 1833. Königstadt. Gretry: Raul der Blaubart. Mad. Schodel war eine brave Maria.

[129] Diese Oper ist auf den Repertoirs majorenn geworden und machte bei ihrem ersten Erscheinen Glück auf allen Bühnen, deren Sänger und Sängerinnen auch etwas vom Darstellungs-Talent hatten. Das Sujet ist zwar sehr einfach, wie die Musik, aber die Situationen erfordern feine Gewandtheit, um den höfisch-zarten Schleier der Intrigue auf rechte Weise zu handeln. Text und Composition erinnern an die vor-melodramatische und vor-rossinische Zeit, wo die Oper-Muse und die Musik noch als unschuldige Jungfrauen erschienen, während sie später bachantisch-kokott wurden. Gyrowetz ist kein sogenannter genialer Componist, aber seine Gesang-Noten accentuiren die Empfindungen, seine Instrumental-Begleitung ist nicht mordlustig gegen das Sänger-Personale. Freilich bildet das Werk mit der heutigen Musik den Contrast eines Stillebens, der Eindruck ist jedoch erholend und der Referend hat sich ihm überlassen; er war auch nicht der Einzige, der dies that: denn rings um ihn her fanden sich Gleichgesinnte, so dass mehrmals Beifall sich vernehmen ließ. Die Ausführung vedient im Ganzen Lob. Hr. Holzmiller (Karl VII.) singt die Partie ausgezeichnet; im Spiel wünschen wir wenige Absichtlichkeit, keine forcirte Hoheit. […] Die Duette mit Agnes trägt er in rechter Innigkeit vor und Mad. Schodel zeigt darin nicht minderen Werth. […] Das Publikum rief dankend die Hauptpersonen." *Königlich Privilegirte Berlinische Zeitung*, 1834. március 3. Más fórumon az operai nosztalgia kifejezett türelmetlenséget ébresztett: „Das Königstädter Theater gab im März zwei neue Opern, von denen freilich die eine Agnes Sorel von Gyrowetz bereits vor etwa 25 Jahren hier im damaligen National Theater gegeben wurde und ihres melodischen und dramatischen Verdienstes ungeachtet, jetzt doch nur noch als eine angenehme Erinnerung aus der Vergangenheit anzusehen ist.

[130] Hr. Ritter Rastrelli läßt italienische und französische Muster stark durchhören und dazwischen versucht er es, dem deutschen Styl ebenfalls zu huldigen. […] Mad. Schodel hat nur eine einzige Arie, in der sie ihre

Kunstfertigkeit zeigen kann, was sie nicht unterließ. […] Für die Oper war der Beifall am Schluß nicht ohne Widerspruch.

[131] Man weiß durch alle Zeitschriften, dass diese Oper in Paris einen großen Erfolg hatte, der sich freilich mit daher schrieb, das Herold in der Blüte seiner Kraft plötzlich vom Leben scheiden musste.

[132] Überhaupt die Fahrten nach Potsdam! Wie liebten wir Alle diese heiteren Kunstreisen en miniature – im altmodischen Theater-Wagen, langsam von alten Pferden gezogen […] denn wie angenehm verplauderten sich die vier Stunden […] Nicht nur, dass die Gespräche belehrten – sie wirkten auch wohlthätig auf das Gemüth; man lernte sich besser kennen, schätzen und – vertrauen. Es wurden Erlebnisse mitgetheilt, das Wohl und Wehe der Angehörigen besprochen und oft ganz merkwürdige Beichten abgelegt.

[133] Neuestes aus Berlin, in kurzen Andeutungen. Berlin, den 25 Mai 1834. Rudolf Waller. […] So wie wir so eben hören, geht Dem. Hähnel nach St. Petersburg, um ein dort abgeschlossenes Engagement mit 5000 rubel Silber und einem Benefiz anzutreten. – Mad. Schodel wird nach Wien zurückkehren.

[136] Daß es nun doch nicht dazu kommen kann, davon ist der Grund nicht etwa der, daß mich Cerf nicht mehr wohl wollte, sondern weil jetzt die Oper, was er früher nicht vermuthete, ganz u. gar geschlossen werden muß. Gestern sang die Gerhard zum letzten mal, Greiner ist schon lange fort, u. Holzmüller u. Fischer, die ursprünglich noch bis Ende August bleiben sollten, gehen nun in Folge eines Prozesses schon den 1sten July ab.

[137] [...] eine Mad. Schodel aus Wien, vom k. k. Hoftheater, als Julietta, [zeigte] sich als eine recht wackere Sängerin [...]. Sie hat eine angenehme Stimme, trägt mit tiefem Gefühl vor und ist auch im Spiel brav. Da sie die Bühne, welche etwas kleiner, als die am Kärnthner-Thore in Wien ist, noch nicht kannte, so war sie oft zu kräftig, wodurch die Höhe etwas schneidend wurde: dies wird aber nicht der Fall sein, wenn sie das Anstrengen vermeidet.

[138] Am 12. [April] wurde die Oper die Familie Capuleti wiederholt und eben so brav ausgeführt als das erste Mal. Mad. Schodel strengte sich diesmal nicht zu sehr an, wodurch ihre Stimme an Wohlklang gewann.

[139] In der heutigen Vorstellung traten zwei Gäste auf: Mad. Schodel als Isoletta und Hr. Dams als Arthur. Die erstgenannte Parthie ist nicht sehr bedeutend, gab aber doch der Künstlerin Gelegenheit genug, die Vorzüge ihrer vollen, schönen Stimme und ihres geschmackvollen und ergreifenden Gesanges recht deutlich zu zeigen. Der Vortrag der großen Arie mit Chor im zweiten Akte brachte stürmischen Applaus zuwege, und wurde sogar da capo verlangt, ein Ansinnen, dem sich jedoch der billigere Theil des Publikums opponirte, so dass auch der andere von seiner Forderung ablassen mußte. Den wohlmeinenden Rath der Kritik, nicht so scharf einzusetzen und in den höhern Lagen ihre Stimme nicht zu sehr zu forciren, hat die Künstlerin beherzigt, und es kam heute nicht ein einziger Fall vor, wo dies zu rügen gewesen wäre. […] Das Haus war mäßig besetzt.

[140] Mad. Schodel bezauberte, als Agnes Sorel, durch ihren Gesang; nur die Coloraturen, will mich und Andere bedünken, gehören zu ihrer schwachen Seite. Mad. Schodel sollte deswegen den großartigen Eindruck ihrer bewundernswerthen Sangeskunst auf solche Weise nicht schwächen.

[141] Mad. Schodel wird, wenn sie ihr Gastspiel in Hamburg beendet hat, auf kurze Zeit nach Berlin zurückkehren, um noch ein Paar Gastrollen auf der Königl. Bühne zu geben. Wozu das? Wir haben die Dame schon oft genug gehört, aber niemals viel Geschmack an ihr gefunden." *Uo.*, 1834. július 29.; „Mad. Schodel, von Hamburg zurückgekehrt, wird sich sechs Mal auf der Hofbühne hören lassen. Wär' nicht drei Mal auch schon genug?

[142] Das Prädikat einer vollkommen routinirten Sängerin, die auf dem Theater und in ihren Parthien ganz zu Hause ist, gebührt ihr zwar mit vollem Rechte; mit ihrer Stimme und mit der Art ihres Vortrages haben wir uns indeß nie recht befreunden können. Die erstere ist nämlich in den oberen Tönen sehr spitz und schneidend, und schwebt hier beständig noch mehr nach der Höhe; hiezu kommt noch, daß die Sängerin gerade diese Töne ungewöhnlich forcirt, und sie mit einer Gewalt herausstößt, die das Unangenehme derselben doppelt fühlbar macht. Dagegen giebt sie die Mitteltöne ziemlich schwach an, und accentuirt solche Stellen, die nicht in der Höhe liegen, so wenig, behandelt sie so oberflächlich und leicht, daß in ihrem Gesange von Schönheit und Ebenmaaß nicht viel die Rede sein kann. Zu loben ist indeß der Ausdruck und das Gefühl, womit sie mehrere Stellen der heutigen Parthie sang; namentlich würde der Vortrag der Arie in G-moll „Ach ich fühl's, es ist verschwunden', in dieser Beziehung unbedingt gelungen zu nennen gewesen sein, wenn nicht dabei auch die oben gerügten Übelstände eingetreten wären. Könnte die Sängerin es über sich gewinnen, diese zu beseitigen, so würde sie unter den deutschen Sängerinnen gewiß bald einen sehr ehrenvollen Platz einnehmen. Ihr Spiel war meist zweckmäßig und ihre ganze Leistung wurde vom Publikum mit Beifall aufgenommen.

Mad. Schodl [sic] hat eine Stimme, an der man sich erst gewöhnen muß: sie ist frisch, metall- und umfangreich, klingt aber in den höhern Tönen, die sie unnöthig forcirt, etwas spitz; dagegen sind die tiefern Töne glatt, rund und angenehm. Noch etwas mehr Gefühl könnte ihrem Vortrag durchaus nichts schaden. Die

Glanzmomente ihrer Leistung (als Camilla) waren: die Romanze im ersten Act und das Duett im dritten Act. Ihr Spiel war durchweg lobenswerth.

[143] Mad. Schodel hat eine etwas dünne, in den Tönen f, fis, g, a ungemein scharfe Sopranstimme, welche bey einiger Mäßigung und noch zu vervollkommnender Kunstbildung für die Bühne recht brauchbar durch ihre Stärke ist. Empfehlende Persönlichkeit und jugendliches Feuer begünstigen diese Sängerin gleichfalls.

[144] Mad. Schodel sang letztere Rolle [Giulietta] ganz genügend, wenn gleich nicht ein besonders tiefer Eindruck bewirkt wurde. Es scheint, als sei die Stimme der Sängerin in der letzten Zeit angestrengt, da die hohen Töne derselben etwas scharf klangen und die Intonation zuweilen abwärts schwebte. In der großen Scene des dritte Acts gelang Mad. S. der Ausdruck der Wehmuth über die Härte des Vaters sehr; auch die Unisono-Stelle beider Soprane im (da Capo verlangten) Finale des zweyten Acts wurde genau und wirksam ausgeführt.

Mad. Schodel war als Johanna Seymour ein wenig schwach bei Stimme, doch gelangen der mehr für das Anmuthige, als Kräftige geeigneten Sängerin mehre [sic] bedeutende Gesangstücke, z. B. die großen Duette, ganz befriedigend. Der Instrumentallärm deckt oft schwächere Stimmen nur zu sehr.

[145] Mad. Schodel ist noch sehr jung, hat zur Erscheinung der Giulietta ein charakteristisches Aeußere, italienische Glut und ein lebensvolles Spiel. Aus ihrem Gesange spricht in tüchtiger Schule eine kräftige Natur und volles Gemüth, das sich bis zur höchsten leidenschaftlichkeit steigert, zuweilen in solchem Grade, um für ihre physischen Kräfte fürchten zu dürfen, indem sich unwillkürlich der Gedanke aufdrängt, ide junge Sängerin könne leicht ein Opfer ihrer Anstrengungen werden. Die Sicherheit und Kunst der Sängerin regten auch in unserem Publikum jenen Enthusiasmus wieder an, von dem vor einigen Jahren hier ernst- und spotthaft viel zu erzählen war.

[147] Mad. Schodel sang die Adina technisch vortrefflich, an mehreren Stellen selbst schön, aber im Ausdruck war einige Ungleichheit bemerkbar.

[148] Auf beiden Theater-Repertoirs befindet sich diese Oper und sowohl bei dem Königlichen als beim Königsstädter ruhte sie lange, obwohl sie gewiß nicht Aubers schwächste Composition ist, auch das Sujet seinen Eindruck nicht verfehlt. Den Beisatz „komisch" nimmt sie freilich nur durch wenige Scenen in Anspruch, doch hat der Componist eben hier das Bedeutendste mit Erfolg gethan; denn die Finales des ersten und zweiten Aktes geben in solcher Hinsicht vortreffliche, wir dürfen wagen, Situation's Musik. Besonders läßt die verschiedene Schwatzhafigkeit bei dem Hochzeit-Scandal viel Eigenthümliches hören und der Kampf mit und gegen die Harmonie ist mitunter sehr keck durchgeführt und gelöst. In den Einzel-Gesängen und Duetten dominirt dagegen das Sentimentale, wenn auch nicht immer ohne Contrast und fast sämtliche Musikstücke haben Französisch-nationellen Charakter. Die heutige Ausführung fordert besondern Dank für den Kapellmeister Hrn. Gläser, der die höchst schwierigen Ensemble's in meisterhafte Präcision brachte, so dass diese schon allgemein ansprach, während zugleich die Sänger und Sängerinnen auch für sich den Beifall gewannen. Mad. Schodel zeigte im Ausdruck der zarteren, halb verborgenen Gefühle ein tiefes Erkennen und treffende Virtuosität; ihr seelenvoll geschicktes Nüanciren wurde zugleich von talentvolle Darstellung begleitet. Sie wäre eine schätzenswerthe Acquisition für dies Bühne, ist aber, wie wir hören, in Wien noch für eine lange Zeit durch Kontrakt gebunden.

[149] Mad. Schodel (Francesca) singt mit Ausdruck und giebt dem Spiel Wahrheit; im zweiten Akt wurde der Pathos nur etwas zu extrem.

[151] Am. 14ten 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 Repertoir zu erweiten 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 Scenen 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 Ansich, 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 Knieen, 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.

[154] [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, wenngleich 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 müssern wir Dlle Lutzer bei Weitem den Sieg sowohl über Mad. Schröder-D. als Mad. Schodel zuerkennen. […] L. Rellstab.

[155] [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 erforderllichen 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.

[156] Mad. Schodel hat am vergangenen Sonntage, als Romeo, einen Triumph à la Schröder-Devrient gefeiert.

[157] Ein Schreiben aus Pesth sagt: […] Mad. Schodel erschien hier ganz unversehens als Gast. Sie gab den 20. Juni den Romeo, und obwohl dieser Part gar nicht in ihrer Stimmsphäre liegt, so erntete sie doch großen Beifall, der sich zum Enthusiasmus steigerte, als sie, nach dem ersten Acte gerufen eine Dankesrede in ungarischer Sprache hielt. (Mad. Schodel ist eine Siebenbürgerin.) Übrigens war ihr Romeo eine getreue Copie desjenigen der Mad. Schröder-Devrient. Man sagt, dass Mad. Schodel Engagement bei dem bald zu eröffnenden ungarischen Nationaltheater in Pesth suche.

[158] Am 16. d. M. gab man im k. k. Hofoperntheater zur Benefize der Mad. Schodel Spontinis Mesterwerk: „Die Vestalin". Mad. Schodel, die jetzt als Prima Donna agirt und singt, that ihr Möglichstes und gefiel theilweise. Wild als Licinius war ausgezeichnet.

[159] Sie hat das Gute der Wiener Schule: eine Richtung auf große mechanische Fertigkeit, genossen, aber auch zugleich die Mängel derselben, nämlich die überladene Ausdrucksweise, die nicht aus dem Innern stammt, sondern als reines Effectmittel von Außen hergenommen wird, in ihre Bildung übertragen.

[162] [Don Juan, Hofoper Wien, 1834. október 10.] Mad. Schodel erschien, zurückgekehrt von ihrer Kunstreise und einer längeren in Berlin und Hamburg sehr ehrenvoll zugebrachten Saison, zum ersten Male wieder als Donna Anna. Es gibt Verhältnisse im theatralischen Leben, wo der Referent bei dem besten Willen in die größte Verlegenheit geraten kann: und gestanden sei es, wir befinden uns diesmal in einem solchen Falle. Was Mad. Schodel diesmal als Donna Anna leistete war weniger geeignet, jene günstige Vorstimmung zu bekräftigen, welche die Sängerin, durch ihr Reussiren an auswärtigen Orten in der Heimat erregt hatte. Wir hörten die Partie mit so auffallenden Gesangskoketterien, sie wurde uns in einem so grellen Wechsel von Licht und Schatten gebracht, daß wir wirklich nicht wissen, was wir sagen sollen. Daß diese Weise keinen günstigen Eindruck hervorbringen konnte, daß der unsterbliche Tondichter des Don Juan einen solchen Vortrag nie gewollt, sind Dinge, die sich von selbst verstehen, und da man noch mancherlei Verdienste als Sängerin an den Tag legen kann, ohne eben zum glücklichen und correcten Vortrag einer Mozart'schen Gesangspartie befähigt oder berufen zu sein, so wollen wir von weiteren Darstellungen und von einer mit der Indivitualität harmonierenden Placirung das Beste für die Zukunft hoffen.

[165] Wien. Spontini's Verstalin ließ nach längerer Zurückgezogenheit sich wieder ein paarmal blicken. Wild (Licinius) trefflich; Mad. Schodel (Julia) mittelmässig; Forti (Cinna), Rudera; Dem. Bondra (Oberpriesterin), keine Stimme mehr; Seipelt (Pontifex), gut gebrüllt, Löwe.

Schodelné szerepei a bécsi Hofoperben 1834-1836

Első fellépés	*Szerző, mű, szerep, fellépésszám*	*Bemutató*
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)*	

[166] [Wild als Zampa] bezauberte auch heute wieder die Zuhörer durch den Schmelz und die Kraft seines herrlichen Gesanges, und erregte stürmischen Beifall. […] In der übrigen Besetzung der Oper ist nur noch Mad. Schodl zu bemerken, welche die Camilla mit vielem Fleiße gab.

[167] Was die Aufführung der übrigen Partien betrifft, so war Mad. Schodel als Elvira ausgezeichnet zu nennen. Ihre bekannte Arie nach der Introduction sang sie mit der befriedigendsten Bravour und den geschmackvollsten Coloraturen. In den folgenden Acten tritt diese Partie in den Hintergrund, und gab so der vortrefflichen Sängerin keine Gelegenheit mehr, bedeutend zu effectuiren, zumal da die schöne Cavatine im vierten Act – wir wissen nicht, aus welchem Grunde – weggelassen wurde. Hr. Binder war ein vortrefflicher Masaniello. -g-

[168] In der oft versprochenen Oper [Die Stumme von Portici] vermißten wir heute Hrn. Staudigel als Pietro und Dem. Löwe als Elvira: eine Darstellung, die sich so vielfältiger Reprisen zu erfreuen hat, soll in den spätern nicht augenscheinlich vernachläßigt, sondern gewürzt werden, gute Tänzer und eine angenehme Stumme […] sind noch keine Schadloshaltung für das Mangelhafte des Gesanges.

[169] Hr. Wild als Fra Diavolo. […] Hinsichtlich der übrigen, hinreichend bekannten und besprochenen Aufführung ist blos zu erwähnen, daß Mad. Schodel, anstatt der durch eine plötzliche Unpäßlichkeit abgehaltenen Dem. Bruckner, die Zerline gab, und diese Partie, mit Ausnahme der nicht sehr verständlichen Aussprache des Textes, zur Zufriedenheit des Publikums durchführte. Heinrich Adami.

[170] Vorgestern, am 4. Juli, erschien zum Vortheile des pens. kk. Hofopernsängers Hrn. Forti, Don Juan angekündigt. Mad. Mink vom Pesther Theater, sollte in der Rolle der Donna Anna den Cyklus ihrer Gastdarstellungen auf dieser Hofbühne beginnen […] Allein die schon am Nachmittag verbreitete Nachricht der unter diesen Umständen auf das Höchste befremdlichen plötzlichen Abreise fand Abends durch die auf dem Theaterzettel mitgeteilte Ankündigung, dass wegen vorgefallenen Hindernissen Mad. Schodl, statt Mad. Mink, als Donna Anna erscheinen würde, ihre Bestätigung. […] Mad. Schodl leistete Verdienstliches, eben so Mad. Ernst als Elvire. Das Ganze ward mit jener Teilnahme gesehen, welche dem unvergänglichen Reiz des Tonwerkes zu allen Zeiten gesichert bleibt. F. C. Weidmann.

[171] In Mayerbeers Robert der Teufel sang Mad. Schodel die Alice zum ersten Mal, und hatte hübsche Momente, die weiterhin wol eine größere Reihe bilden werden.

[172] Vorgestern am 7. [Februar] zum Vorteile der Mad. Schodel: Robert der Teufel. […] Die Beneficiantin sang die Alice mit Fleiß und günstigem Erfolge. Die Leistung gewann vom zweiten Acte an Leben, Sicherheit und Ausdruck. Das Haus war ziemlich besucht.

[177] Unter den Verhältnissen, in denen sich dieses Theater schon eine geraume Zeit hindurch befand, durfte man mit dem, was uns in dieser Opernvorstellung geboten wurde, und zwar sowol mit der Ausführung der Hauptparte, als auch mit den Leistungen des Chors und Orchesters, so wie überhaupt mit der anständigen Ausstattung der ganzen Oper, wirklich zufrieden sein.

In Berücksichtigung des gegenwärtigen Verhältnisses dieser Bühne darf man sich gestehen, daß in der Aufführung dieses anstrengenden Tonwerkes [Beatrice di Tenda] Befriedigendes für billige Forderungen geleistet ward.

[178] In der Tat hatte man auch Ursache, zufrieden zu sein, denn eine gleichsam über Nacht zusammengeworbene, so zu sagen, imporvisirte Gesellschaft von Sängern und Sängerinnen ist wahrhaftig ein Verein, dem eine Vorstellung, wie sie am 1.d. M. mit dem Herold'schen Zampa Statt fand, sehr zur Ehre gereicht, mag auch eigentlich wohl vor einem strengeren Urtheile manche Einzelnheit nicht ganz unbemängelt dastehen. Die Oper hat an dem genannten Theater in den letzten Jahren so mancherley Chances erfahren, daß ihr Wiederaufleben, mit fast ganz neuen Kräften, nicht anders als interessant sein konnte; das Haus war deshalb auch so voll, als es seit geraumer Zeit nicht mehr gesehen worden war, die Aufmerksamkeit groß, die Aufnahme herzlich und ermunternd.

Die Leistung war den jetzt noch isolirt dastehenden Opernkräften dieser Bühne beinahe überlegen; dies mag wohl für das zahlreich versammelte Publikum ein Motiv mehr gewesen sein, die einzelnen gelungenen Momente vielleicht lebhafter als sonst hervorzuheben, und die hier und da auftauchenden Gebrechen im Gesange wie in der scenarische Gestaltung mit dem Mantel der Nachsicht zu bedecken.

[179] Mad. Schodel ist als Camilla den Wienern bekannt; ein Sängerin, mit reichen Mitteln ausgestattet, die sie leider im Ensemble nicht genug wirksam entfalten konnte. Uebrigens erhielt Mad. Schodel viel Beifall, und wird gewiss im Norden Teutschlands, wohin sie ihr Talent zu wenden denkt, allgemeine Teilnahme finden.

[180] Mad Schodel, vom k.k. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore, ist für die neu-etablirte Josephstädter Oper gewonnen worden; man darf diese Acquisition eine vorteilhafte nennen, da die genannte Sängerin ohne Zweifel mit manchen sehr schätzbaren Vorzügen für ihren Beruf versehen erscheint und eine sehr Gute Schule besitzt.

[184] Übrigens war das Josefstädter „Theaterl" durch lange Zeit die „Probiranstalt" für die k. k. Hofoper, indem man „in der Stadt" mit der Scenirung neuer Opern meist so lange wartete, bis sich dieselben „draußen" – allerdings in weniger vortrefflicher Aufführung – als zugkräftig bewährten.

[187] Herr Capellmeister Konradin Kreutzer, welcher aus besonderer Gefälligkeit die Leitung des Orchesters für diesen Abend unternommen hatte, ließ auch in der fleißigen und feurigen Eingeübtheit des Ganzen der Darstellung den wohltätigen Einfluß nicht verkennen, welchen er auf dieselbe genommen hatte. Auch ein paar eingelegte Nummern nannte man als von seiner Hand herrührend.

[189] Mad. Schodel spielte und sang die Camilla mit Kenntnis und Erfolg, und behauptete auch hier die ehrenvolle Meinung, welche sie sich schon durch so manche gelungene Leistung in ihrem früheren Engagement für ihr Talent, wie für ihren Fleiß redlich erworben hatte. Wenn es der Direction gelingen sollte, dieses gebildete Sängerin dem Unternehmen dauernd zu gewinnen, so wäre ihr hiezu nur Glück zu wünschen.

[191] Mad. Schodel bewährte in der kunstgerechten und festen Darstellung des Partes der Isabella [Beatrice] sich als ausgezeichnete Sängerin, und wirkte mit überraschender Kraft, verbunden mit ergreifender Zartheit. Ihre Leistung wurde mit dem vollkommensten Beifall aufgenommen und das Publikum ehrte sie mit wiederholtem Vorrufe.

[192] Wer Mad. Schodel früher auf dem Hoftheater hörte, und sie nun hier hört, der kann sich durch ihr belebtes Spiel und ihren kunstgebildeten Gesang nicht genug überrascht fühlen, und es scheint fast, als wenn

sie erst jetzt das Vertrauen auf ihre Kunst und mit ihm die Sicherheit des Gesanges gewonnen hätte. Den Part der Isabella führte sie in Spiel und Gesang wahrhaft meisterlich durch. Das Angenehme, Interessante und Jugendliche der äußeren Erscheinung, die liebliche, zum Herzen sprechende, und wo es gilt, auch kräftiger hervortretende Stimme, der kunstgebildete Vortrag, das trefflich nüancirte Spiel, Alles vereinigte sich zu einer entscheidend günstigen Wirkung auf Aug' und Ohr.

[193] Auf hervorragende Weise ausgezeichnet erschien Mad. Schodel als Fürstinn. Ihre reine, volltönende Stimme zeigte an diesem Abende auch jene Kraft, wodurch am sichersten der Sieg entschieden wird. Glut und Leidenschaft beseelten sowohl Gesang als Spiel, ohne daß sich Mad. Schodel auch nur einen Augenblick übernahm, und den schönen Einklang mit der künstlerischen Ruhe verfehlte. Das Publikum war entzückt von der Leistung, und die für diese Bühne gewonnene Künstlerin feierte ihren Triumph in mehrmaligem Gerufenwerden nach Scenen und Actschlüssen. [...] Mad. Schodel [...] verdient, als die Hauptstütze dieser Novität, die aufrichtige Anerkennung für die glückliche Lösung mancher nicht unbedeutender musikalischer Schwierigkeit; Reinheit der Intonation, glückliche Benützung der höhern Chorden, erhebendes Gefühl in der Gesangsweise, geben dieser Leistung der Mad. Schodel in der Ansichten jedes musikalisch Gebildeten einen überwiegenden Anteil. Mad. Schodel erhielt häufige Beweise der Auszeichnung vom versammelten Publikum und erschien zum Schlusse gerufen.

In der Gesamtgestaltung der heutigen Operndarstellung finden wir Kreutzer's schaffenden Geist, in dem Zusammenhalten der Chöre wie Ensembles seine geregelte Capellmeisterumsicht, in den Einlagen schmiegsamen Compositionsgeist, sich in die verschiedensten Musikformen zu finden; zum glücklichsten Erfolge dieser Oper hat unstreitig Kreutzer den Grundstein gelegt.

[194] In der Darstellung hat uns Mad. Schodel auf das Angenehmste überrascht. Die Künstlerinn war sehr gut disponirt, und sang mit einem Feuer, einer Energie und so trefflicher Nuancirung, daß wir diese Leistung unbedenklich zu ihren besten zählen, ja daß wir glauben, sie dürfte in Einzelnheiten dieser Rolle von Wenigen übertroffen werden. Lärmender Beifall und vielfältiges Hervorrufen war die gerechte Würdigung ihres Strebens, welches noch bedeutendere Hoffnungen für die Zukunft hegen läßt.

Herr Hoftheater-Capellmeister Kreutzer leitete die erste Aufführung aus Gefälligkeit, der eminente Gang der Chöre und des Orchesters ließ sein umsichtiges Walten nicht verkennen, auch war die Ehre des Erscheinens am Schlusse eine verdiente Auszeichnung dafür. Das Haus war ganz voll und die Aufnahme überwiegend zu Gunsten der Novität.

[195] […] am 24. d. M. [Juni 1836] nahm Hr. Pöck seine Benefiz in der Oper Das Castel von Ursino. So bedeutend die Sensation war, welche die ersten Vorstellungen dieser Bellinischen Oper in der sehr glücklichen Ausführung der ersten Frauenpartie durch Mad. Schodl erregten, so glänzend ist der Erfolg zu nennen, welchen die Wiederholungen neuerdings dadurch gewinnen daß Pöck seine schönen Kräfte an die dankbare […] Partie des Marchese Enrico wendet.

[196] Das verwaiste Theater in der Josephstadt hat zeitweilig an Hrn. Theodor Müller, vormals Unternehmer in Bukarest, einen Piloten gefunden, der es wenigstens aus dem gänzlichen Schiffbruch errettete. Vor der Hand ist doch schon eine Oper Zusammengestellt. […] Im Zampa erschienen drei Gäste: Mad. Schodel u. die beiden Tenore Erl u. Herz; es fehlte nicht an Beifall, welcher bei dem Kastell von Ursino (Beatrice di Tenda v. Bellini) noch bedeutend sich vermehrte. Nur der arme Jäger, dessen Organ der geringsten Anstrengung unterliegt, verunglückte u. mußte gleich bei der nächsten Vorstellung dem jugendlich kräftigen Erl den Platz räumen. Die Herren Mellinger u. Koch, sehr brauchbar in ihrem Wirkungskreise, sind gleichfalls der neu creirte Anstalt einverleibt. Ersterer enthusiasmirte wieder im Nachtlager von Granada, von Hrn. Kapellm. Kreutzer, welcher zur Pachtung des Kärnthnerthortheaters übergetreten ist, als Abschieds-Benefize gewählt.

[197] In mehreren der hiesigen Blätter wurde die Nachricht mitgeteilt, daß Mad. Schodel ein Engagement im Josefstädtertheater genommen habe. Diese Anzeige ist ungegründet, und Mad. Schodel verläßt Wien, um eine Kunstreise durch Deutschland, und zwar nach etc. zu machen, wo sie an erstbenanntem Orte, eingegangenen Verbindlichkeiten zu Folge, schon am 3. April einzutreffen verpflichtet ist.

[198] Alle, die mir nahe standen, rieten mir, ein neues Engagement in Dresden nicht anzunehmen, sondern in die Welt hinaus zu gehen.

[201] […] ausgesungen ist jene [Stimme], wenn durch übermäßigen oder unrichtigen Gebrauch sie ihr Metall und die Sicherheit in der Intonation verloren hat.

[202] Mad. Ernst, die in Pesth und Frankfurt bekanntlich durchgegangen ist […].

[203] Was sollte ich Dir denn aber eher über unsere Oper schreiben, – gestern haben wir erst eine gehabt. Norma hatten wir vorbereitet, und Mad. Norma-Ernst blieb aus; – wo nun anfangen? – Alles mußte umgestürzt werden, – jede Repertoire-Oper bot Schwierigkeit; – da fehlten die Parthien, – dort waren ein Paar nicht einstudirt; endlich eröffneten wir gesten die Oper mit der weißen Dame.

[204] [...] der Beifall, welcher der rühmlichst bekannten Sängerin Dlle. Schebest bei ihrem hiesigen Gastspiele zu Theil wurde, [war] nur ein prekärer […].

[205] Vorgestern, am 4. Juli, erschien zum Vortheile des pens. kk. Hofopernsängers Hrn. Forti, Don Juan angekündigt. Mad. Mink vom Pesther Theater, sollte in der Rolle der Donna Anna den Cyklus ihrer Gastdarstellungen auf dieser Hofbühne beginnen. […] Allein die schon am Nachmittag verbreitete Nachricht, der unter diesen Umständen auf das höchste befremdenden plötzlichen Abreise fand Abends durch die auf dem Theaterzettel mitgeteilte Ankündigung, daß wegen vorgefallenen Hindernissen Mad. Schodl, statt Mad. Mink, als Donna Anna erscheinen würde, ihre Bestätigung.

[208] Frankfurt, 27. Juli. Nachdem Mad. Schodel, welche hier sehr gefallen hatte, Frankfurt verlassen hat, indem sie mit der Theaterdirektion sich über ein Engagement nicht einigen konnte, gibt nun Mad. Ernst von Wien bei uns Gastrollen. Diese Sängerin übertrifft die Schodel bei weitem, und ist in der Rolle der Norma mit rauschender Beifall aufgetreten.

[210] Mad. Schodel, kürzlich in Leipzig mit dem Beifall aufgenommen, den diese ausgezeichnete Sängerin verdient, wird zunächst in Dobberan das Bad gebrauchen, zugleich vielleicht einige Male auf dem dortigen Hoftheater gastiren, dann nach Hamburg zu einem Gastspiel, und hierauf höchst wahrscheinlich nach Petersburg gehen, wo man Mad. Schodel bleibend zu gewinnen geabsichtigt.

[212] Für die Josefstädter Oper wird Mad. Schodl schon dieser Tage erwartet, und durch ihre Mitwirkung dürfte das bisher einigermaßen erkaltete Interesse unseres Publikums für die musikalischen Leistungen dieser Bühne wieder eine neue Anregung erhalten.

[216] Wäre z. B. Breslau nur die Residenz eines königlichen Prinzen, so würde sich vielleicht ein Kulminationspunkt künstlerischer Bestrebung bilden, während jetzt Alles sich mehr in die Breite ausdehnend, in der Masse zersplittert, und sehr achtbare Kräfte hauptsächlich darum spurlos vergehen, und sich selbst aufzehren, weil es ihnen so sehr an Mustern fehlt.

[219] Sängerin. So muß ich den singen – und wenn ich den Tod davon tragen soll, – aber dem Publikum werde gemeldet, daß ich so nicht singen kann, wie es sein soll.

Regisseur. Das weiß das Publikum schon! – Ich empfehle mich. (ab.)

Redakteur.Also Sie wollen wirklich in die Probe?

Sängerin. Muß ich denn nicht? – Leben Sie wohl! Heute Mittag sind Sie mein Gast! Bitte schön – Maccaroni, Fasan. – Sie kommen, nicht wahr? –

Redakteur. (schmunzeld und schluckend) Wer kann ihnen Etwas abschlagen? –

Sängerin. Ja noch eins. Kann ich nicht von heute an – noch auf 20 Exemplare Ihrer Zeitschrift subscribiren? –

Redakteur. (verlegen) Das ist für heute nicht möglich, denn ich lasse im Ganzen nur 40 Exemplare abziehen. Au revoir, ich eile: Sie in der nächsten Nummen mit einem Gedichte zu überraschen!

[220] Billig fange ich mit dem Theater an, das in dem Besitze eines stehenden, tüchtig eingespielten, insbesondere durch den neuen Direktor, Herrn Haacke, erweiterten Orchesters und Chores ist. […] Der Musikdirektor Seidelmann ist ein thätiger, umsichtiger junger Künstler, der sich das Einstudiren angelegen seyn läßt.

[221] Chor und Orchester. Das erstere besteht aus 30 das Letztere aus 31 engagirten Mitgliedern. Bei großen Opern wird das Orchester durch Extra-Musiker verstärkt.

[222] Man schritt zu neuer Verpachtung und wählte Holtei und Remie, die es ausschlugen, worauf Haacke die Pacht von 1834 bis 1838 erhielt. Dieser begann mit dem sichtbaren Streben, das classische Schauspiel wieder ins Leben zu rufen. […] dagegen wurde die immer kostspielige Oper vernachlässigt, die von dem Musikdirector Seidelmann, einem unter Piehls Direction erfreulich herangebildeten Künstler, sonst mit Eifer geleitet ward. Bald zeigte sich, daß die Haacke'schen Prinzipien den Neigungen des Publikums entgegen liefen. Er selbst fing an, diese zu probiren und warf sich auf Contrahirung von Gastspielen, die sehr viel kosteten und das Repertoire störten. […] Selbst ein denkender, wenn auch hier und da manierirter Schausp. und gewandter Regisseur, hätte er ohne jene unpraktische Seite, welche ihn Denjenigen, die es wohl mit ihm meinten, mißtrauen lehrte, und eine gewisse Sorglosigkeit, die sich in öffentlichen Reden, er gab ein Blatt: der Theaterfreund, selbst heraus, mehr als in gespannter Aufmerksamkeit auf Thaten gefiel, zuwerlässig das Institut in einem gewissen Ansehen erhalten. Selbst die von ihm früher vernachlässigte Oper erhob er auf kurze Zeit, wo die Damen Schodel, Meyer und Mejo, die Herren Schmidt, Prawitt und Hauser ein ehrenwertes Ensemble bildeten, zu einem gewissen Ansehen. Es war aber das Ganze ein von Haus aus baufälliges Gebäude. Die verdeckten Schaden wucherten immer weiter. Die Schuldverbindlichkeiten erstiegen die Höhe von, wie es heißt, 56000 Rthlr, und das Faillissement brach im Sommer 1838 aus.

[223] Wolf sagte mir, daß Haake für Breslau eine ganz neue u. außerordentlich gute Oper durch *ihn* engagire, u. nun habe ich Wolf darauf aufmerksam gemacht, daß auch mir sehr viel an Breslau läge, u. daß der dortige Musikdirektor wenig taugen sollte […].

[225] Stolzes Breslau, freue Dich! – Mad. Schodel hat am vergangenen Sonntage, als Romeo, einen Triumph à la Schröder-Devrient gefeiert. Mad. Schodel wurde viermal stürmisch – und das mit Fug und Recht – gerufen; die eine Piece mußte sie drei-, eine andere zweimal wiederholen. Daraus folgt der süße Schluß, / Daß Sie von uns nicht scheiden muß! / Wir haben jetzt eine Primadonna.

[226] In musikalischer Hinsicht hat dieser Winter nicht schlecht begonnen. Von dem Theater wäre zu melden, daß unsre Operngesellschaft jetzt ganz anerkennswerth besetzt ist: Mad. Schodel, Mlle Schechner, Mad. Meyer, Hr. Schmidt (Tenor, früher in Cassel), Hr. Biberhofer (Bariton), Hr. Prawitt (Bass). Hr. Hauser wird erwartet. […] Die vorhandenen Kräfte hat man zunächst zur Aufführung von Halevy's Jüdin verwandt. Die Ausführung verdiente alles Lob, auch alles Scenische war mit Aufwand und Geschmack eingerichtet. Gleichwohl wird die Oper sich hier eben so wenig als anderwärts halten. Man findet eine wüste Leidenschaftlichkeit darin, die durch musikalischen Geschmack keineswegs gebändigt erscheint. In einem solchen Streben nach Charakteristik geht endlich alle Schönheit unter.

[227] Die Ausstattung zur Oper Die Jüdin von Halevy, übertrifft nicht nur Alles bisher hier Gesehene, sondern auch – nach der Aussage achtbarer Augenzeugen – die meisten Ausstattungen dieser Oper in den bedeutendsten Städten Deutschlands.- Die musikalische Aufführung läßt wenig zu wünschen übrig. – Mad. Schodel, die Herren Prawit, Widerhofer und Schmidt bilden ein Sänger-Kleeblatt, das so selten ist, wie jedes vierblättrige in der Natur. Die Oper selbst ist ein reiches Werk, dessen Schönheiten aber nicht in leichtem Lieder-Flitterstaate, Trillertroddeln und Melodieen-Tressen bestehen, sondern in dem gediegenen Harmonie-Gewebe, in der Echtheit und Haltbarkeit der musikalischen Gedanken. Man muß sie öfter hören, um sie zu verstehen. […] Die Vorstellung währte 5 Stunden und so Manche, welch sich Theater gern aufhalten, halten sich jetzt darüber auf, daß sie sich so lang müssen darin aufhalten und auf halten.

[228] Anna Boleyn von Donizetti hat keinen besonderen Anklang gefunden.

[229] Unser Opernpersonal gegenwärtig fast überkomplett, läßt überhaupt fast nichts zu wünschen übrig, als daß es mehr und seiner würdig beschäftiget wird.

[230] Leider heißt es, Mad. Schodel werde uns bald wieder verlassen, um ein Engagement in Dresden anzutreten.

[232] Auch der Oper droht ein Verlußt, indem uns Mad. Schodel in diesem Monate verläßt. Sie ist hier wenig beschäftigt worden, und es dürfte ungeachtet ihres Rufes dennoch aus ihrer künstlerischen Individualität leicht zu erklären sein, warum sie im Ganzen nur geringen Anklang fand. Ein Ersatz ist in der Perspective, und wir laden sonst brave Sängerinnen, die eine gute Gage lieben, zum Engagement ein.

[233] Am Theater ist das Neueste der Abgang der Mad. Schodel, die hier im Ganzen wenige Theilnahme gefunden hat. Wenn auch für den tragischen Affect ihre Mittel und selbst ihre Manier günstig sind, so vermißte man doch ruhige und künstlerische Ausführung der Partien; anderwärts, wo man sich an ihre Manier gewöhnt hatte, war sie glücklicher als hier.

[234] Sicherem Vernehmen nach verläßt Mad. Schodel, deren Contract bis Mitte Juni läuft, schon am 15. März die Breslauer Bühne um sich wahrscheinlichem Vernehmen gemäß an die Königstädter Bühne zu Berlin, die gegenwärtig an Sängerinnen großen Mangel leidet, zu begeben.

[235] Aus Brünn. […] Am 3. Juni: Die Montecchi und Capuletti, Oper von Bellini. Mad. Schodel, vom k. k. Hoftheater nächst dem Kärntnerthore, gab die Julie als Gast, Dem. Fürth, den Romeo, als engagirtes Mitglied. Eine wahrhaft glänzende Vorstellung. Mad. Schodel gehört ihrem trefflichen, geschmackvollen, echt dramatischen Gesang, und ihrem wahrhaft edlem Spiele nach, zu den Sängerinnen ersten Ranges. – Nie hat diese Oper eine solche Wirkung hervorgebracht, und Mad. Schodel wurde in strengsten Sinne des Wortes mit Beifall überschüttet und fünf Mal gerufen. Der trefflichen Leistung [sic] der Dem. Fürth als Romeo wurde bereits bei der Beurtheilung ihres früheren Gastspiels erwähnt.

[236] Ein Schreiben aus Pesth sagt: […] Mad. Schodel erschien hier ganz unversehens als Gast. Sie gab den 20. Juni den Romeo, und obwol dieser Part gar nicht in ihrer Stimmsphäre liegt, so erntete sie doch großen Beifall, der sich zum Enthusiasmus steigerte, als sie, nach dem ersten Acte gerufen eine Dankesrede in ungarischer Sprache hielt. (Mad. Schodel ist eine Siebenbürgerin.) Übrigens war ihr Romeo eine getreue Copie desjenigen der Mad. Schröder-Devrient. Man sagt, daß Mad. Schodel Engagement bei dem bald zu eröffnenden ungarischen Nationaltheater in Pesth suche.

[237] A művészné innen Erdélybe családjának látogatására siet, onnan rövid idei mulatása után Prágába és Dresdába fog utazni, hova vendégszerepekre van meghiva. Méltán sajnáljuk, hogy őt több szerepben nem láthattuk, s pályáján szerzett miveltségének és szép tehetségeinek egyéb oldalait is nem ismerhettük. Még mint zsidóné

és Veszta szüze akart fellépni, de Rauch l.a. hirtelen megrekedt, más énekesnéink pedig ezen operákra nincsenek elkészülve. Visszajöttekor azonban mintegy jul. 20-ka táján ismét lesz szerencsénk egy pár vendégszerepben őt hallani. Örömtelve tapasztaltuk, hogy igen szépen beszél magyarul. Nemzeti nyelvét t.i. a külföldön hosszas mulatása közben is folyvást gyakorlá férjével, nehogy azt oly könnyen a feledés oltárán áldozza fel.

[238] Mad. Schodel gibt gegenwärtig im Theater zu Hermannstadt eine Reihe von Gastrollen. Sie ist bereits als Romeo und Julie, Straniera, Camilla und Vestalin aufgetreten und hat enthusiastischen Beifall geerntet.

Nagyszebenben Müller Tódor dalszinész-társaságával bérletet nyitván, előadásait megkezdé […] Mint vendégek, a következő tagok léptek fel […]. Hátra van még, hogy szóljunk azon vendégünkről, kihez hasonló még nem nyujta élményt a Szebenieknek. És ez Schodelné assz. volt, ki e hó [július] 12-kén Stranierában Alaidet, 14-kén pedig, Romeo és Juliában, Romeót játszá. Vajha a pesti magyar szinházhoz a hazafiak buzgalma elkötelezhetné állandó tagnak a lelkes müvésznőt!

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

[242] Wenn Kunstnotabilitäten oder Gesang-Renomeen wie die Herren Romberg, Bärmann, Gebrüder Müller, die Damen Schodel, Fischer-Achten, Schebest und die Herrn Wild, Schmezer u.s.w., durch die Journale in dem Aberglauben bestärkt, in Mainz geschähe etwas für die Kunst und Künstler, sich berücken ließen, hieher zu kommen und uns zu ihren Konzerten oder Vorstellungen einzuladen: was thaten wir, um sie aus dieser Verblendung zu reißen? Wir gingen nicht hinein. Ein solches Verfahren hat nun sein unberechenbar Gutes. Alle Künstler, die ein Mal hier gewesen, kommen gewiss nicht zum zweiten Mal her […].

[243] 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. Sicherm Vernehmen nach hat sich das zwischen dem Herrn Kapelmeister Guhr, den Sängerinnen Dem. Kratky und Dem. Capitän einer- und dem Redakteur der Didaskalia, Hernn Wagner, anderseits, durch einen das Engagement der Mad. Schodel betreffenden Artikel in der Didaskalia eingetretene, und bereits bis zu Verhandlungen vor dem Polizeigericht gediehen gewesene Mißverständniß wieder plötzlich aufgelöst. Dem. Krakty 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, erbleichte 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 Baritonistenkleeblatts 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.

[244] Die dritte „deutsche Oper", welche man in der neueröffneten Saison der „deutschen Oper" zur Aufführung brachte, war Aubers Ballnacht. Schon ein Paar Mal, nämlich vor drei Jahren, und zuletzt wieder im verflossenen Herbste, hatte man den Versuch gemacht, dieser mit theatralischen Effecten so reich ausgestatteten, und früher hier so sehr beliebt gewesenen Oper eine feste Stellung im Repertoire zu verschaffen, allein stets ohne durchgreifeinden Erfolg. Die Erinnerung an die frühere, äußerst glänzende Besetzung mit Sophie Löwe, Henkel, Breiting und Staudigel, die nebst ihrer inneren Vortrefflichkeit auch noch die Macht des ersten Eindruckes für sich hatte, war ein Hindernis, welches selbst die Bemühungen ganz ausgezeichneter und auserlesner Talente nicht zu beseitigen vermochte. Der neue Versuch mit dieser Oper ist indessen, dem Gesamtresultate nach, weit besser ausgefallen, als die früheren, und ich glaube, daß sie sich nun so auch in der Folge (Mad. Barth-Hasselt könnte an die Stelle der Gastsängerin Mad. Schodel treten), auf dem Repertoire erhalten würde.

[245]

Schodelné olasz repertoárjának bemutatói a bécsi 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.

[247] „Im ungar. Nationaltheater macht Mad. Schodel volle Häuser u. große Sensation." (*Der Schmetterling. Ein Flugblatt zum Spiegel*, 1838. október 10.; „Mad. Schodel, Adina: Unendliches Feuer und lebendige Auffassung in Gesang u. Spiel. Ganz die kecke, herausfordernde bäuerliche Koketterie, mit obligater Derbheit u. anmuthiger Neckerei, wenn auch zum Theil auf Kosten der Naivität. Klang u. Force in der Stimme u. sehr wirkungsvoller Vortrag. Der erste Akt ganz vorzüglich. Auszeichnung: Ein Kranz beim Entree und mehrmaliges sturmbewegtes Hervorrufen." (*Uo*., 1838. november 10.); „Mad. Schodel gab die Elaisa. Sie löste ihre schwierige Aufgabe mit gewohnt glücklichem Erfolge. Gesang u. Auffassung der Parthie bewährten die denkende, tief fühlende Künstlerin. Sie trug mit lodernder Leidenschaft und innigem Gefühle vor, verlieh den Tönen eine markige Expression und blieb sich konsequent in der Charakterhaltung. Der rauschende Applaus des Publikums war nichts als eine gerechte Huldigung ihres reichen Talentes. Sie ward vier bis fünf Mal gerufen." (*Uo*., 1839. január 29.); „Mad. Schodel (Zerlina) erfüllte mit dem reinen Silberklange ihrer Stimme die Räume. Es ist hier nicht die gewöhnliche Gesangsvirtuosität, sondern das singende Mitdenken u. Mitfühlen, das künstlerische Anschmiegen an den musikalischen Charakter, das Eingehen in die Tiefen und das rasche Empofschwingen zu den Höhen der Musik." (*Uo*., 1839. február 27.); „Die Aufführung war in diesen Hallen dem darzustellenden Tonwerke würdig, und die Künstler dieser Bühne: Mad. Schodel (Amalia), die Benefiziantin [Felbér Mária] (Page), Hr. Konti (Reuterholm), Hr. Erkel (Olaf) […] entfalteten ihre vollendete Meisterschaft […]. Jede der durchführenden Kunstkräfte von Mad. Schodel und der Benefiziantin bis zum Chor und Orchester in der artistischen Stufenleiter, wirkte mit Sicherheit und Energie. – Mad. Schodel erhielt den Preis des Abends, den auch die Benefiziantin theilte. Fünfmaliges Hervorrufen belohnte ihr schönes Streben. […] Das Haus war gedrängt voll. Der Beifall einstimmig. – Tags darauf ward die Oper bei sehr vollem Hause wiederholt." (*Uo*., 1839. március 2.); „Mad. Schodel (Gemma) hatte eine riesenmaßige Aufgabe, die von einer gewöhnlichen Sängerin gewiß nicht befriedigend gelöst werden könnte. Doch mußte ihrer Stimmlage wegen Manches in der Parthie transponirt werden. Sie sang aber mit einer Glut, einer überreizten Leidenschaftlichkeit, einer Hingebung, ja einer Aufopferung möchten wir wagen, die die Gefühle der Zuhörer mächtig erschütterten, und fast würden wir die Flagranz und die Aufregung bei manchen Stellen gedämpfter gewünscht haben. Am ausgezeichnetsten war sie im Finale des ersten Aktes." (*Uo*., 1839. augusztus 7.); „Eine herrliche Leistung war der Fidelio der Mad. Schodel; tief durchdacht im Spiele und Gesange, mit ungewöhnlicher Aufregung, mit wahrer, inniger Empfindung gegeben. Die große Arie im ersten Akte bewies die tüchtige Bravoursängerin, im zweiten Akte zeigte sich die beliebte Benefiziantin als dramatische Gesangskünstlerin." (*Uo*., 1840. január 1.); „Der 4. Jäner war in den Annalen unsers Theater [in Preßburg] ein merkwürdiger Tag. Mad. Schodel und mehrere andere Mitglieder der ungarischen Oper in Pesth gaben zum Benefiz des Sängers Hrn. Beer, die Oper Norma. Mad. Schodel ärntete unbegränzten Beifall. Der Sturm war so groß, daß das Theater erdröhnte. Aus einer Loge flog ihr ein Kranz, von den Gallerien zwei verschiedenartige Gedichte zu, u. sie ward etwa fünfzehn Mal gerufen. – Das hier noch nie dagewesene und unerhörte Spektakel begann erst nach dem Theater. Als die Künstlerin zu Hause fahren wollte, wurden ihr die Pferde ausgespannt u. sie von unzähligen jungen Leuten im Triumphe in ihre Wohnung, in dem Gasthofe zum Schwan, gezogen. Zahllose Fackeln beleuchteten seltsam dieses seltsame Schauspiel. Die wogende Volksmenge, die neugirig sich hinzudrängte, mischte endlich ihren Jubel ein. Auch die andern Mitwirkenden: Dem. Felber, die H.H. Udvarhelyi u. Erkel gefielen sehr." (*Uo*., 1840. január 11.).

[248] Im Nationaltheater wurden uns zwei interressante Vorstellungen geboten, die Opern: Vestalin und Marino Falieri. Erstere hatte nur drei ausgezeichnete Repräsententen, nämlich Mad. Schodel, die die Julie mit ihren so reichen Mitteln zu einer ihrer schönsten Glanzpartien gestaltete, und die Herren Corti [sic!] und Varay (Cinna und Pontifex), die übrigen Partien waren ungenügend. Ebenso war es mit der Oper Marino Falieri. Auf das gewissenhafteste referirt, kann man nur Mad. Schodel, Eleonore, und Hrn. Corti, Doge, alles Lob zollen, denn wirklich das andere stand unterm Gefrierpunkt. Es ist zwar wahr, Mad. Schodel entschädigte reichlich durch den seelenvollen Vortrag ihrer Gesangsnummern, warum kann aber nicht das Ganze bei einer so liberalen Direction mehr geregelt erscheinen; so finden wir den Vortrag sämtlicher Ensemblestücke, in fast allen Opern ohne alles Farbenspiel, das geht immer im gleichen Tempo wie auf einer Drehorgel, und meistens forte fortissimo; die Schuld liegt unstreitig am Capellmeister. Seele in der Musik, nicht mechanische Durch-

führung, welche das Ohr des Musikfreundes um so unangenehmer berührt, sind umso mehr Hauptbedingungen, als der schöne und reine Vortrag der Mad. Schodel und Hrn. Corti in so auffallendem Contraste stehen. Die Ausstattung der Donizettischen Oper war höchst glänzend.

[249] Den 2. Mai wurde die zweite Vorstellung der Donizettischen Oper Marino Faliero zum Vorteile des Sängers Konti im ungarischen Nationaltheater zur Aufführung gebracht. Diese Oper macht bei der zweckmäßigen Besetzung des Fernando durch Hrn. Joob gegenwärtig viel Glück. Das schöne Duett im zweiten Acte mit Mad. Schodel (Elena) konnten wir erst an diesem Abende so recht genießen […]. Man muß Mad. Schodel oft hören, um den Schatz anzustaunen, der in diesem grünen Gewölbe des Tonreichtums aufbewahrt ist.

[250] Was die Aufführung dieser Oper anlangt, so ist sie besonders was den großartigen Gesang der Mad. Schodel (Gemma) betrifft, bereits mehrmals in diesen Blättern gewürdigt worden. – Es gereicht der geschätzten Sängerin zur großen Ehre, während der Anwesenheit einer beliebten Künstlerin dennoch so entschieden zu gefallen. Der Besuch war sehr zahlreich.

[251] Wir kennen Mad. Schodel schon aus früherer Zeit als eine sehr schätzbare Sängerin, die sich sowohl während ihres Engagements bei diesem Theater, als auch durch ein Gastspiel auf der Josefstädter Bühne viel Freunde und Anerkennung gewonnen hat. Seitdem haben ihr aber die Triumphe, welche sie in Pesth als Primadonna des ungarischen Operntheaters feierte, großen Ruf und Namen gemacht.

[252] Ein Erfolg als Sänger in dem musikalisch gebildeten Prag, das hatte, wie die Wiener wussten, schon etwas zu bedeuten, denn der Auspruch des Prager Publicums war in musikalischer Beziehung seit vielen Jahren maßgebend, und die Prager hatten so manchen auswärts gefeierten Künstler mit Protest zurückgewiesen, und es hatte sich nachmals herausgestellt, daß das Prager Urteil das richtige gewesen.

[253] Am 14. July begann Mad. Schodel, vom kön. ungarischen Nationaltheater in Pesth, ihren Gastrollen-Cyclus mit Alaide in Bellini's Unbekannten. Noch ist der Eindruck der dahin gezogenen italienischen Künstler zu gewaltig, als daß unser Publicum sich desselben entschlagen, und mit der ihm sonst eigenen Unbefangenheit und Gerechtigkeit sein Urtheil über einheimische Talente abgeben könnte. Besonders schwierig wird der Stanpunct zur Beurtheilung selbst für die Kritik, wenn Opern von italienischen Meistern zur Aufführung gebracht werden, wo die Vergleiche noch näher liegen. Dies war auch bei der Unbekannten der Fall. Unter allen darin beschäftigten Mitgliedern konnte sich keines den allgemeinen Beyfall erringen als Hr. Schober (Waldeburg), dessen Gesangstyl und Vortrag nichts von dem vermissen ließen, was wir an den italienischen Artisten bewunderten. Es war gleichsam ein Nachhall der Töne, die uns durch drey Monate entzückten, und je lebhafter die Erinnerung, desto geringer die Befriedigung mit dem, was hier geleistet wurde. [...] Mad. Schodel war unter der früheren Administration kein unbeliebtes Mitglied dieser Hofbühne. Sie hat seitdem verschiedene Engagements gehabt, und zuletzt sich der ungarischen Gesellschaft in Pest angeschlossen, wo sie als Stern erster Größe betrachtet wurde. Wir Hauptstädter sind immer etwas mißtrauisch gegen die Celebritäten aus der Provinz, öfters vielleicht mehr, als gerade recht ist. – Gegen Mad. Schodel, welche freundlich empfangen wurde, erhob sich bald eine ziemlich lebhafte Opposition. Ihr Gesang drang nicht zum Herzen; dies ist vielleicht ihr größter Fehler, besonders in dieser Parthie, worin die elegische Stimmung die vorherrschende ist. Auch die Coloratur ist nicht so geordnet, wie man wohl wünschen möchte; die Kunst des Atemholens nicht errungen, und in der Aussprache vermißte man Deutlichkeit. Dennoch hatte sie schöne Momente, z. B. im Terzett des ersten Aufzuges und im Finale desselben; nur schien die fortwährend hohe Lage dieser Parthie die Sängerin zu beirren. Wenn wir sagen, daß das Debut der Mad. Schodel kein sehr glückliches war, so haben wir nur die Wahrheit verkündet; wollen jedoch nicht in Abrede stellen, daß sie uns hinlängliche Befähigung zu haben scheint, in andern Parthien, welche nicht so unmittelbar an Herz und Gemüth appellieren, besseres Glück zu machen. Wo Gelegenheit war, wurde sie wohlwollend aufgenommen, und im ersten Acte dreimal, und dann nach dem Schlusse der Oper gerufen, wiewohl die Schlußstelle keine glänzende war. [...] Das Haus war gut besetzt. (*Der Sammler*, 32 (1840), 455.)

Die zweite Gastvortellung der Mad. Schodel (Gräfinn Amalie) hatte ein viel günstigeres Resultat als ihre erste. Die Sängerin hatte ihre Befangenheit größtenteils abgelegt; nur der Umstand, daß die den Mund nicht genug öffnet und die Töne wie aus dem Halse gedrängt erscheinen, wird ihr bisweilen nachteilig. Die höheren Chorden werden etwas leise und unsicher angeschlagen. Im Ganze brachte dieser Abend ihr viel Beyfall ein, der um so mehr für ihr Verdienst spricht, als der Eindruck ihres ersten Debuts keine große Teilnahme für die folgenden hoffen ließ. (*Uo*., 463.)

Zur vierten Gastrolle gab Mad. Schodel die Norma. Diese Rolle ist oft ein Prüfstein für Sängerinnen geworden, sowohl was ihre Kunst als ihre Kraft betrifft, denn von beiden ist kein geringer Aufwand erforderlich, um die Aufgabe vom Anfange bis zm Ende siegend durchzuführen. Mad. Schodel schein uns vor Vielen dazu berufen. Sie singt mit Leichtigkeit, Bravour, Präsicion und außer etwas Überschwenglichkeit, zu deren Entwicklung der Geschmack der Provinzialbewohner Veranlassung geben mag, fanden wir weit weniger an ihr zu tadeln als zu loben. Eine gewisse Opposition, die sich bei jeder Gelegenheit laut machen wollte,

scheiterte an dem Gerechtigkeitsgefühle der Mehrzahl. Mad. Schodel sang besonders den zweiten Act (das sogenannte Kinder-Duett), jenes mit Sever, den Abschied vom Vater, woran viele Sängerinnen ermatten, ohn e scheinbare Anstrengung ihrer Kräfte. Im Spiel wie im Ausdruck der Leidenschaft geschah, wie schon eben angedeutet wurde, manchmal zu viel. Mad. Schodel wurde nach beyden Actschlüssen und nach den Duetten gerufen. (*Uo*., 483.)

Es sind über sechs Jahre, daß Mad. Schodel diese Breter nicht betreten hat, – und sechs Jahre, die beim Schauspieler spurlos vorübergehen und nur dazu dienen, Spiel und Organ zu kräftigen, sind bei dem Sänger sehr viel, bei der Sängerin die Blüthenperiode ihres Wirkens. Mad. Schodel hat während dieser Zeit Alles aufgeboten, um nicht zu früh schon an das Ende einer ruhmvollen Laufbahn zu gelangen, und daß es ihr zum größten Teil gelungen, beweist der ehrenvolle Ruf, der ihr aus Pest voranging, und bewies ihr heutiges Auftreten selbst. Spiel und Manier sind zu einer für eine deutsche Sängerin höchts schätzbaren Vollendung gediehen und stehen der Künstlerin treulich zu Seite, wenn sich der Ton nicht mehr zu der erfordelichen Höhe schwingen, wenn die Stimme genötigt ist, in schwächere Tempi überzugehen. Mad. Schodel wurde von dem sehr zahlreich versammelten Publikum wohlwollend aufgenommen und wiederholt gerufen. [...] Moritz Markbreiter. (*Der Adler*, 3 (1840), 1350.)

Mad. Schodel, die Gräfin Reuterholm als zweite Gastrolle. Hr. Drayler den Graf Reuterholm als Antrittsrolle. Die Heutige Darstellung war wieder inmal eine in allen Teilen vollkommen befriedigende, wir zählen den heutigen Anbend zu den sehr genußreichen, und freuen uns über sämtlich Mitwirkende, nur das Beste berichten zu können. Dem Gast die Ehre. Zuerst Mad. Schodel. Diese geschätzte Sängerin entwickelte heute mehr als das erste Mal die ihr noch reichlich zu Gebote stehenden Mittel. Spiel und Gesang vereinten sich besonders im dritten Akte zu einem wahrhaft überraschenden Ganzen, der das sehr zahlreich versammelte Publikum zu lautem, verdienten Beifall hinriß. Wir freuen uns in der Tat, Mad. Schodel dem Vernehmen nach noch in 6 verschiedenen Rollen hören und unsere gute Meinung bestätigen zu können. [...] Besondere Erwähnung verdient das herrliche Finale des 2. Aktes. (*Uo*., 1367.)

Wir haben diese Oper schon trefflich darstellen gesehen, und stellen gar nicht in Abrede, daß, was die Besetzung der weiblichen Rollen etrifft, wir schon glänzendere Norma-Abende verlebt haben, da aber nach Schiller, die Vergangenheit ewig still steht, so wollen wir uns mit der etwas längeren Gegenwart befassen, und die Sänger des heutigen Abends eine kurze Revue passiren lassen. – Journalen und Berichten zufolge soll Mad. Schodel gerade die Norma zu ihren ausgezeichnetsten Leistungen zählen, und wir sind auch fest überzeugt, daß jedes andere Theater als unsere Hofbühne, welche als die erste Deutschlands auch den ersten Künstlerverein enthält, an Mad. Schodel eine höchst schätzbare Aquisition macht, und wir daher ihren Ruf für nicht übertrieben halten, wir haben den Leistungen dieser Künstlerin stets volle Gerechtigkeit angedeihen lassen und wiederholen es, daß sie an Schule und Manier eine sehr hohe Stufe erreicht hat, wenn wir uns eine Bemerkung erlauben dürfen, so ist es die, daß eine jede Sängerin wohl daran täte, jene Coloraturen, die nicht im Bereiche ihre Stimme liegen, lieber wegzulassen, als sie zu forciren, wodurch die höheren Töne schreiend herausgestoßen werden. Der tiefe Ton, durch dieses zu große Anstrengung gedrückt klingt, und mit dem besten Willen einen größem Erfolg zu erzielen, der geringere aber sichere außer Acht gelassen wird. – Mad. Schodel war jedoch in sehr vielen Stellen, besonder gegen den Schluß, ausgezeichnet, sie wurde im Verlaufe der Darstellung, so wie am Schluss verdienterweise gerufen. (*Uo*., 1430.)

Mad. Schodel, schon früher ein beliebtes Mitglied dieser Hofbühne, fand einen freundlichen Empfang. Wenn schon unsere Rigoristen, noch zu voll der jüngst empfangenen Eindrücke, einen etwas strengeren Maßstab anlegten, wie sie denn eben bei Provinzial-Celebritäten schärfer zu urteilen pflegen, als gerade gerecht wäre, so dürfen doch der Mad. Schodel die Eigenschaften einer sehr verdienstvollen Sängerin nicht bestritten werden. Sie bewies dies in mehreren Piecen, namentlich im Terzett und Finale des ersten Aufzuges. Im zweiten ist die Wirksamkeit Alaidens beschränkter, doch machte Mad. Schodel mit dem Gebete eine schöne Wirkung, und der Schlußarie fehlte vielleicht nur die Trillerkette, an die wir bereits gewohnt sind, um einen brillanteren Erfolg zu haben. Mad. Schodel wurde in den meisten Piecen sehr beifällig aufgenommen und viermal gerufen. (*Der Wanderer*, 27 (1840) 679.)

Die zweite Gastvortellung der Mad. Schodel war die Gräfinn Reuterholm in Auber's Ballnacht, welche am 18. Juli Statt fand. Es hatte sich ein sehr zahlreiches Publikum eingefunden, welches mit der ganzen Aufführung der Oper höchst zufrieden schien, indem es die Sänger mit dem reichlichsten Beifall und wiederholten Hervorrufen auszeichnete. Mad. Schodel war excellent in ihrer Rolle; Spiel und Gesang ließen nichts zu wünschen übrig, und bewiesen deutlich, wie sehr Mad. Schodel den Enthusiasmus, welchen ihr die feurigen und kunstverständigen Ungarn zollen verdient. Es fehlte an diesem Abend nicht an gleicher Aufnahme, welche aber auch diese treffliche Künstlerinn vollkommen verdiente. Aeusserst geschmackvoll war ihre Toilette und gab ihrem schönen Ausseren noch mehr Interesse. (*Uo*., 687.)

Bellinis Norma fand auch in der Vorstellung am 26. Juli jene ungeschwächte Teilnahme, welche das Publikum diesem mit Recht bevorzugten Werke seines dahin geschiedenen Lieblings zollt. Die Macht der Jahre wir an

dieser Oper noch lange wirkungslos bleiben und dem Ruhm ihres Schöpfers verherrlichen. – An dem genannten Abende gab Mad. Schodel die Titelparthie als Gast. Hätte sie in den leidenschaftlichen Stellen mehr künstlerische Mäßigung walten lasen, so wüssten wir an der Durchführung dieser, Kraft und Ausdauer bedingenden Rolle beinahe nichts zu bemängeln. Im Gegensatze mit anderen Darstellerinnen, welche im zweiten Acte zu ermatten pflegen, sang sie auch diesen mit ungeschwächter Kraft, und wußte gerade ihm die wirksamsten Effekte aufzusparen. Belege hierzu sind: das Duett mit Adalgisa, jenes mit Sever, und die Schlußstelle, worin sie des Vaters Verzeihung erfleht. Sie legte in diese Scenen so viel wahres Gefühl und richtigen Ausdruck, daß ihr Streben, das Beste zu leisten, nicht verkannt werden konnte. Wenn die erste Cavatine nicht ganz reussirte, so sind daran die Überstürzungen Schuld, welche hie und da zum Vorschein kamen, und dem vielen Schönen, welches daneben zum Vorschein kam, Eintrag taten. Mad. Schodel wurde nach dieser, so wie nach den Duetten und Actschüssen gerufen. (*Uo*., 724.)

Wir kennen Mad. Schodel schon aus früherer Zeit als eine sehr schätzbare Sängerin, die sich sowohl während ihres Engagements bei diesem Theater, als auch durch ein Gastspiel auf der Josefstädter Bühne viel Freunde und Anerkennung gewonnen hat. Seitdem haben ihr aber die Triumphe, welche sie in Pesth als Primadonna des ungarischen Operntheaters feierte, großen Ruf und Namen gemacht. So viel sich aus der einen und ersten Rolle ihres gegenwärtigen Gastspiels abnehmen läßt, scheint ihre Stimme an Kraft und Intensität, so wie ihr Vortrag an Energie viel gewonnen zu haben. Nut tat die Aengstlichkeit, deren sie sich fast im ganzen Verlaufe des Abends nicht zu entledigen vermochte, der freien Entwicklung ihres Organes einigermaßen Abbruch. Übrigens zeigte ihre Darstellung viel Gelungenes, man nahm wahr, daß es ihr ebenso darum zu tun sei, Empfindung und Ausdruck in ihen Vortrag zu legen, als szenische Effecte herbeizuführen, und all' dies wurde auch von Seite des in sehr großer Anzahl versammelten Publikums gebührend anerkannt und gewürdiget. Mad. Schodel wurde während der Oper und nach den Acten mehrmals gerufen. Heinrich Adami. (*Allgemeine Theaterzeitung*, 33 (1840), 719.)

Über Mad. Schodel als Gräfin Reuterholm, kann ich mich noch weit günstiger äußern, als über ihr erstes Debut in der Unbekannten. Das Interessante ihrer äußeren Erscheinung kommt ihr für diese Rolle ungemein gut zu statten, auch spielt sie ganz vortrefflich, und weiß sich nicht minder auch als Sängerin geltend zu machen. Mit besonderem Effecte benützt sie ihre schöne hohe Stimmlage, und dringt damit in Ensemblesätzen entschieden durch. Ihre Auffassungsweise zeigt sich durchaus edel. Momente einer höheren, gesteigerten Empfindung scheinen ihr am meisten zuzusagen. In dieser Hinsicht nun bot ihr die Rolle der Gräfin vielfache Gelegenheit dar, bedeutender hervorzutreten, und es gelang ihr auch, sich in diese gewiß schwieriger Aufgabe ehrenvoll zu behaupten. Gleich nach der ersten Scene (Terzett mit dem Herzoge und der Wahrsagerin) rief man sie stürmisch hervor, und gleiche Auszeichnungen wiederholten sich auch im Verlaufe der übrigen Acte, und am Schlusse der Oper. (*Uo*., 731.)

Vorgestern, den 26. Juli, trat sie zum vierten Male auf, als Norma. Ich weis keine Opernrolle, welche in Wien von so vielen bedeutenden Künstlerinnen gegeben worden wäre, als die Norma. Die Erinnerung an alle diese Darstellungen macht die Stellung jeder neu auftretenden Sängerin schon im Vornhinein äußerst schwierig, denn es ist fast gar nicht zu vermeiden, daß man sie gleichzeitig mit *allen* ihren Vorgängerinnen vergleicht, und meint, sie müsse nun das Beste und Ausgezeichnetste aller früheren Darstellungen in sich vereinigen. Das ist nun freilich ein höchst unbilliges und geradezu unmögliches Begehren. Die Norma der Mad. Schodel halte ich für eine sehr interessante Leistung, und der kunstgebildete Teil unseres Publikums wird die mannigfachen Vorzüge derselben gewiß nicht verkannt oder übersehen haben. Eine Schülerin Cicimaras, hatte sie diese Rolle noch mit diesem berühmten Gesangmeister studirt, und die Spuren einer tüchtigen, durchgebildeten musikalischen Auffassungsweise werden in vielen schönen Momenten ihrer Darstellung ersichtlich. Der Vortrag des Recitativs, der Andantes, und Adagios zeigt unverkennbar die trefflichste Schule, eine herrliche Methode. Nur in Allegro-Stellen läßt sich Mad. Schodel mitunter zu sehr von ihrer Lebhaftigkeit hinreißen. Ihre Stimme besitzt Wohllaut, Kraft und Ausdauer, und entfaltet sich zumal im getragenen Gesange mit wirklicher Schönheit. Ihr Spiel, (sie genoß früher den Unterricht der rümlich bekannten Declamationslehrerin Mad. Gottdank), zeigte überall richtige Empfindung und wohlberechneten Ausdruck. Sie hatte viele schöne Momente in ihrer Leistung, aus welchen ich das erste Recitativ, den ersten Satz der Großen Arie, Mehreres aus dem Schlußterzette des ersten Actes, am allermeisten aber den mit seltener künstlerischer Wahrheit vorgetragenen Schluß der Oper, das zweite Duett mit Sever und den Abschied vom Vater, als besonders gelungen herausheben möchte. Gerufen wurde sie nach der Arie, und nach jedem Acte. (*Uo*., 758.)

[254] Die Theilnahme des Publicums war, trotz der Landsmannschaft, die hin und wieder laut wurde, eben nicht außerordentlich.

[255] Sie kam und sang als Alaide in der Unbekannten, als Gräfin in der Ballnacht und als Norma, und überzeugte uns, daß ihr Ruf – grösser sei, als ihre Leistungen. Sie hat sich allerdings in manchem Stücke verbessert, seit sie uns verlassen, aber auch wieder verschlimmert, indem sie manierirt wurde, und wo das einmal einreißt, da ist es mit der Künstlerschaft ein Ende.

[256] Mad. Schodel aus Pesth, die apotheosirte Malibran der ungarischen Nazionaloper [sic], welche vor mehreren Jahren sich hier ausbildete, gastirte einige Male, zwar ohne einen exzentrischen Fanatismus heraufzubeschwören, aber immerhin mit würdigender, ehrenvoll auszeichnender Anerkennung.

[258] Aus Brünn. [...] Am 1. August debutirte Mad. Schodel, vom k. ungar. National-Theater zu Pesth, als Romeo in der Oper die „Montecchi und Capuletti" zum ersten Mal auf unserer Bühne. Zu anfange der Thielschen Entreprise, vor ungefähr drei Jahren also, erschien Mad. Schodel an zwei Theaterabenden auf unserer Bühne, und sang damals nebst der Donna Anna in Mozarts Don Juan, die Parthie der Julia in Bellinis Montecchi; wir hatten schon zu der Zeit Gelegenheit diese eminente Sängerin zu bewundern. Aber der Beifall so groß er auch war, kann mit dem Furore, den sie als Romeo erregte, nicht verglichen werden. Wir haben auf unserm Theter so viele Romeos, die Alle einem gewissen Vorblide nachstrebten, erscheinen und spurlos verschwinden gesehen, dass es einer Meisterschaft, wie Mad. Schodel sie besitzt, bedurfte, um dieser Partie einen frischen Reiz zu geben. Nur einer so begabten Künstlerin mir einer solch kraftvollen Stimme, einer so glockenreinen Intonation, und einem so echt dramatischen Vortrage, kann es gelingen, ein so schön poetisches Bild, geformt nach eigener Anschauung, zur Darstellung zu bringen. War die ganze Partie wie aus einem Guß geformt, so stellen sich doch einzelne Glanzmomente heraus, zu welchen die Sortita, das Duett mit Julia, und in Bezug auf Plastik die Schlußszene am Sarge gehören. Romeos pathetischer Gesang über der Leiche seiner Geliebten vorgetragen d'une voix suffoqée war von einer unbeschreiblich tragischen Wirkung. Die Künstlerin wurde so wie Demoiselle Treffs, die zum ersten Mal in der Partie der Julia als engagirtes Mitglied debuturte, mit Beifall überschüttet, und fast nach jeder Gesangspiece herausgerufen.

Brünn, am 9. August. Mad. Schodel, vom k. ung. nat. Theater in Pest, erschien am 7. zum letzten Male in Mozarts „Don Juan" als Gast auf unserer Bühne. Sie sang die Donna Anna mit eben so außerordentlicher Virtuosität wie die Norma, die sie zu ihrem zweiten Debut gewählt hatte, aber unter allen ihren herrlichen Leistungen – selbst den Romeo mitgerechnet, der bereits in diesen Blättern besprochen wurde – stellt sich ihre Lucrezia in der Oper Lucrezia Borgia (der zweite Act wurde gegeben) als die grandioseste Leistung heraus. Ihr Erscheinen schon als Borgia war so imposant, ihr Costum so reizend und geschmackvoll, dass ihr, eher noch ein Ton erklang, ein nie endenwollender Applaus entgegenschallte. Die Art und Weise ihrer Darstellung, unterstützt von einer sprechenden Mimik, schilderten lebhaft den Zustand ihrer Seele. Mit der außerordentlichen Biegsamkeit ihres sonoren Organs, und dem ihr eigenen Wohllaut ihrer Töne, suchte sie den Herzog zu rühren, mit der feinsten Koketterie seine Sinne zu bestricken, und dem Vortrag ihres Gesanges, bald einen humoristisch launigen, bald einen melancholisch bittenden, bald einen sanft einschmeichelnden Ausdruck zu geben; als sie aber alle ihre Künste vergebens verschwendet hatte, da mit einem Male schwollen die listigen Züge von einem glühenden Feuer an, ein Register ihrer gewaltigen Stimme aufreißend, brauste die vor Kurzem sanft flötende Armide, wie eine Windsbraut daher. Mad. Schodels Lucrezia Borgia war die Darstellung eines genial poetisch auffassenden Gemüthes, das die Herzen der Zuhörer gewaltsam mit sich fortriß, und in dem Andenken ihrer Verehrer ein unauslöschlich schönes Bild zurückließ. Dass sie mit Beifallbezeugungen überschöttet wurde, versteht sich von selbst.

[259] Die Sängerinn Mad. Schodel, welche ihr im vorigen Sommer auf unserm Hofoperntheater mit Glück begonnenes Gastspiel, eingetretener Umstände halber, unterbrechen mußte, ist nunmehr wieder angekommen, um es fortzusetzen und zu beendigen.

[260] Pesth. Der Abgang der Mad. Schodel vom Nationaltheater wird nun als entschieden betrachtet und vielseitig betrauert.

[261] Die umsichtige Administration wurde durch die Unpäßlichkeit der Mad. van Hasselt genötigt, eine erste dramatische Sängerin substituieren, die Wahl konnte – Mad. Stockl-Heinefetter seiend hier nur auf die Durchreise – nur auf Mad. Schodel fallen, und sie war in jeder Beziehung eine glückliche.

[262] Der Theater-Beobachter. (Mad. Schodel) Über diese ausgezeichnete Sängerin enthält das Pesther Tagblatt folgendes: Mad Schodel ist am 16. Februar von Pesth abgereist [… sie] ist bereits in Wien eingetroffen, und gibt im k.k. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore zwölf Gastrollen.

[263] Allmählig naht sich die „deutsche Opernsaison" ihrem Ende. Schon circulirt das Program der mit dem 1. April zu erwartenden italienischen Opern und Sänger in dem Kreise der Abonnenten und Theaterfreunde; die Enthusiasten rechnen emsig nach, durch wie viele Tage und Stunden sie bis dahin noch ihre Sehnsucht und Ungeduld bemeistern müssen. […] Indessen bietet die Administration dieser Bühne Alles auf, den Schluß dieser Saison so interessant zu machen, als es nur immer in ihren Kräften steht. […] und bedacht, für Mad. Hasselt-Barth durch die Gastspiele der Sängerinnen Mad. Stöckl-Heinefetter, Lehmann und Schodel Ersatz zu schaffen. und so, so viel es nur möglich war, jedem billigen Verlangen des Publikums entgegen zu kommen.

[264] Da die, im scheidenden Winter stark grassirende, öfter erneuert wiederkehrende, leidige Grippe nicht selten bedeutende Störungen im Repertoire verursachte, so bildeten mehrere Gastspiele ein sehr notwendiges Intermezzo. Mad. Stöckel-Heinefetter […] sang in der Jüdin, in den Welfen und Ghibellinen, so wie den

Bellinischen Romeo mit ungeteiltem, wohlverdientem Beifall […]. In deren Fußstapfen trat Mad. Schodel, bisher Primadonna beim ungarischen Nationaltheater zu Pesth, welche in obengenannten Opern und noch in der Ballnacht, Norma, Unbekannten und im Gelübde debutirte und, der Mehrzahl nach, allen Anforderungen entsprach.

[265]

Schodelné fellépései a bécsi 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)

[266] Vorgestern, den 17. März gastirte sie in einer neuen Partie, als Beatrice in den »Welfen und Ghibellinen«. Die Aufgabe gehört zu den schierigsten, die eine Sängerin sich wählen kann, und Mad. Schodel hatte, dem Vernehmen nach, diese Rolle erst hier ganz neu einstudirt, und zwar in dem kurzen Zeitraume von fünf Tagen. Bei solcher Eile war es nun freilich kaum möglich, mit allen Effecten dieser Anstrengenden, auf großen Kunstaufwand berechneten Partie vollkommen vertaut zu machen. Wer hierauf billigerweise Rücksicht nahm, dem wird auch diese Leistung unseres Gastes als eine in vielen Momenten gelungene und der Anerkennung würdige erschienen sein." *Uo*., 330. „Am 26. März sang sie auch wieder die Beatrice in den Welfen und Ghibellinen, welche Oper zu zweiten Benefizvortellung der Dem. Lutzer gegeben wurde. Sie griff die Rolle diesmal nicht so leidenschaftlich auf, und mäßigte sich insbesondere auch im vierten Acte mit ihrem Spiele. Der Erfolg war daher auch deshalb günstiger, als das erste Mal. Die Rolle bleibt aber noch immer zus chwierig, um derselben in einer so kurzen Frist, als der Sängerin zum Einstudiren gegönnt war, vollkommen mächtig zu werden. Viele gelungene Momente der Darstellung zeugten indessen von dem Talente und Fleiße dieser Künstlerin.

[267] Die Administration des Hofoperntheaters hat mit der Sängerin Mad. Schodel für einen größeren Gastrollencyclus während der Fastenzeit contrahiert, den sie heute (Donnerstag 25 Februar) beginnt. Dem Publikum ist somit wieder die Aussicht geworden, die beiden Opern: Welfen und Ghibellinen, und das Gelübde am Repertoire zu erhalten.

[268] Mercadante's Oper Das Gelübde […] mit Mad. Schodel und Hrn Bassadonna als Gästen am 28. Februar. Um über die Leistungen der Mad. Schodel ein umfassenderes ausführlicheres Urteil zu fällen werde ich ihre ferneren Gastvorstellungen abwarten, zumal ihre heutige eine Parthie war, welche sonst von unsere trefflichen Mad. Hasselt-Barth so schön gegeben wird, und daher unwillkürlich zu vergleichungen Anlaß gibt, die ich ebenso gerne vermeide, als sie den beteiligten Künstlern selbst nicht immer sehr lieb sein können. Wir sehen daher ihrer ferneren Leistungen mit Vergnügen entgegen. Für diesmal genüge, daß Mad. Schodel vorzüglich im dritten Akte reussirte, und häufige Beweise der Anerkennung erhielt. Sie wurde mit Hrn Bassadonna am Schlusse der Oper wiederholt gerufen.

Ich bin zwar ein abgesagter Feind von jedem Vergleiche zwischen Künstlern, aber ich kann nicht umhin zu bemerken, daß das Resultat dieser Rolle [Valentine-Beatrice] für Mad. Schodel um so ehrenvoller sein muß, da die Parthie der Beatrice eine Glanz-Parthie unserer trefflichen Mad. Hasselt-Barth ist, und auch unlängst von Mad. Stöckl-Heinefetter mit so vielem Beifall gegeben wurde. Mad. Schodel sang diesen interessanten Part mit all dem Gefühle, und all dem Feuer, welches den Leistungen dieser braven Künstlerin stets eigen ist. Ausgezeichnet war der Vortrag des Recitativs, so wie des Larghettos 'Undankbar gegen Treue' im Duette mit Marcell. Recht gelungen war auch der Vortrag der Romanze und vorzüglich des Duetts mit Raoul im 4. Akte. In allen diesen Nummern erhielt Mad. Schodel den lautesten Beifall, und wurde nach denselben so nach den Akten, in welchen sie vorzüglich beschäftigt war, wiederholt gerufen. […] Dirigent war Hr. Proch. Leone.

[269] Pesth sieht seit kurzer Zeit eine förmliche Auswanderung seiner Sängerinnen, sieht es ohne Schmerz, ohne Tränenvergießung; die Stadt der „Eljen" läßt ungerührt seine Nachtigallen ziehen. Traue noch Jemand den Liebkosungen der Menge, eine falsche, flatterhafte Brut ist's, deren Liebe von heute bis morgen währt. Die Zärtlinge, die es mit Kränzen gefüttert und mit Blumen genährt, werden gleichgiltig von ihr entlassen. Wandelbarkeit, dein Name ist Publikum. Dlle Carl, Mad. Schodel und Mad. Sehmann sind kurz nach einander von den Pesther Bühnen geschieden, deren Oper durch ihren Abgang verwaist dasteht. Mad. Schodel war mehrere Jahre hindurch der Liebling aller Besucher des ungarischen National-Theaters in Pest, denn im Grunde war sie vielleicht die Einzige, welche in einer magyarischen Oper auf den Namen einer Sängerin Anspruch machen konnte. So viel wir wissen, ist Ungarn, das Alles so reichlich produzirt, in der Primadonnenkultur bis jetzt noch ganz zurück; obschon nicht zu zweifeln, daß daselbst eine sehr große Ausbeute an

schönen Stimmen zu machen wäre, wollte sich jemand eine Kehlenjagd in diesen Bezirken nicht verdrießen lassen. Bei der Geburt der magyarischen Oper, welche erst vor wenigen Jahren erfolgte, war Mad. Schodel, die als geborne Ungarin, sich auf auswärtigen Bühnen und auch an der unsrigen gebildet hatte, für das ungarische Nationaltheater eine noch mehr als erwünschte Acquisition; das wurde ihr auch mehrere Jahre durch die wärmsten Beweise zu erkennen gegeben. Allein der Künstler ist ein Zugvogel, wie er irgendwo Kälte verspürt, sucht er sich eine wärmere Heimat. – Mad. Schodel hat im Juli v.J. bereits auf hiesiger Bühne ein Gastspiel begonnen, in welchem sie die Partien: Norma, Gräfin Reuterholm und Alaide gesungen. Das jetzige begann sie mir der Elaisa in dem Mercadante'schen Gelübde, welche Oper nach ihrer ersten Vorstellung in deutscher Saison, wegen der zeitweiligen Zurückziehung unserer geschätzten Hasselt-Barth von der Bühne, bisher nicht gegeben werden konnte. Ich stelle mir vor, daß es für Mad. Schodel immer viel Schwieriges haben muß, nachdem sie so lange einen ungarischen Text zu singen gewöhnt war, sich wieder an einen deutschen zu gewöhnen; auch in der Vortragsweise dürfte sie den Ohren im ung. Nationaltheater zu Gefallen so Manches angenommen haben, dessen sie sich vor unserem Publikum zu enthalten bestrebt sein muß. Überall hat man seinen eigenen Geschmack.

[270] Mad. Schodel begann ihr diesmaliges Gastspiel sehr glücklich mit der Elaisa im Gelübde. Die künstlerische Ausbildung dieser Sängerin scheint noch immer im Fortschreiten zu sein. Studium und musikalische Bildung sind überall unverkennbar. In den ersten Acten schien sie ihre Stimme für die großen Momente des dritten zu schonen, worin sie auch eine großartige Wirkung hervorbrachte. Mad. Schodel wurde im Ganzen fünfmal gerufen; gewiss eine ehrenvolle Auszeichnung, wenn man bedenkt, wo und nach wem sie gesungen. Der günstige Erfolg dieses Abends läßt für die Zukunft dieses Gastspiels das Erfreulichste hoffen. […] Das Haus war sehr zahlreich bersucht und die allgemeine Zufriedenheit sprach sich entschieden aus.

[271] Nach dem höchst ehrenvollen Erfolge der Adalgisa [sic!] der Mad. Schodel ist die für die Interessen der Opernfreunde wichtige Frage, wie sich die Administration dieses Hoftheaters in der bedrohligen Periode während des zeitweiligen Verlustes einer Primadonna aus der Affaire ziehen werde, zur völligen Beruhigung gelöst. Die Antwort darauf kann nur eine tröstliche und beruhigende sein. Wir kennen Mad. Schodel durch mehrfälligen Aufenthalt in Wien, aus jüngster Zeit durch ihr letztes Gastspiel vor mehreren Monaten. Liegt dazwischen auch nur ein kurzer Zeitabschnitt, so scheint es doch, als habe er für die künstlerische Ausbildung dieser Sängerin einen bedeutenden, sehr vorteilhaften Einfluß geübt. Wir können und bei dieser Leistung der Mad. Schodel aller Vergleiche begeben. Sie ist eine vollkommene, von Studium und hoher musikalischer Bildung zeugende, eine solide könntent wir noch beifügen, denn ein Hauptvorzug der Mad. Schodel bleibt es, daß sie es verschmäht, durch falsche Mittel Effecte zu erzielen, und stets in den Schranken weiser Mäßigung bleibt. So können wir es auch nur loben, daß sie in der ersten Hälfte der Oper mit ihrem Organ klug ökonomisirte, um für die hochtragischen Momente des dritten noch kräftig ausreichen zu können, daher war dem auch die Schlußwirkung eine solche, daß sie unter einstimmigem Beifalle fünfmal gerufen wurde.

[272] Der berühmte Tenorist Herr Breiting, ein Titan der Gesangswelt, wird morgen (Samstag) den Cyclus seiner höchst interessanten Gastdarstellungen als Robert in Meyerbeers gleichnamiger Oper eröffnen. Diesem folgen, wie es heißt, Eleasar in Halevy's Jüdin, worin auch die gefeierte Sängerin Mad. Schodel singen wird, und Sever in Norma. Die energische Administration dieses ersten Opernhauses in Teutschland kann die teutsche Saison auf keine würdigere und eclatantere Weise beschließen, als durch die Gastspiele des großartigen, herrlichen Sängers Hrn. Breiting.

[275] Theater-Tabletten. Resumé über Mad. Schodel's Gastrollen. Die geschätzte Sängerin Mad. Schodel, ein Stern erster Größe am theatralischen Horisont, hat sich durch den Cyclus ihrer interessanten Gastrollen und durch ihre Complaisance, mit der sie alle ihre von der Administration des Hofoperntheaters zugedachten Parthien übernahm, wenn sie selbe auch ganz neu studieren musste, den Dank der Opernfreunde und die ehrenvollsten Auszeichnungen von Seite des Publikums erworben, weshalb sie dauernd in unserm Andenken fortleben wird. Mad. Schodel ist eine große dramatische Künstlerinn, ausgerüstet mit einer erschütternden, ausdrucksfähigen Stimme, einer trefflichen Methode, einem durchdachten, großartigen Spiel, wenn dieses auch manchmal durch Affecte der Leidenschaft die Gränzlinie des Schönen überschreitet, und einem imposanten Aeussern, das ihr zur geistigen Trägerin von Rollen, wie Elaisa etc. sehr zu Statten kommt. Mir ist der herrliche Gesang der Mad. Schodel und die vielen Eigentümlichkeiten desselben durch die Mannigfaltigkeit ihres Darstellungsvermögens ganz klar geworden, und er hat sich in meinem Innern als ein schönes Bild, als eine nie verwelkende Gedächtnisblume eingeprägt; allein aussprechen läßt sich jenes unnenbare Gefühl nicht, welche der seelenvolle Vortrag der geistreichen Künstlerinn auf mich, auf das ganze Publikum hervorbrachte. Als Elaise in Mercadante's Gelübte, unstreitig ihre Glanzrolle, wo die Großartigkeit des Gesanges mit der Großartigkeit des Spiels innig verschmolzen ist, hat sie Sensation erregt, und kritische Stimmen erschöpften sich in verdienten Lobesapotheosen. Die Gräfinn Reuterholm in der Ballnacht, mehr Spiel als Singparthie, eine Rolle, womit seit der Löwe keine Sängerin reussirte, weil die ganze Parthie ein Complexus von Lamentationen, ein kränklicher Frauencharakter ist, der die Theaterschminke nicht verträgt,

gewann durch eine glückliche Conception und durch den idealen Gesang der Mad. Schodel viel an Interesse. Die Unbekannte in Bellini's gleichnamiger Oper bezeichnen wir als eine minder gelungene Repräsentation der gefeierten Gastsängerin, was wir dem Umstande zuschreiben, weil die Musik durchwegs lyrisch ist und in dramatisirter Form den Charakter verliert. – Als Beatrice ion Meyerbeer's Welfen, eine Parthie, welche Mad. Schodel in fünf Tagen einstudierte, was bei der bekannten Schwierigkeit derselben eine halbe Unmöglichkeit scheint, bewies sie, daß sie auf der höchsten Stufe der Kunst steht, wohin sie ihr seltenes Talent und beharrlicher Eifer zur Kunst bringen musste. Auffassung als Durchführung sowohl dieses riesigen Charakters ließen nichts zu wünschen übrig, wenn man die Umstände berücksichtigt. Die letzte Gastrolle der Mad Schodel war die Jüdinn, welche sie Ausgezeichnet schön sang und spielte und viel Glück damit machte. Sie darf den besten Repräsentantinnen der Jüdinn angereiht werden. – Mad. Schodel genoß für ihre trefflichen Leistungen alle Auszeichnungen von Seite des kunstsinnigen Publikums, und wurde in jeder Oper, worin sie ihr großes Gesangsvermögen entwickelte, mit Beifall überschüttet und nach Scenen und Actschlüssen gerufen. Das Schöne Bewußtsein, in Wien gefallen zu haben, was nur Wenigen gelingt, möge ihr Ersatz bieten für den Umtrieb gewisser Correspondenzler, die sich nicht entblöden der Wahrheit zu nahe zu treten. [*Der Wanderer*, 28 (1841), 319.] A cikket a megrendelt híradások közé sorolom.

Diese Bühnenkünstlerinn [!], in ihrer letztlichen Stellung am Nationaltheater zu Pest mehrere Jahre hindurch mit Auszeichnung wirkend, und dem hiesigen Publicum teils durch früheres Engagement, teils durch Gastspiele bekannt, fand Gelegenheit als Elaisa im Gelübde, als Gräfin Reuterholm, Unbekannte, Beatrice in den Ghibellinen und Jüdin auf erfreuliche Weise die Fortschritte zu entwickeln, die sie inzwischen in der Darstellungskunst und dem musikalischen Vortrage gemacht. Fleiß, eifriges Nachbilden tüchtiger Musterdarsteller, lebhaftes und talentvolles Erfassen der jedesmaligen Aufgabe, verbunden mit einer in der höheren Lage zur Kraftsteigerung geeigneten Stimme, geben ihren Darstellungen Lebendigkeit, und führen zu hübschen Effecten. 'Effect', mehr als die innere Kusntwahrheit ist ja überhaupt die Losung der meisten Primadonnen, und auf den versteht denn auch Mad. Schodel mit Glück hinzuarbeiten. Dieses Streben könnte freylich selbst vor einer strengeren Kunstkritik gerechtfertigter erscheinen, wenn es sich eine ungesuchtere, minder forcirte Anwendung der Kunstmittel zum Grundsatze machte, als den sichersten Weg sich vor Überschweniglichkeit und Manier entfernt zu halten; und hier wäre allerdings der Punct, wo sich über die Art des Tonanschlages und der Intonation, über den grellen Aufsatz von Licht und Schatten, über gehäufte Gesticulation u.s.w. manches bemerken ließe – wäre es anders der Zweck dieser Zeilen in eine genaues Detail dieser Eigentümlichkeiten einzugehen; allein da dieses nicht der Fall, und es hier mehr auf die Darlegung des Gesamteindruckes abgesehen ist, welchen dieses Gastspiele auf unser Publicum machten, so sey getreulich berichtet, daß die Aufnahme eine größtenteils günstige war, und Mad. Schodel in ihren Leistungen eine um so willigere Anerkennung fand, je mehr durch ihre Auftritte die Stockungen beseitigt werden konnten, welchen sonst das Repertoire, als Folge des einstweiligen Nicht-wirkens der ausgezeichneten Mad. Hasset-Barth, ausgesetzt gewesen wäre. Carlo. [*Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, no. 53 (1841), 422.]

Mad. Schodel, für zwölf Vorstellungen engagirt, begann vorgestern, den 28. Februar, mit der Rolle der Elaise in dem „Gelübde" von Mercadante. Es macht mir Vergnügen, über dieses erste Debut der Sängerin einen höchst günstigen Bericht abgeben zu dürfen, um so mehr, als die Rolle weit mehr schwierig als dankbar ist, und Mad. Schodel den Erfolg, den sie damit gewann, nicht blos gastfreundlicher Nachsicht, als vielmehr ihrem eigenen Talente zu verdanken hatte. Das Talent der Sängerin hatte an diesem Resultate eben solchen Anteil, wie jenes der Schauspielerin, und ich scheue mich nicht, zu behaupten, daß nur sehr wenige deutsche Sängerinnen sein werden, welche sich so gut auf das Spiel verstehen, wie Mad. Schodel. Die ganze Auffassung der Rolle zeigte sich wahr und verständig; besonders ausgezeichnet aber war der letzt Act, welcher von ihr und dem Gaste Basadonna mit so viel Feuer, Leben und Ausdruck, und mit so erschütternder Wahrheit gespielt und gesungen wurde, daß das Publikum, hingerissen von der Macht dieser wirklich künstlerischen Darstellung, mehr als einmal in den lebhaftesten Beifal losbrach, und am Schlusse der Oper Beide fünf bis sechs Mal hervorrief. Aber auch die musikalischen Effecte dieser, wie man weis, sehr anstrengenden und auf großen Stimmeaufwand berechneten Partie wußte sich Mad. Schodel großenteils zugänglich zu machen. Auch wurde der leidenschaftliche Charakter der Rolle gut hervorgehoben, und die die Kraft des sehr ausdauernden und intensiven Organs mit kluger Mäßigung für die Hauptmomente der Oper eingeteilt und gespart, so daß für den Schluß die höchste Steigerung vorbehalten werden konnte, ohne auch nur die mindeste Erschöpfung wahrnehmen zu lassen. Außer dem dritten Acte, über dessen meisterliche Ausführung wohl alle Stimmen einig sein werden, sind im ersten Acte das Quartett und das Duo mit Bianca, und im zweiten Acte der schöne Mittelsatz des Duetts mit dem berühmt gewordenen "Abbracciami" wegen ihres gelungenen Vortrages zu erwähnen. In jedem Falle hat Mad. Schodel höchst glücklich debutirt, und die Opernfreunde dürfen ihren ferneren Gastdarstellungen, unter welchen Romeo, die Jüdin, Gräfin Reuterholm, die Unbekannte genannt werden, mit Interesse. H. Adami. [*Allgemeine Theaterzeitung*, 34 (1841), 226.]

[277] Mad. Schodel hätte ihr Gastspiel nicht ehrenvoller schließen können, als mit dieser Rolle, die, an schön durchdachter Auffassung und glücklich berechneter scenischer Wirkung, mit ihrer so allgemein belobten Darstellung der Elaise wenigstens auf gleiche Höhe zu stellen ist. Sie bewährte sich an diesem Abende wieder neuerdings als eine höchst verständige Künstlerin, welche die Wichtigkeit einer Aufgabe und ihre künstlerischen Mittel wol zu ermessen, und gegenseitig in das rechte Verhältnis zu bringen weiß. Es wird wenig Sängerinnen geben, welche mit solcher Sorgfalt bemüht sind, ene Rolle selbst bis in das kleinste Detail auszuführen. Mad. Schodel reussirte in dieser Partie so vollständig, als irgend eine ihrer Vorgängerinnen. Sie sang mit Ausdruck und Gefühl, und spielte vortrefflich. Über die Gelungenheit ihrer Leistung herrschte nur eine Stimme im Publikum. Ausgezeichneten Erfolg hatte insbesondere ihre schön vorgetragene Arie im zweiten Acte, und ihr affektvolles Mitwirken in der Schlußszene des Actes, worauf sie auch stürmisch gerufen wurde. Weit mehr gefiel sie dann noch im vierten Acte, zumal in der Scene mit dem Comthur, nach welcher sie ebenfalls gerufen wurde, und endlich auch in der mit ergreifender Wahrheit gespielten Schlußszene der Oper. Sie und Breiting wurden nach derselben wiederholt gerufen. (Heinrich Adami)

[278] Eine sehr rühmliche Leistung war jene der Mad. Schodel als Jüdin und wir sahen mit Vergnügen, daß dieser Part einer der Gelungensten sei, den wir von diesen wirklich vielseitigen Künstlerin hörten. Der häufig gespendete Beifall so wie das rauschende Hervorrufen, mit dem Mad. Schodel als Sarah ausgezeichnet wurde, mußte ihr ein schmeichelhafter Beweis sein, unser Publikum sehr gerecht und billig sei, und das Verdienst stets zu schätzen wisse. Mad. Schodel verläßt uns nun, und soll, wie es heißt, in Prag (und nicht, wie ein hiesiges Blatt berichtete, in München) Vorstellungen geben. – Ich bin überzeugt, daß sie allenthalben die glänzende und ehrenvolle Aufnahme finden wird, die ihrem Talente gebührt.

[280] Diese Anerkennung von Seite der Wiener kann ihr als der empfehlendste Geleitsbrief für ihre bevorstehende große Kunstreise durch Deutschland gelten.

[281] Mad. Schodel wird nach Beendigung ihres hiesigen Gastspiels (mit Ende dieses Monats) zuerst Prag besuchen. Von dem, durchein hiesiges Blatt nun als ganz bestimmt abgeschlossenen Contract am Stadttheater zu Frankfurt a.M. weiß die K ünstlerin selbst kein Wort. Doch die Journale müssen dieses besser wissen! -d.Von dem, durch ein hiesiges Blatt nun als ganz bestimmt abgeschlossenen Contract am Stadttheater zu Frankfurt a. M. weiß die K ünstlerin selbst kein Wort. Doch die Journale müssen dieses besser wissen! -d.

[282] Nach beendigten Gastrollen folgt sie einem schmeichelhaften Rufe nach London.

[283] Mad. Schodel ist bereits abgereist und hat ein Engagement bei Schumann's deutscher Oper in London für die Frühlings-Saison angenommen.

[286] It was impossible to hear the „Prisoners' Chorus" as given by the Germans in London during that year, and to see the eager woman as she unclosed cell after cell, and ushered its ghastly tenants into the fresh air, questioning face after face, all in vain, – without tears.

[288] Der herrlichste Epoche seines Künstlerwirkens begann jedoch mit seinem Auftreten in Paris, wo er neben der hochgefeierten Schröder-Devrient der deutschen Oper den glänzenden Ruf mit erwerben half, dessen dieselbe sich in den Jahren 1828, 1829, und 1830 zu erfreuen hatte. An der Seine wie an der Donau ward der Name Haizinger mit dem größten Enthusiasmus genant, und 1831 und 1832, wo er eine neue größere Reise unternahm, verpflanzte er denselben auch nach England (London) [...].

[290] [...] the best soprano voice of this half-century was to be heard among these German singers in Madame Stöckl-Heinefetter (one of the four Heinefetter sisters).

[291] [...] probably the best example of a German basso that ever existed. [...] Staudigl was a great singer – a great artist also: a man born with a real vocation for the stage and for music.

[292] It is heresy, I know, to dwell on the disenchantments which persons who are sensible to the charms of singing have to undergo in the course of their acquaintance with German opera. [...] to me the average German execution of German opera – setting aside the choral portions – is as little welcome as it would be to see one of Shakespeare's plays industriously laboured through by priovincial Romeos and Juliets. Partly the indifference to vocal grace and beauty, which has become so universal as to be all but generic [...] in part it would seem as if a sense was wanting to the people, so strangely ungracious is the rule of vocal stage performance in the country of such great instrumental composers.

[293] Am 6. März 1841 reiste die Gesellschaft mit dem nöthigen Dienstpersonale versehen, ein hundert und fünf und vierzig Personen stark, von Mainz per Dampfschiff ab; den 10 März kam sie in London an, und den 15. März begannen die Vorstellungen der deutschen Operngesellschaft auf dem Theater Drury Lane mit Webers Freischütz".

[294] Haitzinger's term of engagement has expired, and his place has been filled by Herr Tichatscheck [...]. We heard him on Thursday night [June 3] in Der Freischütz, and he makes the fourth in such a vocal quartet as rarely combines. That opera is now more perfectly performed than ever it was before in London.

Euryanthe is one of the noblest revivals of the German company, to which the new tenor with the extra-ordinary name is a most welcome addition.

[295] Noch etwas über die deutsche Oper in London. […] Schumann war diesmal auf dem Wege, durch das glänzende Reussieren der deutschen Oper in der ersten Hälfte der Saison, ein reicher Mann zu werden, da kamen mit einem Male die politischen Stürme Englands, und verschlangen alle die Segen versprechenden, aufkeimenden Hoffnungen der ganzen Gesellschaft. Dennoch hat Schumann alle seine Verpflichtungen, sowol seiner Stamm-Gesellschaft, wie den Gästen gegenüber, als Mann von Ehre erfüllt. Diese, Haitzinger, Staudigl, Stöckl-Heinefetter, Tichatschek, Schodel, erhielten von Schumann das reine Honorar von fünfundsechzig Tausend Gulden rheinisch, die Diäten, Reise- und Wohnungs-Gelder nicht mit eingerechnet. Wer nun hier gewonnen? Die Frage dürfte beantwortet sein. (Aus: Rheinland.)

[298] The fact is, that this opera was deferred [a week ago] on account of the sudden indisposition of Mme Schodel until last night.

[299] Die Zauberflöte draws crowds to the German Opera; every nook and cornner of Drury Lane was filled on Wednesday, when Madame Schodel made her first appearance as Pamina, in lieu [sic] of Heinefetter. This change is not an improvement.

[300] We have heard both Mme Heinfetter and Mme Schodel, and, though the former lady is of the higher school, we cannot but prefer the latter in Pamina.

[303] [...] a singer who had occassionally appeared of late in some of Heinefetter's characters.

[304] After two postponements, Mozart's marriage of Figaro was produced last night. The part of the countess was sustained by the new singer, Madame Schodel, a lady who bears in Germany the reputation of being one of its best cantatrice. We are not of that opinion ourselves: we think Madame Heinefetter by far the best of the two, although Madame Schodel has evidently had the advantage of an Italian education – a fact to which may be traced the absence on her part of much of that national vigour which sometimes amounts to coarseness. Mme. Schodel appears to suggest rather what she would do than what she could. Her notes seem to linger, unwilling, as it were, to come forth at the identical moment they are wanted; in fact they too frequently „hang fire". Nevertheless her voice, which is a soprano of great compass, must be pronounced upon the whole a fine one; and although she cannot approach Heinefetter in passionate musical declamation or commanding intonation, there was a pleasing delicacy about her singing which won for her a grat deal of applause. The opera was powerfully cast. [...] Madame Heinefetter was Susanna, a character she played with much comic humour. Her singing was magnificently fine. In the letter-writing duet with Madame Schodel („sull'aria") the superiority of her voice was palpably manifested. The performance of this well-known composition was so admirable that an enthusiastic encore rewarded the exertions of both ladies.

[305] If the true version of „Figaro" were the one given by the Germans at Drury Lane, we should much prefer the false one – namely that by the Italians. But this is not the case: the music of Mozart's Susanne was not written to be bawled through without light or shade; nor was the character meant to be acted with the bustling homeliness of an Audrey. His Countess Almaviva again, demands graceful and impassioned, but not spasmodic expression, and nobility and polish of demanour belong to the part, which are ill conterfeited by marking time with outstreched hands and other extravagancies of action. The songs of Cherubino were not destined for a voice without lower notes, nor his gambols for a figure which travestie makes unpleasing rather than piquant. These generalities are forced upon us by the coarse performance of Madames Heinefetter, Schodel, and Schumann, on Wednesday evening. […] The house was crowded, and the audience curiously enthusiastic. How far „the wherefore" of its enthusiasm lay in its honour of Mozart's music, how far in a blind faith in German performance, it may not be altogether useles to inquire.

[306] For the first time this season Marschner's beautiful opera, The Templar and the Jewess, was last night performed by the German company. Dimmed as the effect of its representation was by the absence of Heinefetter and Staudigl [...] the opera was, as a whole, well supported.

[307] Our Weekly Gossip. With regard to the German company, […] it has been this week giving Marschner's best opera, Der Templer und die Jüdin with the feeblest possible cast [...].

[308] The attendance last night at the house was very poor indeed. Epson won the night as well as it had the day.

[309] Her Majesty and Prince Albert honoured this theatre last night with their company. The Queen's visit, in addition to the attraction of Meyerbeer's Robert le Diable, had the effect of filling the house in every part with a large portion of the company belonging to aristocratic and fashionable circles.

[310] „Robert le Diable" hat in London in der deutschen Operngesellschaft Glück gemacht. Tichatschek, die Stöckl-Heinefetter, die Schodel & Staudigl sangen die Hauptpartien.

[311] [...] Madame Heinefetter […] (with much talent in her own way) cannot sing music which demands florid execution.

[312] In some important respects the German version of Robert the Devil has been the most satisfactory representation of it in London. There was more uniformity of power and similarity of style among the singers than in the semi-French representation of it at the King's theatre, – although the female characters were not so well sustained. The treble songs are designated for French singers; and the sky-rocket passages in which Dorus Gras and Cinti find the most fitting employment of their talents, were imperfectly executed by Madame Schodel; whose performance in other respects was very satisfactory. [...] The house was well filled.

[313] Meyerbeer's celebrated Robert le Diable was brought out last night at Drury-Lane, in a German dress. [...] the principal characters were admirably performed; Tichatschek was Robert, Staudigl Bertram, Madame Heinefetter Alice, and Madame Schodel Isabella. This last lady, whom we had not heard before, displayed much talent, and received much applause. Her singing of the Cavatina, in the last act (in the original French, »Robert, toi que j'aime«) was a very beautiful and expressive performance. [...] Her Majesty and Prince Albert were present, and the house was full in every part.

[314] The great attraction of the opera of Robert the Devil at Drury Lane, is Herr Staudigl's performance of Bertram. This, which is a part of but indifferent merit in the music, is elevated to a rank incomparably before any other, by the genius of the artist. [...] His style is a severe test to judge his fellow-performers by. Madame Heinefetter will not bear it, far less Madame Schodel. In the first there must be always much to admire, in the last we could see little but constant feebleness, made painfully evident by a constant effort at intensity. Much Ado about Nothing has been rarely played so well. [...] the opera was not well got up. The diablerie was execrable, all its noble music execrably done, and the choruses we were surprised to find by no means competently executed. [...] The performance has been shortened since the first night[...]. In this shortening some of the noblest music of the opera has been sacrificed; and all its continuity and intention, as a work of art, remorselessly destroyed.

[315] Enough to say that nothing can be much worse than the Drury Lane performance as a whole [...]. Of the ladies, as representatives of their allotted parts, and executants of some of the most passionate as florid music ever written, we will not speak at all. It is just to Meyerbeer, and to an English audience capable of discriminating, that these unpalatable truths should be told: the more so, as some of our contemporaries seem to have lost themselves in the maze of their wholesale German predilections on the occasion.

[319] After the opera [Belmonte und Constanze] a miscellaneous concert was given on the stage: the singers being Madame Heinefetter, Madame Schodel, Staudigl, and Mellinger. Several classical German compositions were performed by these distinquished artists, all of whom were rewarded with the warm greetings of the audience.

[320] The German Opera Company has closed its campaign [...] If the speculation has proved a failure this year, which we trust at least does not reach the extent generally given, it will at once be admitted that no dispraise of blame is attributable to the artists, who, in whatever grade or department they were employed, evinced an alacrity and earnestness in the fulfilment of their several duties, which threw a peculiar charm over the whole performance, and afforded a fine artistic lesson to our native professors, vocal and instrumental, and to individuals of far more ambitious pretensions.

[321] Correspondenz. (London) Die deutsche Oper hat die Themsestadt verlassen. Trotz den Talenten der Sänger Staudigl, Seffelmann, Haizinger, Tichatschek, trotz den Anstrengungen der Sängerinnen Stöbler, Heinefetter und Schodel hat der Direktor Schumann schlechte Geschäfte gemacht. Die Opern Euryanthe, Fidelio, die Zauberflöte wurden von dem versammelten Publicum mit Enthusiasmus aufgenommen, aber der Zahl nach war dieses Publicum sehr klein. Aber warum mußte auch Schumann seine Vorstellungen im Drury-Lane-Theater geben, statt sich wie voriges Jahr mit einem kleinen Theater zu begnügen, was ihm viele Kosten erspart hätte? Zum Unglücke hatte auch noch die italienische Oper die gefeierte Sängerin Löwe verschrieben, und die berühmte Rachel war über den Canal geschifft – dadurch wurde der Nachteil Schumann's verbrieft.

[322] Die Londoner deutsche Oper in Mainz. Die Allgemeine Zeitung schreibt aus Mainz vom 14. August: gestern traf unsere Oper, nach fünfmonatlicher Abwesenheit, von ihrer Wanderung nach England, glücklich wieder in Mainz ein. […] Schumann hat leider mehr Lorberen als Gold mitgebracht. Für die diesmaligen Verhältnisse, wo die Wahlbewegungen so nachteilig auf die Geschäfte der deutschen Oper einwirkten, war die Unternehmung zu splendid und zu großartig begonnen, so daß es unmöglich war, Nutzen daraus zu ziehen. […] Die berühmten Gäste, welche Schumann mit nach England nahm, z. B. Mad. Stöckel-Heinefetter, Mad. Schodel, die Herren Staudigl, Haitzinger, Tichatschek, sind schon zu Anfang dieses Monats hier eingetroffen und haben bedeutende Summen von dieser Kunstreise mitgebracht.

[323] 15 juin 1841. […] La saison musicale a été mauvaise pour tout le monde même pour les Italiens.

[324] We had some fears that the support of the last season was scarcely sufficient to induce the reimportation of the company; in fact, it was generally understood to have been an unprofitable speculation. We hope the fact was otherwise.

[328] The lowering of the prices to little more than those charged at an English theatre [...]. There were number of Germans in the metropolis who were anxious last summer to hear their native music to their native language, who were entirely precluded by the price. Now the opera is open to all, and indeed it should not be otherwise with a company, the merit of which is not the number of 'stars' it contains, but the ability to execute the works of the great German composers in an equal and efficient manner.

[329] Die Herren Götz und Lebrecht aus Mainz hatten es […] unternommen, die vorstehend verzeichneten Mitglieder zu einer Opern-Gesellschaft zu formiren und nach London zu führen. Nach Verlauf von vierzehn Tagen gelangten sie aber schon zu der Überzeugung, daß sie dem Unternehmen nicht gewachsen waren. Hr. Lebrecht war an einem Morgen plötzlich verschwunden, und damit endigte diese Direktion. Hr. Godschede aus London übernahm dieselbe und versprach, alle Verbindlichkeiten, welche die obengenannten Herren gegen die Gesellschaft eingegangen waren, zu erfüllen. Der Erfolg aber entsprach nicht den Hoffnungen, welche sich derselbe vielleicht gemacht hatte, und er fand es, seines gegebenen Wortes ungeachtet, für geratener, sich von den Geschäften zurückzuziehen. Jetzt wurde die ganze Entreprise durch die Autorität des Hern. Staudigl zu einem ehrenvollen Ende geführt. Der glänzende Erfolg der Meyerbeerschen Opern, welcher vor Allem dem unermüdlichen Eifer des Hrn. Kapellmeister Lachner zu verdanken ist, hat die Ehre der deutschen Kunst (welche niemals so leichtsinnig aufs Spiel gesetzt werden sollte, als es durch das Unternehmen der Herren Götz und Lebrecht geschehen ist) in London gerettet und bewahrt.

[330] Bericht über die deutsche Oper in London, aus den Mitteilungen 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 zusammengeschneit aus Mainz, Wiesbaden, Darmstadt, Würzburg u.s.w. war nichts weniger als ein kompakter, präciser 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 Gesangskunst in der ersten Stadt der Welt repräsentirt werden sollte. Wider Erewarten 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 grösßten, 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 sämmtliche […] 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 nachteilig […]. 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.

[331] Madame Heinefetter has left the German company, in consequence of the management's offering her ten instead of her usual salary of twenty pounds per night. The German company do not depart by the Batavia steamer as announced on the top of the bill, but join Bunn at Vauxhall Gardens.

[332] „[...] the whole of the music of Mozart's opera of The Marriage of Figaro will be performed in three acts. The Contess Almaviva: Madame Schodel."

[333] The German Opera corps have departed prematurely and under mortifying if not disastrous circumstances.

[334]

A londoni német opera műsora 1841

Mű	*Előadásszám*
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

A londoni német opera műsora 1842

Mű	*Előadásszám*
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

[335] German Opera. We have again to express our regret that the beautiful temple that Vestris has for three successive years rendered so peculiarly attractive, either in ancient or modern times, should be again polluted by the introduction of German vocalists of far inferior grade. With the exception of Heinefetter and Staudigl, both great artists, there is not one of the company worthy even the price of admission, and we rather think that the encouragement they do receive, is more to be attributed to the natural bonhomie and philantrophy characteristic of the Englishman, than their own peculiar merits, of which we are reluctantly obliged to confess, they are utterly deficient. It is an old adage that success seldom follows merit; is it to be wondered at then, when there is none? Fortunately, however, a few months will shortly elapse, when a Kemble will tread those boards now so desecrated, and we trust that his excertions will be crowned [by] such success as to exclude all further innovations of foreign extortions and charlatanism.

The German Opera Company have done themselves irreparable injure, by the frequent recourse thay have had to works of other schools; thereby letting out the secret; that they have not a sufficient number of German Operas, of any merit, to carry them through a very short season – and consequently proving that their migration beyond the precincts of their native towns is both unwise and impolitic – expecially too, since, with two or three exceptions, their singers are but of the second-rate order.

[336] We repeat our regret at the ill success of the German opera this season. Its introduction into this country, during several seasons past, has had no small effect in improving the public taste in dramatic music, and also in improving the performances of our own musical stage. In theatrical chorus singing, in particular, the Germans have taught us to rival them, if not to beat them [...]. Had it not, too, been for the German opera in England, it might have been long before we could have such a performance as that of The Marriage of Figaro last season at Covent-Garden.

[337] The German Operas have commenced under rather ominous circumstances with Der Freischutz, but we must candidly confess that with the exception of Staudigl's magnificent singing and acting of Caspar it was very inefficiently performed. The incantation scene was absurd and received with ironical cheers; it would have disgraced a theatre at a minor provincial town. […] The chorus is not by any means so numerous as announced in the bills; eighty voices in print dwindle down to forty on the stage. […] The band is very good, and the splendid overture was played with a fine poetic feeling. Staudigl is the star of the company; his rays alone will attract, he is the finest singer we ever heard. The house was but moderately full. […] The chorus did not sing well; our own English choruses have made such rapid strides as to eclipse these far-famed foreigners.

[338] […] there has been no tenor-singer to whom those who appreciated Staudigl, Heinefetter, and latterly Lutzer, could listen with toleration, until Breiting came, and he was only a *pis aller*.

[339] German Opera. These performances commenced at Covent Garden Theatre on Monday evening, according to custom, with 'Der Freischütz', and according to oft repeated practice, with a glaring breach of promise. Madame Stöckel Heinefetter was announced in the play-bills for the part of Agatha, and with a sang froid certainly not indigenious to respectable English theatres, Madame Schodel was sent out without any previous apology, or explanation.

[340] Über die deutsche Oper in London lesen wir vom 3. Mai in der Leipziger Allgemeinen Zeitung: Die deutsche Operngesellschaft hat unter der Leitung des Hrn. Bunn gestern abend ihre Vorstellungen im Coventgardentheater begonnen, und es scheint, daß sie Glück machen wird. Man hat keine Mühe gespart, um dem englischen Publikum nicht nur die ausgezeichneten Talente wieder vorzuführen, welche demselben schon bekannt und ihm lieb geworden sind, sondern auch noch andere dazu zu engagiren. Das Haus war gestern sehr gefüllt, und die erste Oper, der Freischütz, in welchem Mad. Schodel die Agathe sang, wurde mit enthusiastischem Applaus aufgenommen. Am Schlusse sang die ganze Gesellschaft das God save the Queen, und die öffentlichen Blätter versichern, daß dieser Gesang ganz mit jener eigentümlichen Kraft, Präcision und ausserordentlicher Wirkung ausgeführt worden sei, durch welche sich der Chor der deutschen Oper stets ausgezeichnet habe.

[341] We admire Madame Schodel very much in certain characters, and we admit that her performance of last night was a creditable one, but she is only an indifferent substitute for Madame Heinefetter in Der Freischutz.

[342] Madame Stoeckel Heinefetter was to have sung, but without any announcement whatever another singer, Madame Schodel, was called upon to sing. This lady has a voice of immense power, but her singing is course and loud; she is however very great in some characters, and her acting is full of earnestness and energy.

Madame Schodel had taken Agathe at short notice to supply the place of Stöckel Heinefetter. She has an organ of immense power and volume, but wants finish, and her version of the grand scena in the second act, though energetic and effective, was somewhat coarse, with that strain in the upper notes so frequent among German vocalists. As an actress she displays much feeling and intelligence.

[343] The opera of Die Vestalin is certainly a most beautiful work, and though not performed to the highest degree of perfection by the German company last night, it was played effectively, and quite well enough to afford much gratification to those who came for the sake of the composition. [...] Throughout the whole of the [second] act Madame Schodel supported her very ardous part with great power and energy, and Staudigl, whose character began here first to be important, was a noble high priest. [...] the house was wretchedly attended [...] The few that were there seemed pretty well satisfied, but neither the reaction nor the audience were such as the opera and its performance by the present company deserved.

[344] We greatly regretted to see so thin an attendance on the first representation of Spontinis opera of Die Vestalin, produced by the German opera company at Covent Garden Theatre on Thursday night [May 12]. It is a composition of great beauty; resembling Norma in many respects as to the character of the subject, but far transcending that popular opera in all essential points, whether of pure and simple melody or of noble instrumentation. But the singularly quiet and truthful character of its pathos will nod tend to its popularity

amongst us. Madame Schodel surprised us with the power and sweetness of many passages in her performance of the Vestale.

[345] Spontini's Die Vestalin was brought out on Thursday nicht; but not with sufficient success, we imagine, to induce a repetition of it. [...] Die Vestalin, being formed on the Italian model, is little suited to the powers of a German company, who uniformly fail when they quit their own school and endeavour to naturalize the operas of foreign masters. They wear the dress of Italy but awkwardly, and always seem, as they are, constrained and embarrassed by the attempt. Under this disadvantage, Madame Schodel's personation of the offending Vestal deservers high commendation: her performance was full of expression, and she sang with the skill of an accomplished artist. Staudigl's representation of the High Priest was magnificent. But with these performers our commendations must end.

[346] As to the much vaunted »Vestalin«, we can safely say, that never, throughout our musical carrier, did we hear such a tissue of poverty-stricken commonplace, and empty buster. [...] Staudigl and Mad. Schodel did as much for the vapid bombast allotted to them, as mortal ingenuity could effect. Their acting was quite up to the best standard- and their singing was as near to perfection as German singers can possibly arrive.

[347] Madame Schodel also personated with great fervour Isabella of Sicily. She sang the two well-known airs of the part „Ideal meiner Seele" and „Robert mein Geliebter" with most sincere expression.

[348] Zu den Sternen der deutschen Oper am Londoner Gesangshimmel gehört schon zwei Saisons hindurch die Sängerin Schodel. Nachdem dieses eminente Gesanskünstlerin 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.)

[349] Madame Heinefetter has left the German company, in consequence of the management's offering her ten instead of her usual salary of twenty pounds per night.

[350] Die Erscheinung dieser Künstlerin hat uns ein lebhaftes Interesse abgewonnen und das Publikum einmal wieder in lebendige Bewegung versetzt. Es ist versucht worden, sie für unsere Oper zu fesseln und die Direction hat dadurch bewiesen, daß es ihr um Verbesserung des Instituts Ernst ist; Verhältnisse haben aber Mad. S. verhindert, vor der Hand auf den Vorschlag einzugehen.

[351] Ihre Stimme ist ein nicht zu hoher, aber sehr schöner und reiner Sopran und wird von großer Kunstfertigkeit im Gesange unterstützt; doch läßt ihr Vortrag ziemlich kalt […].

[352] Madame Stöckl-Heinefetter hat auf mehre Anträge noch gar nicht geantwortet.

[354] Correspondenz (Hannover). Die Sängerin Mad. Schodel hat im Freischütz sehr gefallen. Sie gab die Agathe, Mad. Perglas das Aennchen.

[355] Seit 1841 ist jedes Zeichen des Mißfallens bei sofortiger Verhaftung verboten. „Gott segne dieses glückliche Land", sagte der Prinz Solms.

[356] Nach einem Berichte im Hamburger Correspondent läßt sich der König von Hannover alle Abende Bericht über die Einnahme der Opernsvorstellungen vorlegen.

[357] Der Regisseur Grunert ist zum Oberregisseur ernannt, und behält die *mise en scene*, wie wir hören, auch die Rollenvertheilung. Über die Wahl der Stücke und Opern, über die Engagements und alle wichtigen Verwaltungssachen entscheidet die Intendanz. Welche Funktionen hat der neue Direktor?

[358] Mit der Reorganisation unserer Oper scheint es noch nicht glücken zu wollen. […] Mad. Schodel hat sich zwar zu einem Gastspiele verbindlich gemacht, stellt aber ganz unerhörte Engagementsbedingungen: circa 7000 Thaler Gehalt, Benefice, 3 Monat Urlaub und was sonst dazu gehört.

[359] Összefoglalólag írja a hannoveri operaválságról a színházi almanach: „Das Theaterjahr 1841 war für Hannover ein merkwürdiges, denn nie hat man früher so viele einzelne Veränderungen und Wechsel, als in diesem, erlebt. Herr. v. Holbein suchte in März seine Entlassung als Hoftheater-Direktor nach, um eine gleiche Stellung am Burgtheater in Wien anzunehmen. Mit ihm zugleich verließen im Schauspiel zwei beliebte Künstlerinnen […] die Bühne, und weil die Contracte der Mad. Gentiluomo und der Dlle Spatzer nicht rechts-

verbindlich abgeschlossen waren, so erlaubten sich diese beiden Damen, dieselben eigenmächtig zu lösen. […] Nur wer den heutigen Zustand der Theater und die Seltenheit ausgezeichneter Talente kennt, wird die Schwierigkeiten ermessen können, den Abgang von mindestens drei beliebten Sängerinnen plötzlich zu ersetzen. Die ersten Bühnen Deutschlands fühlen mehr oder minder den Mangel von Talenten, welche den übertriebenen Ansprüchen des Publikums vollständig genügen vermögen, jahrelang suchen und bilden Bühnenvorständen vergebens daran, und hier sollten nun mit einem Schlage deren Drei erscheinen! Mit unsäglicher Sorge und Betriebsamkeit und mit großen Kosten wurden Sängerinnen verschrieben, geprüft, und leider das Publikum oft ermüdet. Es gelang endlich der Intendanz Mad. Schodel, die von dem hiesigen Publikums sehr gefeiert wird, für erste Gesangsparthieen, und Mad. Brüning für Soubretten der Oper zu gewinnen [...].”

[360] Unsere Bühnenverhältnisse erfreuen sich glänzender Fortschritte. Die königl. Intendanten, Kammerherren von Busche und Malortie, wie unser Director Baron von Perglaß wirken unermüdlich für das Emporblühen der Anstalt, und die besten Zeugnisse sind ein würdiges Repertoir und eine gefüllte Casse. Dies zu erreichen ist um so schwieriger, wenn noch viele Lücken im Personale sind und unaufhörlich Gäste probirt werden müssen, das Fehlende zu ergänzen. Unser männliches Personal im Schauspiel und Oper ist gut […] Das Damenpersonal ist minder reich an ausgezeichneten Talenten, [...,] in dieser Beziehung [ist] in der Oper aber leider nur Mad. Schodel zu nennen, welche letztere in heroischen Partien eine hochgefeierte Meisterin ist. […] Dennoch haben wir jede Woche zwei, auch drei Opern, und zwar mehr von deutschen classischen Componisten als von Italienern. Mit Freude und Dank erkennen wir die Tätigkeit und Kentnisse des neuen Directors, Hrn. von Perglaß, der durch geschmackvolle Arrangements und Anordnungen, welche von ebenso vielem Fleiß als Studium zeigen, wie durch seine feine Bildung und Humanität allgemein Liebe und Hochachtung erworben hat. Die Vestalin, Templer und Jüdin, Robert der Teufel wurden trefflich in Scene gesetzt. […] Von älteren classischen Stücken sahen wir seit Anfang September d. J. […] an Opern Don Juan, Zauberflöte, Freischütz, Templer und Jüdin, Vestalin, Robert der Teufel, Fidelio, Norma u.a.

[361] Folgende Nachricht finden wir im Morgenblatte. Sie klingt etwas anders als eine frühere. Wer hat Recht? „Unser Theater ist ein Chamäleon; heute gibt es eine musterhafte Vorstellung und morgen erinnert es an die Bretterbuden des Jahrhmarkts. Musterhaft kann es sein, wenn eine Oper, davon ist hier zunächst die Rede, nur wenige Personen erfordert, denn es hat in der bekannten Sängerin Schodel, eine Künstlerin erster Classe, die freilich wol zuweilen ein wenig extravagirt, aber darum nichts destoweniger Bewunderung in Anspruch nimmt wegen ihrer charakteristischen, lebenvollen Darstellungen und ihres ausgezeichneten Gesangstalents. Neben ihr agiren ganz gute Sänger, aber keiner von besonderer BedeSutung, und als Sängerinnen stehen ihr nur ganz talentlose Subjecte zur Seite. Die Versuche, welche mit Gästen gemacht wurden, fielen bis jetzt so unglücklich aus, daß dadurch einige von den oben bezeichneten Jahrmarktsvorstellungen zu Stande kamen.”

[362] Aus Köln […] Unter den fremden Künstlern, welche unsere Stadt mit ihrer Gegenwart erfreuten, steht Frau Schodel vom Hannoverschen Theater obenan; mit reicher Fertigkeit und edlem Vortrage, mit dramatische Innigkeit ergriff sie hier in Werken aller Art: als Valentine in den Hugenotten, als Fidelio, als Norma, und machte in jedem den Zuhörer glauben: daß sie gerade in diesem ihr Vorzüglichstes leistet.

[363] 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 sämmtlichen 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 mezzo-seria-Opern, insofern letztere nach der Norm ihres Repertoires und nicht unter ihrer Künstlerstellung sind, – so wie zur Mitwirkung in den Conzerten, 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 Koncertstücken, vorausgesetzt, daß letztere drei Gattungen nicht physisch erschöpfend gehäuft oder durch vielfältigen Costumenwechsel allzu fatiguant 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 Bemerken, 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 postnumerando 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 Schluße 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 verfplichtet sich zur Zahlung einer Conventionalstrafe von Rth. 5400 qu. kt. [?] wenn sie diesen Contract nicht antreten oder brechen sollte und begibt sich gegen den gemeinschatlich 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 unverletzbare 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."

[365] Nach 1 1/2 jähriger Tätigkeit trat [...,] die Schodel aus, da ihre hohe Forderung von 8200 Thlr. bei einem obendrein kleinen Repertoir ein dauerndes Engagement verhinderte.

[366] Nach dem Durchgehen der Gentiluomo war es nicht möglich, auf der Stelle eine erste Sängerin in festes Engagement zu bringen; es gelang aber, Frau Rosalie Schodel aus Pest für die nächste Saison als Gast zu gewinnen. Die kleine Frau mit markanten Zügen hatte einen sehr kräftigen, gut geschulten Mezzosopran, echt dramatischen Vortrag und ein feuriges Spiel; alles war sicher, kühn, oft verwegen. Sie gewann sofort das Publikum. Desgleichen eine Nichte Marschners, Frau Brüning-Wohlfrück, welche mit schöner, frischer Stimme vom Stadttheater in Hamburg als erste Opernsoubrette eintrat und auch mal als Orsino grossen Erfolg hatte. […] Mit der Schodel suchte man alte Schulden abzutragen, sodaß im Herbst eine grosse Oper die andere Jagte und man bald von einer Opernmanie sprach. Der „Templer" war mit ihr wieder möglich geworden, und der seit mehreren Jahren nicht gegebene „Vampyr" schlug mit einem da capo von Ouverture und Trinklied,

Applaus beim Erscheinen Marschner's durch. Novitäten gab es nicht, aber der 'Dorfbarbier' wurde mit Köllner, und „Raoul" mit der Schodel neu einstudirt. Opern mußten um jeden Preis heraus: als Frau Brüning als Margarethe in den Hugenotten sich unpässlich meldete, machte man kurzen Process und ließ den 2. Act der Oper ausfallen! […] Zum Gastspiel kamen aus Hamburg der Bassist Reichel und die Altistin Frau Hammermeister; dann eine der ersten Sängerinnen, Sabine Heinefetter. Auf ihre tragische Desdemona folgte die heitere Rosine, wobei sie als Einlage die – Wahnsinnscene aus Lucia sang!. […] Das Interresse des Gastspiels steigerte sich in den Opern Capuletti und Figaro, wobei von der Heinefetter der Romeo und Susanne, von der Schodel die Julia und Gräfin gesungen wurden; zwei so hervorragende Sängerinnen nebeneinander zu hören, war hier etwas Neues.

[367] Hoftheater (Eingesandt) Richards. Sonntag 7 Mai. Die Familien Capuletti und Montecchi. […] Madame Schodel, vom K.K. Hofoperntheater zu Wien, gab den Romeo als Gast. Wir heißen sie freundlichst willkommen! Wer die Hohepriestin der Kunst, die erhabene Schröder-Devrient als Romeo gesehen hat, dem wird und muß es immer schwer fallen, jedem anderen Romeo rückblickende Vergleichungen zu erlassen, und Referent leugnet nicht, mit der resignirenden Betrachtung in das Theater gegangen zu seyn, daß es wie schon mehrere Male, auch dieses Mal manchen bei jenem erhabenen Vorbilde wahrgenommenen Schmuck vermissen werde. Allein, Mad. Schodel hat durch diese einzige Darstellung ihre große Kunstschwester keineswegs vergessen gemacht, sich aber für immer den Platz neben der erstern in unserer Erinnerung gesichert. Vergleichungen würde sie mit Recht abweisen dürfen. Denn ihr Romeo ist ein höcht individuelles, von der frischen Originalität belebtes gebilde. Ihre Stimme, mehr Mezzosopran als Alt, erklingt mit außerordenlichen Klarheit und einer wunderbaren in die äußersten Winkel des Hauses dringenden Kraft, verbunden mit der höchstmöglichen Reinheit der Intonation. Der ganze Vortrag [ist] höchst correkt, immer geschmackvoll und wahr, giebt Zeugniß, daß Mad. Schodel aus einer klassischen Schule hervorgegangen ist. Nur der Pronunciation wäre etwas mehr Deutlichkeit zu wünschen. Im Spiele aber entwickelte dieser schwarzgelockte, edel gebildete Romeo eine Frische, eine von aller Übertreibung sich fern haltende Keckheit, eine Glut der feurigen südländischen Natur, welche die Zuschauer erst frappirte und dann unwiderstehlich dergestalt fortriß, daß die Darstellerin schon nach ihrer ersten Scene mit Enthusiasmus hervorgerufen wurde, ein Erfolg, dessen sich hier in unserm kältern Clima bisher nur die Schröder-Devrient rühmen konnte. In Wahrheit, dieser Romeo muß mindestens das Haupt einer mächigen Familie seyn; alles andere wäre für seine feurige stolze, wahrhaft adlige Natur zu gering. Jede Nummer war auch zugleich ein Glanzpunkt für die Darstellerin; doch wollen wir noch die unendlich rührenden weichgehaltene Scene in Grabgewölbe als Beleg aufführen, daß Mad. Schodel nicht minder groß ist in der Darstellung des hochtragischen Schmerzes.

[368] Mad. Schodel trat zum letzten Male als Agnese in der Unbekannten am 9. Mai auf. Die Künstlerin zeichnet ihre Bilder mit echt französischem Pinsel. Alles ist sicher, kühn, oft verwegen; als Romeo wagte sie nach unserer Ansicht einige Male zu viel und glitt über die Schranken hinaus; doch gibt es wohl nur die Schr-D, die durchaus keine Störung in der männlichen Tracht und Bewegung findet. Als Agnese [Alaide] aber war Alles zu einem abgeschlossenem Ganzen verschmolzen, die mitunten etwas grellen Töne des Romeo verschwunden, und Licht und Schatten auf das Wirkamste vertheilt. Zeigte die Künstlerin im Finale des ersten Aktes wieder ihre wunderbare Kraft, so bewies sie durch den Vortrag des Gebets im zweiten, daß ihr auch der Ausdruck des Milden und Zarten zu Gebote steht. Einige Momente ihrer Darstellung waren in der That groß gedacht und in ihrer Art trefflich dargestellt. Im Allgemeinen aber können wir doch den Wunsch nicht unterdrücken, daß Mad. Schodel auf eine edle Plastik in ihren Bewegungen und Stellungen überall noch mehr bedacht seyn und das mitunter zu Heftige abstreifen möge. Sie ist zu reich an glänzenden Eigenschaften, als daß es ihr nicht leicht gelingen sollte. Eigentümlichkeit ist ihrer Darstellungsweise allerdings nicht abzusprechen. – Die Erscheinung dieser Künstlerin hat uns ein lebhaftes Interesse abgewonnen und das Publikum einmal wieder in lebendige Bewegung versetzt. Es ist versucht worden, sie für insere Oper zu fesseln und die Direction hat dadurch bewiesen, daß es ihr um Verbesserung des Instituts Ernst ist; Verhältnisse haben aber Mad. S. verhindert, vor der Hand auf den Vorschlag einzugehen. – Den Arthur des Herrn Holzmiller war eine sehr gute Leistung […]. Die ganze Vorstellung erinnerte an bessere Zeiten, denn auch Fräulein Franchetti ist grade als Isabella beliebt und Herrn Gey gelang der Leopold heute besser denn je […].

[368] Im Herbst desselben Jahres [1831], also unter Einfluß von seiner [Marschners] Berufung, wurde ein für das Kunstinteresse der Stadt wichtiges Blatt gegründet: 'Die Posaune' von Georg Harrys in welchem von nun an die Kritik ohne Unterbrechung fortgesetzt wurde.

[373] Marschner hob hervor, daß, wenn die Oper nicht immer gleich gute Resultate geliefert habe, das außer dem häufigen Wechsel des Personals auch darauf beruhe, daß ihm nicht die gleiche Einwirkung wie bei dem Orchester gestattet sei.

[374] In der Hand des Directors lag u. A. auch das Engagement des Gesangspersonals, die Rollenverteilung und Anschaffung neuer Opern. Der Capellmeister stand ihm nur beratend zur Seite und hatte nur Vorschäge zu

machen. Damit war die von jeher berschänkte Einwirkung Marschner's auf die Oper von neuem sanctionirt und das Mass seiner Verantwortlichkeit herabgedrückt.

[375] Am 24. September [1841] schrieb Marschner an Harrys: „Ihr sehr geehrtes Schreiben erwidernd, bedaure ich unendlich, nur äußerst wenig Hoffnung zu hegen, etwas für Ihren Schützling tun zu können. Mad. Schodel ist verpflichtet, acht- oder zehnmal jeden Monat zu singen. Erwartet wird bis zum 1. Oktober Dem. Osten, die viermal auf Engagement gastiren soll, und endlich liegt uns noch Dem. Köckert auf dem Halse, die noch dreimal zu spielen hat. Wo soll die Zeit herkommen, in welcher Dem. Kunth auftreten könnte? In solchen Fällen hilft Zureden nichts, wenn man nicht auch die Mittel zur Ausführung anzugeben weiß. Der einzige günstige Fall, der eintreten könnte (den man aber auch fürchtet), wäre, daß Dem. Osten mißfiele. [...] Ich will aber Ihnen zulieb noch einmal auf den Oberütherrn einreden, und zwar so nachdrücklich als ich vermag. Allein ich gestehe es Ihnen offen, daß ich wenig davon hoffe. Ist dort ober erst einmal eine Sache verneint, dann ist gewöhnlich alles vergebens."

[377] In Herrn Holzmiller besitzen wir einen zwar nicht hohen, aber dennoch vortrefflichen Tenor, dessen Romanzen- und Liedervortrag wohl selten übertroffen werden mag. […] Helden gelingen ihm weniger oder seltener […].

[378] Die Zauberflöte wurde nicht zum besten executirt. Mad. Schodel und das Orchester ließen viel zu wünschen übrig. Dagegen sangen die HH. Lehr und Granfeld recht wacker.

[380] Der Barytonist Steinmüller hat sich mit seiner schönen Stimme und seinem geschmackvollen und musikalisch festen Vortrag in letzter Zeit in bedeutendem Grade die Gunst des Publikums zu erringen gewußt. Vermöchte es dieser talentvolle junge Mann über sich, namentlich in der Höhe den Ton weniger zu drücken, die Zähne bim Gesang mehr zu öffnen und auf seine Körperbewegungen, die manchmal ewas telegraphenartiges an sich haben, mhr Aufmerksamkeit u verwenden, so würde er der Kritik bald nr noch enig Stoff zu mäkeln übrig lassen; denn Herr Steinmüller singt stets mit Herz und Verstand, und seine Leistungen als Tell, Jäger, Bois Guilbert usw. haben uns schon oft hocherfreut. Rollen aber wie Marcel in den Hugenotten singt er weder zu seinem, noch zum Frommen des Werks. Zu solchen Partien aber gehört ein wirklicher, tiefer Bass, an dem es uns mangelt. Denn Herr Köllner, der Baßbuffo, dem das Publikum schon bei seinem Erscheinen fröhlich entgegen zu lachen gewohnt ist, paßt nicht dazu und würde durch das Publikum selbst gezwungen weden, die Rolle zu parodieren. Hieraus ergibt sich, daß Köllner ein guter Komiker sein muß, das er denn auch ist. Seine Komik ist ungezwungen, natürlich und selten übertreibend, darum auch wirksam. Auch sein Baß erklingt recht weich, voll und stark. Nur mit der Intonation haperts zuweilen, und seine musikalischen Kenntnisse scheinen nicht tief zu sein. […] Die Herren Gey und Pfeiffer (Baryton und hoher Tenor) bekleiden zweite Fächer auf ausgezeichnete Art. Zu kleineren und kleinsten Rollen finden sich im Chor mehr oder minder genügende Mittel.

[383] Mit Vergnügen nehmen wir war, daß die deutsche Oper in dieser Saison bevorzugt wird. Dies haben wir dem Umstand zuzuschreiben, daß nicht mehr eine Primadonna das Regiment führt, deren Talent allerdings mehr für Bellini, Auber und Donizetti, als für Mozart und Beethoven geschaffen war […]. Eine Sängerin wie die Schodel, der die Kunst mehr ist, als ein Mittel zum Zeitvertreib für Solche, die dessen bedürfen, kümmert sich auch wenig darum, was die Laune des Geschmacks eben bevorzugt, sie wählt das Schönste, wo sie es nur immer findet, zu Vorwürfen für die Kunst, und da wir das Schönste, was die Oper jemals geleistet hat, ohne Zagen für unsere deutschen Meister in Anspruch nehmen, so haben wir die jetzige bessere Richtung des Repertoirs der Mad. Schodel zu danken. Diese Richtung und das, was die treffliche Künstlerin leistet, ist aber auch das Einzige, was bis jetzt an der Oper gefallen kann, denn die Darstellungen überhaupt fallen in der Regel nur mittelmäßig aus. Der Mad. Schodel blieb also beinahe die ganze Aufgabe, das Interesse des Publicums wach zu halten, um so schwieriger in diesem Falle, je geringer im Allgemeinen das Interesse an einer so tiefen und ernsten Musik.

[384] Königliches Hoftheater, Hannover. Montag, den 29 August 1841, Wegen Unpäßlichkeit der Herren Steinmüller und Lehr, kann die auf heut bestimmt gewesene Vorstellung der Oper Die Vestalin nicht gegeben werden. Dafür: Die Familien Capuleti und Montecchi. Oper in 4 Aufzügen nach dem Italienischen. Giulietta – Mad. Brauer, vom Stadttheater in Nürnberg, als erste Gastrolle, Romeo – Mad Schodel, vom K.K. Hof-Theater in Wien, als erste Gastrolle.

Schodelné fellépései a hannoveri Hofoperben, 1841-1842

Első fellépés	*Szerző*	*Mű*	*Szerep (fellépésszám)*
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)

[387] Die Oper muß sich mit Wiederholungen durchhelfen, denen jedes Interesse abgehen würde, da die Lücken im Personal durch Krankheiten noch mehr erweitert werden, wenn nicht die treffliche Schodel bereitwillig zur Verherrlichung jeder Oper beitrüge. So gab sie auch die Agathe im Freischütz, und diese Partie, wenn sie auch den großartigen Eigenschaften der Mad. Sch. nur einen beschränkten Spielraum gestattete, wurde in ihren Händen nichtsdestoweniger sehr bedeutend. […] Wie sehr Mad. Schodel das Publikum befriedigt, bewies die Norma, die, so häufig bereits gegeben und nicht einmal in der besten Besetzung, lediglich der Mad. Sch. wegen ein überfülltes Haus und den lebhaftesten Enthusiasmus dieses Hauses zu Wege brachte.

[388] 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 überwiedengen 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 Aeußerung 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 gebildenten 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.

[390] Das hiesige Publikum kennt Mad. Schodel von einem frühern Gastspiele her, die hiesige Kritik nahm damals Anstoß an der outrirenden Manier dieser Sängerin; vielleicht hat die Zeit dies gelindert.

[391] Dieselbe Rolle Trug Mad. Sch. am 7. Mai 1837 auf dieser Bühne vor. Was die Kritik damals von ihr sagte, kann noch heute fast wörtlich seine Anwendung finden. Die kräftige volle Stimme, den correkten Gesang, den feurigen Vortrag, das lebendige Spiel finden wir noch. Die Künstlerin hat also in dem beinahe verflossenen Lustrum nichts von ihrer Frische eingebüßt, aber sie hat auch nicht, was wir geglaubt und gewünscht hätten, die weise Mäßigung sich angeeignet, die ihr zuweilen in leidenschaftlichen Scenen noth thut. In Einem nur hat Mad. Sch. ihren Romeo von 1837 nicht erreicht, nämlich in der absoluten Reinheit des Gesanges, die damals bewundert wurde; sie sang öfter zu hoch, und das ist uns doppelt aufgefallen, da wir schon häufig die Sänger klagen gehört haben, daß das Orchester bei hohem Thermometerstande auch gar hoch stehe. Der Beifall des Publikums, das übrigens nicht so zahlreich, wie sonst nach so langer Pause, versammelt war, grenzte an Enthusiasmus [...].

[392] Als Julia in der Vestalin gab Mad. Schodel ihre zweite Gastrolle. Auch in dieser Partie mußte man im ersten Akte einige Abweichngen von der Glockenreinheit bemerken. Aber reichlich war die Entschädigung, welche Mad. Sch. im zweiten Akt und später dafür gab; hier erschien sie in der Tat als Künstlerin und hatte so großartige, hinreißende Momente, daß man an die schönsten Darstellungen dieser Rolle durch eine Schr-Dev. und Andere lebhaft erinnert wurde. Die Gediegenheit und Kraft ihres echt dramatischen Gesanges und die charaktervolle Wahrheit ihrer Darstellung flossen zur wirkungsreichsten Harmonie zusammen. [...] (Wir freuen uns, berichten zu können, daß Mad. Schodel auf die nächsten sechs Monate für unsere Bühne gewonnen ist. D. R.)

[393] Die letzte Aufführung des Don Juan konnte dem Laien nicht genügen, viel weniger dem Kenner. Nur Mad. Schodel die ohne Schwierigkeit für diesen Abend den Preis errang, machte eine Ausnahme. Mad. Schodel ist im Besitz einer umfangreichen und klangvollen Stimme, die in Rücksicht ihrer Stärke auch sehr volubel ist, hat ein tüchtiges Portamento, intonirt rein und weiß ihren Gesang durch ein echt dramatisches, plastisch schönes Spiel noch mehr zu heben. Dabei ist sie so vorsichtig im Athemnehmen, daß man auch bei dem stärksten Fortissimo der Stimme nie eine Anstrengung anmerkt. Sollen wir auch einen Tadel hinzufügen, so ist der, daß wir das oft minutenlange Hervorstrecken beider Arme, das wiederholt geschah, unschön fanden. Wir sahen in dieser Rolle die Schechner, die Sonntag [sic], die Schrröder-Devrient und andere ausgezeichnete Sängerinnen, müssen aber gestehen, daß uns keine so wie Mad. Sch. in dieser Rolle zur Bewunderung hingerissen hat.

[394] Der Mad. Schodel blieb also beinahe die ganze Aufgabe, das Interesse des Publicums wach zu halten, um so schwieriger in diesem Falle, je geringer im Allgemeinen das Interesse an einer so tiefen und ernsten Musik [ist]. In der ersten Arie war der Vortrag der trefflichen Künstlerin ausgezeichnet schön, seelenvoll und bis in die zartesten Nüancen wahr und deutlich. Für die große Szene im zweiten Acte besitzt sie alle Eigen-

schaften, die den Hörer hinreißen können, die Kraft der Stimme, die Glut und Lebendigkeit des Ausdrucks im Gesange und in der Darstellung. Hier, wo auch die Harmonie aufhört und die Seele durch alle Stürme der Leidenschaft aufgeregt wird, will es auch wenig sagen, wenn der Gesang einmal um eine Schwingung von der Begleitung abweicht. Wer in solcher Situation noch ängstlich auf das Orchester horchen oder den Taktirstab verfolgen kann, wird das nimmermer zu leisten vermögen, was die Schodel hier leistet. Auch den Dialog sprach die Schodel musterhaft und wenn sie trotz dem Allen als Fidelio die Kunsthöhe nicht ganz erreichte, die sie als Vestalin und besonders als D. Anna behauptete, so lag dies ohne Zweifel mit in dem Beengenden und Störenden der männlichen Kleidung, in welcher sich ganz ungezwungen und frei zu bewegen doch nur und ganz allein der Sch-D gegeben ist. Die imposante Gestalt der Schodel trat in dem braunen Jäckhchen nicht so vortheilhaft hervor, und ihre Gewohnheit in den Armbewegungen die streng vorgezeichneten Schönheitslinien öfter zu überragen, fiel in dieser Kleidung noch mehr auf. Mad. Schodel wurde nach der großen Arie im ersten Acte und am Ende der Oper mit ungetheiltem Beifalle gerufen.

dc_258_11

Függelék IV
A IV. fejezet jegyzeteiben hivatkozott dokumentumok*

[4] Első levél az athenásbeliekhez. Folytatja az Athenaeum, folytatja a Hírnök is. […] a színművészet egy ágának honunkban alapítója és a külföld legnemesebb virágának általültetője volt, arról, kiről a krónikák is, mint a magyar opera gyöngyéről, mint lelkes művésznéről emlékezni tanítának […].

[7] Bécsből jött eredeti magyar levél következőleg szól Schodelné asszonynak a karinthkapui udv. dalszínházban első felléptéről. – „Sch. assz. a bécsi cs. k. karinthkapu melletti színpad igazgatóságával 12 szerepre kötött szerződésének eleget teendő, Mercadante Eskü című operájában lépett-fel először. Ha meggondoljuk, hogy két év előtt a felülmúlhatlan Schoberlechner [Elaisa kreálója] ragadá-el a bécsi szigorú közönséget annyira, hogy múlt évben a nagy Ungher sem vala képes minden művészsége mellett ez operának köztetszést szerezni, s hogy csak egy hónap előtt a köztiszteletet nyert Hasselt-Barth, mint Elaiza, hidegen hagyá a közönséget – valóban dicsekedhetünk tőlünk elvált s ki nem pótolható Schodelnénk ezen első felléptével; mert ámbár az első felvonásban észrevehető elfogultsága mellett (melly –, tekintvén a nevezett három csillagot, csak dicséretére válhatik) csupán egyes tapsok valának hallhatók: ezek azonban már a másodikban, ezentúl pedig mind inkább élénkebb zajjal törtek-ki, s annyira nevekedék a művészné énekének s tüzes játékának általunk sokszor tapasztalt de nem méltányolt elragadó hatása, hogy opera végén vagy ötször zajosan hivatott elő."

[11] […] ne higgyétek, hogy ő örökre eltávozott, fogjátok őt hallani, hamarabb mint gondolnátok. A fecske visszaröpül oda, hol melegebb van, hol aratás reménye kecsegtet.

[12] Tudjátok-e e kesergések utána mire vannak számítva? Nem egyébre, mint hogy a neheztelő közönséget iránta kiengesztelvén, ő, a megsértett fél, alázatos szánom-bánommal járuljon hozzá és visszajöveteleért esedezzék. Így a dolognak egyik oldala mutattatván, hazafiúi kötelesség a másikat koronként felmutatni, hogy a tárgy egyensúlyban tartassék.

[14] Tudják e német lapok, hogy ő minden szép éneke mellett a nemzetiséget a színházban semmivel előmozdítani nem ügyekezett, sőt ami ezt előmozdíthatá is, a színművészetet nyomá és üldözte. Ők tehát visszaóhajtják ez akadékot, hogy munkáljon az ő kedvenc eszméjök szerint. E német lapokon tehát ne csodálkozzatok, de csodálkoznotok kell a magyar Honművészen, hogy magyar létére ez óbégatásokban ő is részt vesz, s mi több, ő beszél e tárgyról legtöbbször […].

[15] Leginkább bántotta némely urakat az operai előadások bírálata a nemzeti színházban, különösen pedig, ha abban Schodelné asszony – az akkori opera koronátlan képviselőnéje – bár a legkímélőbb módon, megtámadtatott.

[16] […] az országos igazgatás a színházat első énekesnő nélkül, s így az operát szinte használhatatlanul vette át, annál is inkább, mivel az első énekesnőt a lelépésben Felbér Mária követte. Énekesnő rögtön nem volt szerezhető, mert nem mindenütt telik ki az énekesnők szerződése oly véletlenül, mint nálunk. Az országos igazgatás e szerint az operaszemélyzetet, a két kart, s a nagy zenészkart fizette, anélkül hogy operát adhatott volna, mert a Sevilla borbély, Fekete asszony, s több ily avultság Éder Luizávali adatása a pénztárt nem szaporítá, de a közönséget jóformán untatá. Mind ennek mi lőn következtetése? – az orsz. igazgatás szándéka ellen 3000 pen. forint helyett majd két annyit adott ki, csupán húsvétig; a dráma, az elmaradt operai előadások helyében, mint azelőtt, ismét holmi rögtönzött s éppen ezért rosszul adatott régiséggel volt kénytelen előugrani; emiatt aztán a különben is elszoktatott színházi nép még inkább ritkult stb. […] Nehogy azonban valami operahős azt következtesse a mondottakból, hogy Schodelné itt nem léte a veszedelem. Nem, uraim! hanem rögtöni távozása, és az, hogy az igazgatás, nem tudni mi okból, helyét mással nem látta el jó előre.

[17] Nemzeti drámánkról jelenleg sem jó, sem rossz hír nem terjesztetik, de annál több az operáról, ezen, nem magát a művészet-ágot, mely körülményeinknél fogva szükséges a nemzeti művészet fája virágzásához, hanem eddigi fonák alkalmazását tekintve, valódi nyűgéről ifjú intézetünknek.

* A dokumentumok száma azonos a fejezet vonatkozó lapalji jegyzetének sorszámával.

[18] Egy valaki azt írá: A nemzeti színház kiment a divatból; mások Schodelné után siránkoznak; azon egy valaki pedig kipótolhatatlannak hiszi.

[19] Valljon, hol volt az énekesnő publicuma, melyet némelyek egy pár ízben hirdettek, mellyel Carl a magyar színházi operát, mint mondják, fölemelte? Miután a színházi cédula és hírlapok jelenték, hogy Carl Henriette jutalom-játéka lesz, hogy utólszór lép fel, csak megjelenhetett volna nagy számúnak hirdetett közönsége, de bizony szánandólag kevesen jelentek meg. [...] Volt azonban taps és kihívás dühösnél dühösebb, s volt koszorú többnél több [...].Ha oly nagy számmal voltatok, kik tiszteltétek Carl Henriettét mint művésznőt, ma illett volna megmutatni magatokat, hogy ne hagyassék az énekesnő csupán enthusiasta barátinak tapsai és ujjongásai martalékává. Ez ily jó barátok túlságai szokták elrontani a legüdvesebb dolgokat is. Ily jó barátokkal, minőket én azonban nem a derék Carl Henriettenek, hanem ellenségemnek kívánnék csak, kik néha csupa jó akaratból a legbotorabb dolgokat viszik végbe, gyakran van szerencsétlenségök dicsekedni a művésznőknek. Ily jó barátoknak köszönheti Schodelné is a mi vele történt; ha ő nem ezekre, hanem vélt ellenségeire hallgatott volna, ma is tagja lehetne a magyar színháznak, és békésen húzhatná a 20,000 ft jövedelmet. De az ily jó barátok addig szokták erőltetni a dolgot, míg idegenséget nem támasztanak a legjobb ügy iránt, s csömörletessé nem teszik még azt is, ami különben kedves lehetett volna.

[22] Eder Luiz, rövid szaggatott lélekzettel, mint máskor, de nem kellemetlenül énekelt. Énekesnőink közt, most ő nyer legnagyobb tapsokat mert Felbért bizonyos felekezethez tartozók még akkor is pisszegik, mikor tapsot érdemlene. De se baj! ennek nem Felbér oka, hanem magok ezen jó urak, kik kizáró szabadalommal bírnak, a magyar színház ügyét szívükön viselni, kik egyedül hű tisztelői a művészetnek, kik az oly operát mely nem tapossa lábbal a drámát, hanem illő korlátok közt marad, s ezen illő korlátok közt munkál kitelhető szorgalommal, alárendelt operának gúnyolják, s ezen jó urak aztán rendszerető embereknek akarják magokat tartatni, s azokat, kik a féktelenséget nem tűrik, rendbontóknak hirdetgetik.

[25] Estve magy. szinházba menék s bevezetém Waltherrt és Csank Tisztartót. A szinház fuladásig teli volt. Zártszék nem vala kapható. Bátory Maria operát adák, mellyben Láng k.a. először lépett föl. Zajos tapsokkal fogadák. Valóban én részemről nem vártam annyit tőle. Van ugyan hangjában valami, a mit nem tudok kedvelni: de úgy hiszem azt gyakorlás által kikerülheti, éneke simább lesz, s még jeles énekesné válhatik belőle.

[26] Mochonaky Amalia lépett fel először Agátha szerepében (Büvös vadász), hangja szép, csengő, kellemetes: valami jelesebb várhatik belőle, ha kiműveli éneklését.

[29] [...] nagyon jó lesz az igazgatóságnak […] szabadulni […] még Lángtól is, ki igazán rák módjára halad […].

[30] A tagok felfogadásában ne személyes pártfogás vagy idegenség vezetne bennünket, hanem tehetségeknek, belső becsnek szigorú és ítéletes méltánylása, s meg fognók látni, mi hamar lenne jó opera-személyzetünk. Hogy Langh Paulina gyakran, mint ma is, rosszul énekelget, ez nem egészen az ő hibája. Ő még kezdő; lehet, talán már azt hiszi magáról, ő legalább is Lutzer; mert a gyenge hamar túlbecsüli erejét, nem tudván megítélni mi jó, mi rossz, s én őt nem is vádlom, de vádlom tanítóját s azokat, ki az operára ügyelnek; minek engedik őt készületlenül föllépni, vagy minek hagynak neki oly szerepeket választani, melyek erején fölül vannak?

[31] Jó darab ideig nem hallók már a jutalmazott énekesnőt, s néha a színi cédulán olvasni lehetett: Láng Paulina k. a. gyöngélkedik; s megvallom, e nyilvánossá tett gyöngélkedése után erősbülését várám, most azonban a tapasztalás ismét arra tanít: miként Láng P. leginkább és valódilag csak a színpadon gyöngélkedik. [...] Őt, előhíre után indulva, eleinte mindenkép törekedtünk csodálni, de mióta a hír magasztaló szelleme előttünk megtestesült dologgá változott, át kezdtük látni, hogy vékony lángból nem lehet nagy tüzet csinálni. S ha más nem is, legalább Láng P. önmaga lássa át, hogy mi őt, most még nem hallhatjuk szívesen az általa még nem bírt nagy és főszerepekben, – s ennél fogva tegyen úgy, mint kezdőhöz illik, lépjen mostani bitorlott állásából egy fokkal hátrább, s kész a lépcső, melyen előre mehet.

[33] Mochonaky Amália, mint hírlik, színpadunkat csakugyan elhagyja, Langh Paulinát pedig az Ördög elvitte azaz Eordeg Emil úr nőül vette, e szerint már most énekesnő nélkül marad színházunk.

[36] Scott Emma mint Romeo. Mind éneke mind játéka jeles. Meglátszik a művésznő. A szinház tömve volt. Hallottam némelly ócsárlókat is.

[37] Mit Scottról mondott a pesti lakos […] magam is azt mondom, hogy, ha lehet becsülettel, bizony nagyon jó lesz az igazgatóságnak tőle szabadulni, mert sehogysem tetszik.

[38] Ha Joób és a karok és az orchestrum némi kárpótlást nem nyújt, meg kellett volna futamodnia a hallgatóságnak, aminthogy így is sokan, nem bírván kiállani két prima donnánk művészkedését, egész tisztelettel eltávozának. Költünk az operára tömérdeket, s van-e benne gyönyör? Erre feleljenek, kiket a dolog érdekel. Akarunk operát, mi athenaeisták is, mi úgynevezett opera-ellenségek, de ilyen Normától mentsen bennünket a magyarok istene […]. De mi hát annak oka – fogja kérdeni bizodalmas nagy jó uram – hogy az opera nem jó? S bizodalmas nagy jó uram, minthogy ő a XIX. század embere, maga mindjárt azt feleli: Schodelné! Ha

Schodelné itt volna, minden jó volna! S én azt felelem rá: igen is, bizodalmas nagy jó uram felelete talpra esett, est sicut pugnus ad oculum! akár a követ üssük a verébhez, akár a verebet a kőhöz, mindig csak a veréb hal meg. Nem igaz-e? – 99.

[...] minket pestieket már fél év óta kínoznak – a nem haladó, sőt aljasuló dráma mellett – kezdő énekesnőkkel, kik gyenge debutirozásaikat velünk drágán fizettetik […] – provinciális színpadokról kimustrált személyekkel, kik fő szerepeket magokra vállalni merészkednek – s végre magyarul nem értő vendégekkel, kiknek recitativjain nem tudja az ember nevessen-e vagy bosszankodjék.

[39] Az erős hangú Benzát (Sulpice) jellemző éneke s játéka tette kitűnővé […]. Recitáló drámai beszéde azonban igen németes kiejtésű s hellyel-hellyel akadozó is volt, mit folytonos gyakorlat, s kivált a jobb magyar művek fentszóvali olvasása, szavalata által lehet jóvá tennie.

[40] Semmi sem való kevésbé Carl k. a.-nak (Angela) mint a fiatal, naiv s magyarul beszélő hölgyek személyesítése. Angela szerepében Mochonaky k. asszonyt óhajtanók hallani és látni. Ez az ő szakmája; kár tehát az ő hatáskörébe vágni. Conti (Lord Elford) szerencsejére oly szerepben működött, hol rossz magyarsággal kell beszélni, amit ő másképp nem is tudna, az pedig a mi szerencsénk vala, hogy többet kelle beszélnie mint hallatlan hangjával énekelnie.

[...] midőn B[enza] és Pecz urak együtt conversálnak a színpadon, és eszünkbe jut a „nemzeti színház" nem tartóztathatjuk magunkat a mosolytul [...].

Hesz Róza […] Mindezt azonban csak úgy nyerheti meg, ha mindenek előtt, s minden áron, a nyelvet teszi sajátjává, melyen énekel, s ha ezt bírja […], a félénkségének és színi járatlanságának alapokai, szinte elhárítottak lesznek.

[44] En 1833, elle est retourné à Berlin, précédée d'une grande renommée qui exagérait un peu son mérite […].

[45] Carl, Bertha Henriett, geb. nach dem Damen-Lexikon, nach Schillings Universal-Lexikon der Tonkusnt und nach äußerer Wahrscheinlichkeit 1802, nach ihrer eigenen Angabe aber 1811 zu Berlin.

[46] Ihre Stimme ist, streng genommen, ein mezzo soprano, weil die Cantilene in derselben tiefer liegt als im eigentlichen soprano acuto, dennoch ist sie, bei einem Umfange von beinahe drei Octaven, mit Inbegriff der höchsten Töne, durchgängig gleich ausgebildet. An die technische Ausbildung dieser ausgezeichneten Künstlerin überhaupt kann selbst die strengste Kritik nicht viele Anforderungen mehr machen, der Triller, schnelle Scalen nach oben und unten und die chromatische Scala erklingen in allen Ton-Nüancen als die Glanzpunkte italienischer Schule immer auf's Reinste und Bestimmteste, so daß wir, als Resultat ihrer Leistungen, diese Künstlerin für den modernen Gesang, wie er eben in Italien allgemein beliebt ist, als ganz vollkommen ausgebildet annehmen dürfen. Mit dieser vollendeten Technik, welche Alles in der Ausführung mit einer gewissen Leichtigkeit so beherrscht, daß selbst das Schwierigste nur anmutig erscheint, dürfte es der Künstlerin gewiss nicht schwer fallen, auch in den bei uns beliebteren Partien Großes zu leisten, z. B. in Mozartschen Arien, sofern diese nicht nur dem Ton-Umfang ihre Stimme sondern auch dem besonderen Charakter derselben angemessen sind […].

[47] Wir erwähnen hier nur die Mitglieder des Ofner und Pesther Musikvereins, die vorzüglichsten Mitglieder der Theater beider Städte, so wie auch die bessern des ungarischen Theaters (mit Ausnahme der Mad. Schodel, die zu ihrer verweigerten Mitwirkung wohl gute Gründe haben mochte) […]. Die eminenteste Gesangs-Celebrität Pesths, Fräulein Henriette Carl, sang den Gabriel mit der vollsten Kernhaftigkeit ihrer schönen Stimme und einem, der Haltung dieser Tondichtung angemessenen konstvollen Vortrage […]. Es ist leicht begreiflich, wenn neben solcher Trefflichkeit manche mindere Kapazität die Vergleiche scheute.

[50] Be mutatván ez alkalommal választottsági tag Gróf Ráday Gedeon Úr azon karperecet, mellyet a választmány Carl kis aszszony számára kedveskedésül rendelt készittetni, az a nevezett művésznének ugyan tsak Gróf Ráday Gedeon, nem különben Igazgató Bajza József Úr által kezéhez adatni egyszersmind 207 ft 42 pengő xr tevő ára a szinház pénztárából exassignáltatvan, ki fizetésse pénztárnok Gál János Úr a jegyző könyvi kivonat által utasitatni rendeltetett.

[55] Egy, egész a fanatismusig pártolt, énekesnőtől három évi itt léte alatt nem nyerhettük meg azon kegyelmet és hozzánkig leereszkedést, hogy csak egyszer is valami nemzeti dalocskát elénekelt volna európai celebritású hangján; Carl ellenben alig van köztünk három négy hét óta és magyar operában lép fel, mint mondják, magyarul tanul, mi az ének szavainak ejtésén némileg észrevehető is. Ezt dicsérettel kell kiemelnünk s ezennel megmondani, hogy habár nekünk a másik énekesnő hangja sokkal jobban tetszett is, mint Carlé, ha választani kellene a kettő közöl, ez utóbbikat pártolnók, mert tisztelettel és szeretettel viseltetik nemzetiségünk iránt, s német származása dacára önkényt, örömmel és kedvvel teszi azt, mit a honleánytól – mint mondják – többek kérésére s emlékeztetése után sem valánk szerencsések megnyerni. Suum cuique. 99.

[56] Szabad legyen kérdenünk: meddig fog még Carl k. a. vendégeskedni a pénztár kárára, mert szerződött énekesnőinkkel épp annyit jövedelmez az opera, mint vele, így meg nem foghatjuk, mért kapja a különben is csekély operai jövedelmek két ötödét? Ha vendég kell, nem lehet-e valahára őt mással felváltani? mint halljuk, úgy sincs vele semmi írott szerződés, mi az igazgatóságnak dicséretére válik. […] Ha a közönség nem tudná, megsúgjuk, hová céloz ezen énekesnő vendégszereplése, s az ismert taps-vezér ujjal kimutatható kisded csapatának rendületlenül elszánt, de visszhangtalan tenyér koptatása: C. k. a. nélkülezhetetlen akar lenni; azért énekli el szerződött énekesnőink minden szerepét nyakra főre, […] s ha majd ezen izzadságos erőködés megtermi óhajtott gyümölcsét: C. k. a. szerződött tag lesz, és lesz jövedelem – miután mint vendég sem talált részvétre – mennyi?... kiszámítását a pénztárnokra bízom. Nem uraim, ne tékozoljuk a nemzet kincsét! C. kisasszony mit sem veszt velünk; neki az Athenaeumban általa közöltetni kívánt és őt szerződésre és vendégszerepekre hívó számtalan levél nyomán még sok rózsa virít [...].

[57] A nemzeti színház-igazgató választmány az e színpadon működő vendégek nevét és becsületét a méltatlan rágalmak ellen, már csak magának e nemzeti intézetnek állásánál fogva is, fenntartani köteleztetvén, ezennel nyilvánítja: hogy Carl Herniette k. a. porosz kir. udv. kamaraénekesnő, vendégszerepeinek e színpadoni folytatását, mint ez némely hírlapban helyes alap nélkül állíttatott, nem saját unszoló kínálgatása, hanem az igazgatóságnak, a színházi körülményeknél fogva szükség hozta felszólíttatása következtében vállalta el továbbra is. Költ Pesten, a martius 4-kén tartatott választmány ülésből 1842. Szigligeti titoknok.

[58] Mitől a színház igazgatója és még valaki oly igen tartott, s mit oly különös úton és módon ügyekeztek meggátolni, – az elvégre csakugyan megtörtént, – Carl k. asszonyt, porosz k. ud. énekesnőt – ma estve kifütyölték.

[59] A Báléj előadásakor támadt füttyvihart sokan a 8 színész tettének tulajdonítják, s e miatt a carlista Világ s a Hírnök praetendense, OL. sok haszontalanságot összeirkált; mert hiszen a 8 színész közvetve nem eszközlé a zajt, de az tagadhatatlan, hogy leginkább az ő elköltözést hirdető szövetségük miatt, vagy inkább a drámaügy és személyeik iránti sympathiából kiáltozák ezt: „éljen a dráma, le az operával"

[62] Wurda hat allerdings nicht eine Idee von Tichatschek's Stimme u. ganzen Energie im Gesange: nun, das brauche ich Dir wohl nicht erst zu versichern, u. wir wissen alle genug was wir an Tichatschek haben. Indessen, das hatte [ich] mir am Ende ja auch nicht erwartet, u. somit war ich auch nicht enttäuscht: Wurda tut sein Möglichstes, u. damit muß ich zufrieden sein, vor Allem da ich ersehe, er wird die Partie ganz gut zu Ende bringen, weil eben Sänger seiner Art ganz anders singen u. man nie zu fürchten hat, daß sie sich übernehmen; dazu ist er hier accreditirt u. das Publikum ist an ihn gewöhnt.

Das Traurigste war der Sänger der Titelrolle, ein älterer, schwammiger, stimmloser Tenorist, Herr *Wurda*, welcher den Rienzi mit dem Ausdruck seiner Lieblingspartie, des „Elvino" in der „Somnambula", sang.

[63] […] ha jun. 24. meglátogatátok nemzeti színházunkat, szinte két magyar vendéget vettetek észre. Egyik Corradori Th. k. a., másik Klein úr [...].

Corradori k. a. ezen este mint vendég lépett föl, s a szépszámú közönség által minden énekszaka legnagyobb tetszettel fogadtatott s méltán, mert Schodelné eltávozta óta ily gyönyörű hang még nem rezgé át nemzeti színházunkat, ámbár igen elfogultnak látszék a fiatal művésznő.

[64] A Nemzeti újság 51dik számában, a 202dik lapon foglaltatott azon hír, hogy Carl Henriette k. a. a Nemzeti színház Igazgatósága által 12 vendégszerepre újólag felszólíttatott, megcáfolására ezennel nyilváníttatik, hogy az Igazgatóság, a nevezett kisasszony mellett, egy bizonyos buzgólkodó közbenjárónak ismételt unszolásira csak azt nyilatkoztatta, hogy ha Carl Henriette k. a. az előbbi írásbeli szerződésében kikötve volt, általa azonban félbenszakasztatott vendégszereplést folytatni óhajtja, e szándékában nem fog ellenkezni; de hogy felszólította vagy felszólíttatta volna, egyátalában alaptalan koholmány. Költ Pesten június 27én 1842. Szigligeti titoknok.

[65] Amint tudva van, egy itt tartózkodó énekesnő a nemzeti színház választmányának ajánlotta magát 25-30 ft díjért, minden kivántatandó operát, minők: Norma, Borgia Lucretia, Antonina stb. Wurda úrral énekelni, s ajánlata, mennyire mi tudjuk, elfogadtatott. Ezen egyszerű tett dologból s azon körülményből [...] az Athenaeumnak egy anonymitás kedveléséről jól ismert recensense alkalmat vesz magának egy tiszteletre méltó s nemzeti színpadunk körülti érdemeket szerzett művésznőt, Carl Henriette k. a. a legalacsonyabb és legilletlenebb módon sértegetni. [...] De a hosszas beszéd rövid értelme körül belül ez: Könnyen fogható okoknál fogva, a publicum és directio jobban szeretné, ha Carl k. a. és Wurda énekelnének együtt, mint Wurda s Corradori; a publicum a nagyobb tökély kedvéért, a directio bizonyos illedelmes tiszteletdíj mellett Carl k. a. részére, az intézet méltósága, az opera új fölelevenítése, s mindenek előtt a jobb jövedelem miatt [...].

[66] Corradori Teréz énekesnővel az igazgatóság szerződvén, Carl Henriette nem fog többé nemzeti színpadunkon énekelni. Az igazgatóság ezen ügyes tapintata dicséretet érdemel.

[67] Aus Breslau. Unsere Carnevals-Oper sollte jetzt im besten Zuge sein – doch stand sie leider seit längerer Zeit nicht auf schlimmerem Fleck, als eben jetzt. Wir sind kaum mit unserer derzeitigen Primadonna, Dem. Corradori, mehr bekannt und befreundet worden – und schon kann ich Ihnen mit Bestimmtheit anzeigen, daß diese mit Ostern wieder abgeht, von einem früher schon geschlossenen Contract in Gratz Folge zu leisten. [...] In dieser Beziehung aber ist Dem. Corradori besonders im Bereich der italienischer Schule, eine der verdienstlichstn Sängerinnen der jungen Schule. Ihre Stimme ist von ausgezeichneter Frische und Biegsamkeit, ist in trefflicher Schule durchgebildet und zu einer bewundernswerthen Volubilität gebracht. Ihre Höhe ist goldrein und es wirkt übrigens wohlthätig auf den Zuhörer, auch keiner Spur von dem leider jetzt auffallend häufigen Forciren zu begegnen. Die Coloraturen der Dem. Corradori tragen das Gepräge einer Leichtigkeit, Gesättigkeit und sind überall mit so viel musikalischem Geschmack angebracht [...]. Herm. Michaelson.

[68] [...] kitűnt egyszersmind ez alkalommal, miképp az igazgatóság igen jól tevé, hogy a drága pénzért éneklő Carl kisasszonnyal nem szerződött, mert a színház nélküle is megtelt, és színházuknak igen jól esett a szép jövedelem, melyet különben a nevezett énekesnővel meg kellett volna osztania; voltak néhányan ez este színházunkban, kik Schodelné után sóhajtoztak; s meglehet méltán, ha oly erejű s bájú még hangja, mint ittlétekor vala; ellenben nem méltán akkor, ha Schodelné hangja szenvedett azóta, mi hihetőnek látszik, miután a német lapok folyvást telvék hírekkel a londoni német operáról, melynek Schodelné tagja, s több énekesnőről szólnak, de Schodelnéról, az első névjegyszók közlése óta, egyetlen hanggal sem emlékeznek. Nem kell feledni, hogy nincs egyhamar mulandóbb valami az énekesnők hangjánál.

[69] Hallátok? mily mélyen énekelt ő egész le a bassoig, s mint voltak hatalmában a legmagasabb hangok is, még pedig nem a fej és gége erőtetésével, hanem egyenesen a mellből [...]. Klein hangja terjedelmére nézve ritkaság s becsületére válik mellének s az öngondviselésnek; kifejezése szinte oly hatékony, minő a magyar színpadon még nem volt.

Sátorfi énekében megvan a báj bizonyos fokig, de nem tenor szerepekre [ahhoz] nagyobb terjedelmű hang kell. [...] (Ember Pál)

[70] Kleint míg több Operákat bé nem tanul magyarul, nem kellene fel fogadni, hogy hiába nem fizetődjön [...].

[71] Joób (Nemorino) és Szerdahelyi (Dulcamara) igen jelesen működtek.

[...] ki kell emelnünk Joób úr jeles énekét, ki mindennap inkább és inkább érdemesíti magát a közönség méltányló szeretetére. Ha Joób úr így ügyekszik mind hangja mind játéka némely szögletességeit lesimítni, rövid időn a legbecsesb tenorok egyikévé válandik.

[72] A báléjnek eme harmincnyolcadik előadása, tán rosszabb volt valamennyinél eddigelé. [...] Egyedül Joób tölté be helyét a herceg szerepében.

Joóbnak Olaf herceg sikerültebb szerepei közé tartozik.

[73] Méltólag állott [Schodelné] mellette Joób úr, ki annak, mit a természet megtagadott, az erőteljes csengő hang hiányát méltánylatra érdemes szorgalom s ügyekezet által törekszik pótolni. Csak játékába óhajtanánk kissé több lelket, életet.

[74] Joób úr hangja – minden magassága dacára – nem simul eléggé a szakmányhoz, a roppant instrumentatio gyakran elnyomja szavát, melynek e hősi zeneszakmányben erős mellből kellene fakadnia.

[75] […] azt kívánni sem lehet, hogy másodrendű énekesek egy ily nagyszerű operát egészben, átaljában véve is igen jelesen kitüntetni, s művészi becsre emelni bírjanak.

A dalnok-személyzet közül a vendégszereplő Markovicsné asszony különös dicséretet érdemel kellemes és könnyed énekeért, mint Izabella; törekvésit sokszoros taps jutalmazá. Joób úr ezen este meglepő volt, mind játék mind énekre nézve, mert hangját tisztának s készültségét pontosnak találtuk. Bertram szerepét Konti úr éneklé, s az ördögi jellemet fökép arcizmai játékával törekvék kifejezni, mert hangjában hiányzik az ennek kiemelésére megkívántató erő. Egészben véve az operát sükerültnek mondhatni; az igazgatóság a pompás fölkészítésért teljes méltánylást érdemel, s tanácsoljuk: ha nem akar is föltétlen hitelt adni oly nyilatkozatoknak: hogy például arány s viszonyilag a párisi előadás mellett sem vall szégyent az itteni – de más részről olyféle botor beszéd se zavarja őt meg, minő nemzeti ügyünk nem legnagyobb barátitól ered: mintha az egész előadás csupa carricatura volna; hanem tartsa magát a közép úton azon öntudattal: hogy körülmény és erőnkhez képest a föladatnak eléggé megfelelt, mit legjobban tanúsít a magyar színházat nem rendszeresen látogatók, de elfogulatlanok azon beszéde: miszerint nem is hitték soha, hogy ezen dalmű nemzeti színpadunkon így adathassék.

Ma Joób különösen jó kedvvel és sikerrel énekelt. […] Rettentő eset szókkal kezdődő passageát sok energiával s tiszta csengéssel énekelte.

[76] Robert szerepe nem egészen Joób úr egyéniségéhez illő szerep: J. úr olvadékony, könnyű folyamú olasz énekben igen jeles; hol erőt kell énekben és játékban kifejteni, kivált ha a dallam szerkezete is a kifejezendő

erőnek megfelelőleg kissé eltér a mindennapi olasz melódiák könnyű folyamától, ily esetekben J. úr nem bír keresztülhatni, s így mind a mellett, hogy Joób úr némely helyeit szerepének igen szépen, s az egészet kitűnő ügyekezetet tanúsítólag énekli, Robert szerepe is még megváltójára vár.

[77] Színdalárink, a címszerep vivőjét kivéve, e dalművel nem bírnak, ennek előadására erősb vállak kellenek, de a többiek gyöngébbségét könnyen feledteté a nézővel Schodelné assz., kinek nem tudom éneke vala-e elragadóbb, avagy gyönyörű játéka, mely kivált azon jelenetben, midőn megtudja, hogy szeretettje keresztény, akaratlan ragadá meg a nézőt, s idéze elő zajos tapsokat.

[78] Halevy Zsidónője szép közönség előtt adaték e héten Joób úr jutalomjátékául. Schodelné szokott fensőbbségét ezúttal is kitünteté. Az opera elég jól adatott s zajos tapsban részesült. Joób úr, mint mondatik, Bécsbe utazott vendégszerepekre.

[79] Vorgestern, den 6. Februar, Lucrezia Borgia. Gastvorstellung des Hrn. Job [sic],vom Nationaltheater in Pesth, als Gennaro. Vielleicht versucht dieser Tenorist noch in einer anderen Rolle sein Glück auf diesem Theater, vielleicht reussirt er dann besser, als es dieses erste Mal der Fall war, daher Referent sich blos auf die kurze Anzeige beschränken will, daß weder seine Stimme noch sein Vortrag von der Art erscheinen, um damit vor das Publikum dieses Theaters in einer solchen Partie hinauszutreten. A.

[80] Joób úr – nemzeti színházunk énekese – a bécsi udvari dalszínházban föllépe és… nem tetszék. Szerencsétlen eszme volt – ha már csakugyan volt önbizalma a legelső német dalszínházban föllépni – éppen Lucreziában tenni azt. Joób úr szava nagyon magas szerepekben hatályosabban működheték, mert magasság annak főérdeme. Szerencsétlenségére J. úrnak – néhány helyeken még Morianira látszott emlékeztetni akarni. „Ez adta – mond bécsi levelezőnk – pesti Gennaronknak a kegyelemdöfést (Gnadenstoss).” Nem hisszük, hogy tovább is föllépni akarjon. Hja! bécsi és pesti közönség közt, műértelem és szigorra nézve, vajmi nagy a különbség!

[81] […] de még az sem áll, hogy Joób szabadságra bocsátása által közönség iránti tiszteletlenséget követett volna el az igazgatás. Nem áll: 1-ször mert sőt Joób úr az intézetnek becsületére válhatandott kísérletére bocsátatott saját sajgó kéréseire Bécsbe, hol azon megtiszteltetésben részesült (a császári színpadon föllépheti), melyben magyar színművész még eddig soha nem. 2-szor mert Joob helye igen kielégítően vala kipótolva Petz úr által, ki napról napra nagyobb kegyencévé lőn a magyar közönségnek.

[82] Az ezred derék leánya több dalait újólag ismételni vala kénytelen, minek egyébiránt ő maga az oka, miért énekli azokat annyi bájjal. Joób úrnak mindinkább visszanyerve hangja tisztaságát, egypár jelesb percei valának, mik megtapsoltatának.

Helyenkint igen jelesen lőn adva. Kedvelt primadonnánk mellett minden figyelmet Benza s Füredy urak vonának el, kik valóban kitűnőleg énekeltek, s az első fölvonásbani kettősdalt ismétleniök kelle. Joób úr ma rendkívül gyönge volt. Tele ház.

Joób úr igen gyönge.

Ami az előadást illeti, ez ugyan második alkalommal jobb volt, mint először, de ekkor is csak azt érezteté, mily gyöngék énekeseink ily valódi belbeccsel bíró s nagyszerű zenemű előadására.

[83] E rég nem adott dalmű címszerepében Schódelné jeleskedett, s utána legjobb volt Joób (István herceg).

Joób (Keled) is régen nem énekelt ily szabatosan s érelyesen [sic] mint most.

[84] Csak tenoristáról gondoskodjék még az igazgatóság: Joób igen haszonvehető egyén, de hangja nagyon édeskés, s aki Petztől, Alamir szerepében, a „trema Byzantio”t hallotta, az nehezen fog ellenmondani óhajtásainknak.

[85] Joób és Pecz urakról azt mondá egy falusi úr, hogy az elsőnek fa-, a másiknak pedig hájhangja van, mit mi ezennel ünnepélyesen megcáfolunk, mert azoknak bizony jóformán semmiféle hangjuk nincs már, s nagyon ideje van, hogy az igazgatóság e tekintetben kissé körültekintsen.

Joób és Pecz urakról kellene még szólanunk, de ezek már nem énekelnek, hanem csak kiáltoznak, ez pedig nem tartozhatik bírálat alá. Daljátékunkat igen szomorú jövendő fenyegeti, ha az igazgatóság nem bír tűrhető tenoristát szerezni.

Joób a vajha tudnám őt gyűlölni gyönyörű dalt nem épen rosszul éneklé erejéhez képest, de a többit!

Tenoristáinkról csak azt mondhatjuk, e mai előadás után, hogy igen rosszul beszéltek, de azért mégis örömestebb halljuk őket beszélni, mint énekelni. Azonban, húsvétra Wolf illőn fogja majd födözni e hiányt.

Joób ellen nem bírunk szólani, ő erőlködött és ismét erőlködött egész tehetsége szerint s végre csakugyan nem tehet róla, hogy hangja már a legmérsékeltebb követeléseket sem elégítheti ki, s legföllebb csak igen könnyű s parányi terjedelmű dalszakokat bír sértő kiáltozás nélkül elénekelni.

[86] Joób sehogy nem bírt tetszeni; s hihetőleg ő maga is átlátta már azt, hogy kis idő múlva az első helyről a másodikra kell visszalépnie, hol sokkal nagyobb dicsőséggel fog megállani.”

[87] Joób tenorista ismét szerződött tagja a nemzeti színháznak. És ez helyes dolog; mert Joób mind a mellett is, hogy hangja már kissé megcsökkent, de mint jó iskolával bíró énekes, a maga nemében igen haszonvehető egyén. Ennél fogva a közönségnek több méltánylattal kellene iránta viseltetnie.

[88] Beszélik, hogy Joób úr bejuthatott volna valamelyik színházhoz Bécsben, ha bizonyos exigazgató ottan ellene nem ármánykodott volna. Mondják, igen nagy nyomorúságban van. Javasoltuk már egyszer neki, hogy próbálja meg szerencséjét Kassán, ott szükség van tenoristára, s szükségben nem igen szoktak válogatni.

[89] Joób Zsigmond nemzeti színházunk volt első énekese, több, rá nézve szomorú körülmény miatt lelkileg testileg megbetegedvén, múlt héten a halál eloltá megroncsolt életét. Nemzeti művészetünk templomának építéséhez ő is jó akarattal, s főleg pályája kezdetén, sikerrel járult.

[90] A szerencsétlen Joób, nemzeti színházunk egykori tenoristája kiszenvedte földi szenvedését, múlt héten meghalálozván. Temetési költségeit – írja a N[emzeti] Ú[jság] – egykori pályatársai fedezék, kik között Schodelné assz. a legnemesb adakozásban tűnik elő, mi mint gyanítjuk, annyit tesz, hogy a tisztelt művésznő legelül áll a nemes adakozók között, legtetemesb adománnyal járult e költségekhez.

[91] [...] ha lehet becsülettel, bizony nagyon jó lesz az igazgatóságnak tőle [Scott Emma] szabadulni, mert sehogysem tetszik; [...] Kontitól is, kinek épen semmi hangja sincs, s kinek helyére Várai sokkal jobb volna.

Konti úr a legjobb magyar énekes, kívánnánk neki hangot is.

Conti úr […] igen jó énekes, azonban derék iskolájával csak még jobban sajnáltatja velünk a hangeszközök hiányát. Nem volna-e jó néha fiatalabb énekeseinket Conti úr szerepeiben fölléptetni? mert hiszen így sohasem fognak sokra mehetni. Itt egyenesen Vangl urat értjük péld., ki a bariton szakokra igen célszerűen használtathatnék.

Conti urat szerencsétlenebb eszme soha meg nem szállotta, mint Bertram szerepének fölvállalása. Hol egy-egy Donizetti-rouladban, hol olasz modorú hanghordás, virágozás, könnyed sujtások, szóval, hol az előadás csínja által álarcozni lehet a hang teljes hiányát, ott még hagyján; el lehet tán nézni az utósót az előbbiek kedvéért; de Mayerbeer műveiben, s épen Bertram szakmányában föllépni oly minden legkevesebb hang nélkül! – bizony bizony – megbocsásson Conti úr – de ez nem volt egészen ügyesen számolva. 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! [...] Conti úrnak öltözéke cifra, csizmája plane magyar mágnásos inkább, semmint ördöngös, kalapja ábrándos, s egész öltözéke drága és érdekes… ez mind igaz: de Bertramnak *hang kell* uram, még pedig erős, tiszta, férfias, diabolicus mély hang! Azt fogja mondani kegyed, derék igazgató úr, hogy hát ki énekelje el a szerepet, ha ő nem, a színpad egyetlen bassistája, baritonja?.. Az ám! de közbevetőleg mondva, ki az oka, hogy Conti úr az egyetlenül uralkodó bariton, mélyhang stb. […] Ki az oka, hogy a derék hangú, ép és fiatal izmú magyarfi, a reményteljes Wangel úr (aradmegyei) havonkinti 10 forint különbség miatt a német színpadra költözött? Avagy ki az oka, hogy Váray úr – ez a kissé könnyelmű, de gyönyörű hangú és sok zeneismerettel bíró fiatal magyar bassista ditto a német színpadra ment át még a kegyed kormánya előtt? […] Most kegyed az ifjú és szép hanggal bíró Kőszeghyre fog utalni bennünket, de ez meddig tart ismét, míg annyira kiképeztetik, hogy színpadi műélményt nyújthasson. […] miképp van az […] hogy intézetünknél többnél több reménydús tehetségek vétetnek föl, költségesen taníttatnak, s aztán, midőn annyira kiképeztettek, hogy a vetés után aratásra lehetne gondolnunk, egyet gondolnak kegyetek s repülni hagyják honi fészkeikből a szárnyra kelt madarakat?

[...] legyen szabad kérdeni: quousque tandem? Nagyon szeretnők már egyszer Enrico énekét hallani is, nem csak látni, s azért szívesen tanácsolnók Konti úrnak, hogy ha annyira tetszik magának Enrico costumjében, fogadjon legalább valakit – teszem péld. Füredy urat – ki helyette a színfalak mögött énekeljen.

[92] Lachner erdei madárka dalát magyarul éneklé Schodelné assz. violoncello (Schlesinger úr) és fortepiano (Schodel úr) kísérete mellett. […] Recitativ és párdal Conti Károly *Giovanna Shore* daljátékából; éneklék olaszul Schodelné assz. és Conti úr a magyar színház első baritonistája. Több ízbeli zajos tapsokkal tiszteltették Schodelné assz. és valóban jeles előadása. […] Kirchlehner úr, a hangászkar igazgatója úgy a többi művészek is ingyen voltak szívesek működni […].

[93] Conti úr […] a legiskolásb énekesek egyike, és kivált az olasz modorban nem kevés avatottsággal bír.

[94] Conti urat már csak mint rendezőt óhajtanók rendezői műveiben ismerni, s ez óhajtásunkban mai föllépte is megerősíte.

[98] Mint halljuk, a színészek közt kis elégületlenség támadt a csinos kis Éder Luiza miatt, kit igazgató úr nem akar többé visszafogadni atyai keblébe; de minek is pártolt el attól? azt csak tudhatta a kis szökevény, hogy legjobb otthon!

[99] Éder Luiza ismét nagyobb szerepben volt színpadon, s kénytelenek vagyunk elhinni, hogy jól énekelt, mert nem mondhatunk ellenkezőt, miután énekéből kukkot sem hallottunk.

Éder Luiza gyenge volt: e veterán dalszínésznőt már kissé kímélni kellene s legföllebb csak olyan szerepekkel terhelni, minő például: a „Portici néma”! [Megjegyzendő, az 1841-es bemutatón valóban Éder alakította A portici néma címszerepét, Fenellát. 1843 decemberében az operát levették a műsorról.]

[100] Éder Luizanak ki többé az operában nem használható tudtára rendeltetik adatni, hogy mostani szerződése elteltével, jelen fizetése mellett az igazgatóság vele újabban szerződni nem fog.

[101] Éder L. régibb érdemeit is tekintetbe kellene venni, a midőn úgyszólván egymaga volt segédénekesnő nemz. színpadunkon.

[102] Jövő szerdán [március 14.] adatik Szerdahelyi úr jutalmául először Donizetti úr új operáinak egyike: Az ezred leánya. Szerdahelyi úr jövő húsvéttul fogva megszűnik színházunk tagja lenni, leánya kiképzése szükségessé tevén eltávozását. Ez tehát utósó jutalom leend, melyben a derék énekest részesítendi a budapesti közönség, mely neki annyi élvdús színházi estéket köszönhet. Reméljük, hogy a magyar dalművészet e sok érdemű s méltán közkedvességű egyik veteránjának búcsújutalmazásához karzattól kezdve a páholyok vendégeiig az egész közönség szívesen járuland.

Viele meinten, daß nach Szerdahelyis Abgang die Opera buffa so gut als begraben sei […].

[103] [...] zunächst ragte die kräftige erquickende Stimme des Hrn. Füredy (Cillei) wohlthuend hervor. Eine Alteration seines Parts mit jenem des mehr in die Handlung eingreifenden Gara (Hr. Udvarhelyi) – hätte den Totaleffekt sicher erhöht – was die Regie in Wiederholungen nicht übersehen sollte.

[104] A tenorszerepek egészen elvesztek, s még ezeknél is inkább pedig Gara nádor szerepe Udverhelyi M. úr kezében. Mi lehet oka ily föllépésnek? […] egyik hogy U. úr mindig de mindig a színpadon lakik; dráma, szomorújáték, népszínmű és opera – U. úrnak mindenütt működni kell – hogy maradjon aztán ideje kellő készületre?

[107] Az operapártoló elöljáróság önérdeke ellen dolgozik, midőn a nehezebb, mélyebb zenéjű dalműveket, milyen a Templarius és a Zsidó hölgy, színpadunkon adatja. Az ily, inkább harmónia- mint melódiában kitűnően jeles operák csak akkor bírnak valódi érdekkel, csak úgy hatnak a sokaságra, ha az előadó sok énekesek egytől egyig a virtuozitás magas polcán állanak, mint például a majlandi, párisi olasz opera előkelő tagjai. De nálunk, hol operistáink a gyöngeség legmagasabb fokán állanak, s a valódi operának még csak tanuló próbaiskoláját is alig képezhetik, nálunk, hol például Wurda az egész opera-személyzeten úgy áll felül, mint égbenyúló torony a legtörpébb templomon, – csak olyan operákat lehet adni némi hatással, melyeknek könnyű, bájoló, melodiadús zenéje, már magában is a hódítás rabláncaiba nyűgözi a sokaság állati érzékeit. A mi operistáink ajkairól csak a Norma, Alvajáró, Bájital-féle legingerlőbb fűszerek kilehellése hathat kissé izgatólag a fülek tekervényes törvényére, a Zsidó leány pedig, éppen úgy mint a Templárius, kivált Wurda eltávozásával, egyszerre a bukás mélységébe fog rohanni. […] Egyébiránt a mi híres első énekeseinkre legnagyobb büntetés az, ha oly énekessel kell versenyt futniok, mint Wurda.

[108] Ha mostani gyönge operistáink egészen elhagynák a solo-énekeket, s egyedül a derék chorust engednék működni, s magok is ehhez csatlakozva dallanának el áriákat: úgy talán nagyobb részvéttel volna irántok a közönség, mely most ellenökben többnyire a portici néma szerepét játssza.

[110] Néző kevés mi ez opera előadásáról mondott nézeteinket szomorúan igazolja, és mi valóban sajnáljuk, hogy a roppant kiadási költség a gyönge éneklés miatt nem egyhamar fog visszatérülni.

[112] A fekete domino Auber úr műveinek ha nem legeredetibb, de nem is legközönségesebbje. Az ily prózavegyes dalművek azonban nem operaszemélyzetünkhöz valók, mert azokat éppen úgy kellene tudni játszani is mint eldalolni.

[113] Carl k. a. mint vendég ma legutószor lépett föl nemz. színpadunkon, s í így hihetőleg vége van vetve a kellemetlen pártoskodásnak. – Az egész tusában legrútabb vala az, hogy a német színház érdeke a nemzeti fölött oly kártékonyan és ránk nézve lealázólag diadalmaskodott. De úgy kell az oly önbecsét nem érező közönségnek mint a mienk.

[114] [...] vendégek közöl (számban 31) igen nevezetes nevek tűnnek fel – […] ilyenek a híres hegedűs Bazzini, a hárfavirtuóz Bochsa; a kis zongorahős Rubinstein és a derék énekes Wurda urak, asszonyságok közöl Bishop, Hasselt-Barth és Shoberlechner [sic] dal Occa európai hírű művésznők.

[117] Ez ily jó barátok túlságai szokták elrontani a legüdvesebb dolgokat is. Ily jó barátokkal, minőket én azonban nem a derék Carl Henriettenek, hanem ellenségemnek kívánnék csak, kik néha csupa jó akaratból a legbotorabb dolgokat viszik végbe, gyakran van szerencsétlenségök dicsekedni a művésznőknek. Ily jó barátoknak köszönheti Schodelné is a mi vele történt; ha ő nem ezekre, hanem vélt ellenségeire hallgatott volna, ma is tagja lehetne a magyar színháznak, és békésen húzhatná a 20,000 ft jövedelmet. De az ily jó barátok addig szokták erőltetni a dolgot, míg idegenséget nem támasztanak a legjobb ügy iránt, s csömörletessé nem teszik még azt is, a mi különben kedves lehetett volna.

[121] Kell opera a magyar színháznál, de nem azért, mintha az opera nagyon jövedelmezne, mert ez Schodelné idejében sem volt igaz, ma pedig még kevésbé, hanem más okokból, melyek már el voltak mondva, és másként rendezve mint jelenleg.

Uffer Eliza k. a. a címszerepben első színi próbáját tevé. Norma szerepében első színi próbát tenni, mint általában igen nagy merészségnek tartjuk, s hogy Uffer kisasszonytól is merészség volt, mutatta a következés. […] ismét az igazgatóságot kellene megrónunk […] azért, hogy kezdőknek oly könnyeden enged primadonnáskodást a nemzeti színpadon, és ez által csökkenti az opera iránti részvétet, mit csökkenteni jelenleg éppen nem tanácsos, mert az operák divatbetegség és teherkönnyítői a színésznek, kivált ha sűrűbben adatnának mint egy idő óta. 99.

[122] Mit nem tudnak ezek a német újságok mindent! Szerintök a nemzeti színház igazgatóságát f. é. october 1-jétől Bartay (pestvárosi kiadó) és Erkel (karnagy) urak veendik át. A Tageblatt egyik legközelebbi számában e hírt akképp ügyekszik módosítani, mintha Bartay úr ugyan nem volna még igazgató, azonban jeles tehetségei és nagylelkű ajánlatinál fogva e díszes hivatallal bizonyosan fel fog ruháztatni. Nevezetes változásokról tétetik említés az operákra nézve, mikről a hír, azaz a tageblatti hír valósulása esetében nem kételkedünk, de azoktól igenis méltán tartanánk.

[126] Bartay úrnak Donizettiveli alkudozásai ott állanak, hogy Donizetti úr négyszeri karigazgatásért sem több, sem kevesbet nem kér, mint 4000 v. forintot, szabad szállást, kitartást és úti költséget, c'est tout. Nem hisszük, hogy ily nagy áldozatot érdemeljen csupán azon tréfa, hogy a nagy maestrót papír sceptrumával színről színre tisztelhessük. Egyébiránt a fő cél nem is ez volna tán, hanem a) európai díszt és fényt adni a nemzeti színpadnak, és b) megismertetni Donizetti urat a színpadunkoni erőkkel, hogy magát a szóbanlevő magyar opera compositiójánál azokhoz tarthassa. Ez utósó esetben bizony félek, hogy az egész opera collapartékból lesz összeállítva, s némely hangok merőben pianissimo kezelve.

[128] A jeles Luczer k. a. előadásai minden jelenlevőt elbájolnak, de fájdalom, oly kevesek azok a jelenlevők, hogy valóban szégyenleni kellene magunkat a művészet érdekében, ha nem tudnók hogy annyi család elment már Pestről, s ha nem tulajdonítanók azt egy kissé a bemeneti árak szünet nélküli fölemelésének is.

[129] Noch muß ich erwähnen, daß ich im Juli 43 auf 14 Tage nach Pest ging, um dort im Ungarischen Nationaltheater meinen „Templario" italienisch aufzuführen. Man hatte nämlich Madame Taddolini [!] für 4 Gastvortellungen dorthin engagiert. Sie sang mit lauter Ungarn, die sich in die fremde Sprache, in der sie singen mußten, gar nicht zurecht finden konnten. Dennoch gefiel die Sache.

[137] Ha pedig színházunkat állandóul fenntartani s a fennemlített célokat biztosan elérni óhajtjuk: úgy ennek elkerülhetetlen feltétele: egy „nemzeti conservatorium" [...]. S ha most kérdezzük, nemzeti színházunkban minő fokon áll a hangászat ügye? – úgy legkedvezőbb esetben csak azt lehet felelni, hogy: ott a hangászat ügye csak oly fokon áll, minőt a körülmények éppen engednek. – De hogy a nemzeti színházban a hangászat a tökéletességnek lehető legnagyobb fokán ne álljon, arra éppen semmi ok nincs, s én legalább ott, hol ilyetén nagyszerű intézet egy nemzet részéről fennáll, okot sohasem fogok elismerni, mert abból, hogy eddig nem volt, korán sem következik, hogy nem lehetett; még kevésbé, hogy ezentúl ne lehessen. [...] De a nemzeti conservatorium nemcsak a hangászok nevelését tervezi; van annak egyéb célja is, elannyira van, hogy nélküle a mi körülményeink között nemzeti színház állandóan fel sem is állhat. [...] A nemzeti conservatorium nem csak a hangászoknak, hanem a színházi ének minden egyéneinek, de még a színészeknek is nevelését tervezi. Oly nemzet, mely nyelvénél fogva elszigetelt, színházának biztos fennállására egy nemzeti conservatoriumnál egyéb biztos módot fel nem találhat.

[139] Boldog isten! Ma holnap minden apa énekesnek növeli már gyermekét, s viszi föl a nemzeti színpadra – megpróbálni, brilliroztatni, de még eddig nagyon kevés állta ki a tűzpróbát. – S vajjon mi ezen operai tolakodás oka? Mert nincs nemzeti conservatorium, hol mind a drámai színész – mind az énekes-növendékek először magányosan tanulnák ki a művészet 12 oskoláját, s aztán alapos készültséggel lépnének föl a nyilvánosság piacára.

[140] De minden mások fölött leginkább elfoglalta e héten salonink clubbjaink, vendéglőink, és utcáink minden zugát a híres Hasselt-Barthné három ízbeni gyönyörű működése nemzeti színpadunkon. […] Valóban nagy köszönettel tartozunk Festetics Leo grófnak, ki szerénységében megvonulva hallgat és cselekszik. E ritka művészeti élveket újra neki köszönjük, és neki ama szép summácskát, mely egykori nemzeti conservatoriumunk csarnokához megint néhány alapkövet gördíthetend.

[144] Azoknak, kik az olasz énekmodor barátai, úgy hisszük örömére fog szolgálni azon tudósításunk, miszerint a Bécsben is legelsők sorában működött híres énekmester és zeneszerző Gulielmi [sic] úr – azon esetben hahogy városunkban elegendő pártolásra találand – Pesten letelepedni, s mind dalműszerzői, mind pedig énektanári tehetségét a n. é. közönségnek szentelni határozá. Gulielmi úrnak általunki dícsérete helyett szóljanak derék Ronconink sorai, ki is őt e lapok pártfogásába ily szókkal ajánlani szíveskedék: Bécs, nyárhó 21, 1844. Kedves barátom! Ki neked e pár sorokat viendi, ama derék énekmester Gulielmi úr, kinek nagy

kedve volna fővárostokba költözni és éneket tanítani. Ime a perc melyben Pest városa magáévá teheti a szép olasz éneket, mellyel e neveztem maestro annyira megáldva van.

[145] […] maestro Guglielmi e hó [szeptember] 15-kén Bécsből ide visszaérkezendik, hol megtelepedni, és énekben órákat adni szándékozik.

[146] Azért most legyen éber, mely ez intézetet kezeli, az igazg[atóság] oly énekmesterről gondoskodni, kinek szakértő kezeiből derék művésznemzedéket várhatni. Ez pedig mindaddig, mig repertoriumunk nem álland egyébből, mint olasz szerzeményekből – sikert ígérőleg csak olasz lehet. E részben bízunk a jelen igazgató gróf eszélyes tapintatában, ki mellékes érdekeknek a zeneügy legfontosb érdekeit föláldozni engedni bizonyosan nem fogja. Mondják, hogy a nemes gróf több jeles olasz zeneművek derék szerzőjét, a milanói és bécsi legjobb olasz énekmestereknek egyikét, a Ronconi, Moriani, Nicolai s több más híres neves énekművészek és műértők által hőn ajánlott Guglielmi urat kívánja a néhai Binder megürült helyére ültetni – melynél okosbat, eszélyesbet, célszerűebb- s elkerülhetetlenebbet – jelen körülmények között ő maga csekély nézetünk szerint már csak azért sem tehetne, mert e minden tekintetben méltányos kinevezés által nemcsak magát Guglielmit, hanem annak genialis zeneműveltségű nejét, a világhíres maestro Giugliani leányát – egyikét a legtökéletesb énektanítónőknek is intézetünk érdekéhez láncolná.

[148] Lászlóné, kinek szép hangja folytonos kiművelést érdemel s ki a derék színházi énekmester Guglielmi úr eszélyesen műértő oktatása alatt már is sokat haladott, még mindig gyöngélkedőbb, hogysem biztosan föllépteti lehetne. Haymon fiait minapában végig nem énekelheték, a szép Mimi váratlan elájulása miatt.

[151] [...] leginkább meglepett bennünket De Cau Mari […] ki mintha egyszerre fölemelkedve a művészet szárnyain, egészen megváltozott volna, annyival jobb, szabatosabb, lelkesebb vala mai éneke, játéka az eddigieknél – volt is részére taps és kihívás elég.

[152] A Nemzeti Színház egyik jeles énektanítója, egykori híres tenorista Binder, kinek De Cau Mari, jelenleg Lászlóné asszonyság, s többek kiképzésére oly nagy befolyása volt, múlt héten tödőgyuladásban meghalt.

[153] Joób [...], Benza [...], De Cau Mari (Pierotto) és Udvarhelyi – másodrendű tehetségeik szerint dicséretesen működtek, de ha úgy tekintjük őket, mint elsőrendű énekeseket nagyvárosi színpadon – már akkor más hangból kellene a kritikát rájuk alkalmazni. Nálunk a szükség, kénytelenség a másodrendűeket első rangúakká emeli, s ezen szerep-fölcserélést leginkább a jóhoz szokott közönség egy részének füle szokta megbánni.

[155] A nemzeti színházat egyik igen ügyes tagjától fosztá meg újra, lehet csak ideiglenesen, lehet végkép, moecenasi bőkezű pártfogás. De Cau[x] k. a. búcsút vőn a nemzeti színpadtul, hogy egy művészetmoecenas védszárnyai alatt Olasz és Franchon bájos ege alatt s műcsarnokaiban vezettessék be a dalművészet szentélyébe.

[159] Lászlóné Adina szerepében először lépett föl műutazása és férjhezmenetele után, és tapsokkal fogadtatott, sőt koszorú sem hiányzott, a mi mindenesetre a legkeserűbb satyra volt.

[160] A rendkívül nagyszámú közönség Lászlóné dalait zajos tapsokkal kíséré, mi nem is lehete másképp, mert ő valóban minden méltányos követelést kielégített; tökélyt épen nem kívánhatni még tőle, miután ő csak alig húsz éves és nem rég tanul énekelni. Guilielmi [sic] jeles énekmester méltán jogosít azon reményre, hogy buzgó tanítványa mielőbb dísze leend nemzeti színházunknak, s szigorúbb követeléseknek is meg fog felelhetni.

[165] Azzal a Hesz Róza kisasszonnyal aligha meg nem gyűlik bajok a mi derék német collegáinknak. Nem ugyan azért, mert megdicsérték, azt mi is tettük [...]: hanem azon, hölgyeknél igen fontos, oknál fogva, mert egy mellett még más hölgyet is megdicsértek, t. i. Ziegler asszonyságot, ki Hesz Róza kisasszonyt, mint mondják, négy hétig énekelni tanította. Pedig, ha igazat akarunk szólni, épen Ziegler asszonyságot nem kellett volna oly nagyon dicsérni, miután ezt a nyilvános énekiskola, mely az említett énekesnő talentumait majdnem négy évig és jeles énekmesterünk Binder úr, ki azokat végképen kifejleszteni segíté, sokkal inkább megérdemlették volna. Azonban nem mindig az arat, aki vet s Ziegler asszonyság mosolygva üt zsebére s azt gondolja: „Wer früher kommt, mahlt eher!"

[167] Zenészeti élveink egyébiránt nőttön nőnek; mire a nemz. színház derék énekmesterének maestro Gulielminek [sic] saját csinos szállásán időnkint adandott élvdús zeneestélyei nem keveset folynak be. Gulielmi úr néhány jelesb tanítványát mutatta be tegnap a kicsiny de műértő hallgatóság előtt, kik között különösen Hesz, Lovasy és Tély kisasszonyok, nagy reményekre jogosítanak. Valamint a fiatal Rössler [sic] úr szép hangja, és midőn nem fél – mint volt az eset ezúttal is – tiszta szabatossága kezeskednek hangjának egykori nyereséges használhatóságáról.

[171] Múlt kedden Erkel Hunyady László-ja, a méltán kedvelt opera, ismét telidesteli háznak örvendett. Mária szerepét Lovassy Betti kisasszony éneklé [...]. Halljuk, hogy szerződni fog, s ez újabb bizonysága annak, hogy a t. igazgatóság minden szép tehetséget figyelemre méltat, s iparkodik színházunk számára megnyerni [...].

[172] Lám Lovassy Betti is mily hamar lőn kedvence a kassai közönségnek? [...] most is mondjuk mi, hogy Betti kisasszony valamikor igen használható tagja leend a nemzeti színháznak.

[173] Pesth ist jetzt kein günstiges Terrän für eine Primadonna. Mad. Schodel steht wie ein fester Thurm aus lauter Quadratsteinen im Tragischen da, und Dem. Hollosy lacht aus einer Verschanzung von Trillern und netten Kolloraturen [sic] und Kadenzen heraus. Man müßte ganz ungewöhnliche Streitkräfte besitzen, um hier etwas auszurichten und dem möge es Dem. Lovasy ganz allein zuschreiben, wenn die Aufnahme […] nicht so jubelstürmisch war, als sie es etwa von Landsleuten erwartete.

[174] Guglielmi urat, ki ma a zenekart igazgatá, kérjük, hogy máskor ne kopogjon folyvást oly hangosan vezérlőbotjával, mert ennek igen kellemetlen hatása van. Egyébiránt csinos felesége van, s a híres Giuliani leánya, ki jelenleg még apjánál is jelesebb guitaristának tartatik. – Az olasz signore most, elég rosszul, Erkel karnagy helyét pótolja, ki Fáncsyval Pécsre ment hangversenyt rendezni, mert Fáncsy az által akarja magát a Divatlapon megbosszulni, hogy – nélküle és őt megelőzőleg rendezend hangversenyt, mit a viták előtt együtt akartak tenni.

[176] Egyébiránt szép hangja s ennél fogva jövendője érdekében, figyelmeztetjük őt [Hesz Rózát], hogy a tanulást lehető legnagyobb buzgalommal folytassa. Ezen tanácsunk másoknak is szól, mert nem igen dicséretes az, hogy a derék énektanító gyakran több nap egymásután egy tanítványt sem talál a kitűzött órában a színházi énekiskolában. Az igazgatóságtól igen szép, hogy oly jeles énekmestert tart, minő Guilielmi [sic] úr; legyen azonban szíves arra is ügyelni, hogy a tanítványok pontosan megjelenjenek a kitűzött órákban, mert különben az egész énektanítás csak pénzvesztegetés.

[178] E jeles compositort egy évig vala szerencsés saját tagjai közé számíthatni a nemzeti színház, s bár dalműveit minden díj nélkül a nemzeti színpadnak felajánlotta, bár azokhoz Nákó úr saját fényes ruhatárát felajánlani szíveskedett, bár egyikét legjelesb műveinek – ritka önmegtagadással – magyar bajtársa bírálata alá bocsátani elég szerény vala; […] mindemellett mégis s dacára ama világhíres magyar vendégszeretetnek, nem vala képes nem csak hogy adatni benyújtott műveit, sőt azokba az illetők még csak bele sem tekintettek. […] A derék maestrot kihergelte állásából a marakodó irigység, buta elfogultság s más számosnál számosb eredendő bűnei a magyar színpadoknak. Guglielmi úr, ki bécsi fényes állását szilárd hangulatúnak látszott ígéretek fejében a nemzeti színpad melletti soványa éhivatalért odahagyta oly remény fejében, miszerint tagja levén egy nemzeti műintézetnek, szabadabb mezeje nyíland egyszersmind zenetehetségeinek kifejtésére – azon hibás számításra alapított reményeit füstbe menni, bécsi biztos állását chimaerákért feláldozni, s a nemzeti színház melletti hivatalától azon ürügy alatt búcsút venni kényteleníttetett, mert mondának ők, a pénztár énekmestert fizetni nem győz. Igazi okának azonban az állíttatik, miért hogy nem képezett G. úr egy rövidke év alatt vagy félducat [sic] Malibrant s ugyanannyi Rubinit színpadunk számára. E tárgyról méregsorokat lehetne szólnunk, nekünk, kik a pesti magyar színpadi ármánykodások tömkelegében meglehetős jártassággal bírunk, – de szándékosan megállítjuk tollunkat, nehogy keserűebbek legyünk mint akarnók, nehogy epévé keseredjék felháborodott igazságszeretetünk.

[179] Ezen említett maestro által két operát íratott saját kis házi színpadja számára t. c. Nákó János úr komlósi kastélyában Szinre hozni. A zenekedvelő háziúr – szenvedélyes énekes ő maga – több jeles műkedvelőt – kik közöl a dicséretesen ismert Mochonaky-Paksynőt, Markovicsnét, meg a minap mint Zsidónő működött Eminger [Lovassy] kisasszont említjük.

[180] [...] az illetőknek tudomására adom, hogy szerződésem felmondására, részint azon körülmény kényszerített, miként tehetségem kiképzésére az intézetnél a mostani körülmények közt elég tért nem láttam, részint pedig és főleg az intézet több tagjai által rajtam elkövetett nagyobb és méltatlan személyes bántalmak, melyekért nemcsak hogy a színházi törvények értelmében elégtétel részemre nem szolgáltatott, hanem még azon felül, midőn irántok a m. főigazgató úrnál panaszt tenni akarék, ettől kihallgatás nélkül elutasíttattam. Ezen velem elkövetett méltatlan bánásmódot sokáig nem valék képes magamnak megmagyarázni, míg végre a m. főigazgató úr értésemre adá azt, hogy azért valék kitéve annyi bántalomnak, mert a több, általam szenvedett igaztalanságok, mik azonban az igazgatóság részéről soha nem orvosoltattak, állítólag az én panaszaim következtében hírlapok útján nyilvánosságra hozattak.

[183] [...] valóban megjegyzésre méltó és nevezetes azon tapasztalat, miszerint nemzeti színházunknál sokat ígért tehetségek évek óta tespednek lomha semmittevésben, hogy kintornálásukkal a közönség fülét bosszantsák: ellenben egy akadt, aki haladni s tanulni szeretett volna, s azon egynek is – meg kellett szökni, – mi csaknem önkénytelenül vezetne azon gondolatra, mintha a nemzeti színházunknál csupán tespedőknek virítna babér s nyílnék békés maradás, – ha mégis itt-ott az ellenkezőnek is nyomait gyanítni nem volna alkalmunk.

[184] Mikor egy első rangú énekesnőtől a színház vagy ő a színháztól megvált, hallottunk sopánkodást, csuklasztó megemlegetést azok részéről, kik egy énekesnőben a haza szeretetét épp oly buzgósággal központosították, mint egyiptomi zsidók vereshagymában a fölényt; hallottunk, mondom, sopánkodást, mintha sehol és senki nem találkoznék jövendőre, ki egy kis conservatoriumi készültséggel magyar szöveget is képes legyen

énekelni. Ezt már akkor nem hitték némelyek, többek között magam is tamás valék benne; s az idő folyván bebizonyodik, hogy sok szép tehetséget bír a külföld mi tőlünk, kiket minden áron vissza kellene édesgetni.

[185] […] voltak néhányan ez este színházunkban, kik Schodelné után sóhajtoztak; s meglehet méltán, ha oly erejű s bájú még hangja, mint ittlétekor vala; ellenben nem méltán akkor, ha Schodelné hangja szenvedett azóta, mi hihetőnek látszik, miután a német lapok folyvást telvék hírekkel a londoni német operáról, melynek Schodelné tagja, s több énekesnőről szólnak, de Schodelnéról, az első névjegyszók közlése óta, egyetlen hanggal sem emlékeznek. Nem kell feledni, hogy nincs egyhamar mulandóbb valami az énekesnők hangjánál.

[186] E folyvást szállongó hírek, s az igazgatóság említett mit sem jelentő nyilatkozása, késztetnek kijelenteni, miképp Carl Henriettet színházunkhoz, bár kevés szerepre is felfogadni oly szerencsétlen gondolat volna, mint egy nemzeti anathemával bélyegzett prima donnát, ki előtt saját állítása szerint a külföld nyitva áll, de most még a gazdag Albion erszénye is zárva maradt, ismét körünkbe hozni, hogy pénztára themse-parti apályát, magyar nagylelkűségünknél fogva dunai özönnel árasszuk el, mit ő, ismét mint hazánk nagylelkű szülötte tízszeresen, azaz tízszeres gúnnyal fizetne vissza.

[187] Egyéb iránt azt hallottam hogy Schodelné férje itt vagyon és ő mondotta volna, hogy ha Nője az Igazgatóság által meg hívatna az ide vissza jönne, ezt kívánnám tudtára adni a Tekintetes Úrnak, bölcs belátása szerint tegye azt a mit jónak ítél, ő csak hozna bé jövedelmet, melyre a Színháznak nagy szüksége van.

[188] [...] lelkem előtérén, a költészet dicsőülésében ragyogva állott Schodelné, a nemes, lelkesült, mély érzetű, önfeláldozású, nagylelkű-férifierős, s mégis olly hölgyiszép Fidelio! Hat év óta nem hallám Schodelnét. Hat év! Mily emésztő örökkévalóság az ének hangéletére 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 intenziv tömöttséget, annál több tűzedzette 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 művészektől elsajátítá a hangnem legröpülékenyebb 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 szépnek legszélsőbb határáig felduzzadoz; hanem ő a hangot művészi megfontolással örömest engedi a helyes intonatio mennye s pokla között lebegni, mivel tudja, miképp jellemeznek éppen ezen reszketeg hangvibratiok – 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] kiknél azonban a főkellék – a hang – hiányzik. Schodelnéban minden egyesítve van. Itt nem szükség az énekesnőt a játszó fölött s így megfordítva elfeledni; itt a ragyogó gócban a művészettökély minden sugárit központosulva találhatni. A ki Schodelné Fidelioját látta s hallotta, merné-e tagadni, hogy minden íze költészzenészi természetű? Valamennyi nevezetesb mostani német Fidelio-énekesnők – a dramai és muzsikai jellem felfogását Schröder-Devrient előképe szerint mímelték; 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 érzetmélység, lélekemelkedés és kifejezés igazságának, a lávatüzes 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] lélekrázó s psychologiai 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 leghatalmasb nyilatkozványt, hogy Schodelné – Bethovenjét valóban művészileg értette, s hogy őt – mint minden ízében, költészzenészi természet fejtegette, hogy Schodelné a legméltóbb ezen legnemesb női szerelem s női szívnagyság 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 fölébresztenie; az indulatos énekben azonban, hol a szenvedély adja a tactust, hol az izgalom belőlrül 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 árnyékolásban (Nüancirung), minden hangrezgésben, ének, szellem, érzetben az ének és előadás harmoniai egységének bája libeg. Az egész személyesség kerekdedsége 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 Fideliot nem hallotta, az a legtisztább műélményi estét vesztette el. Hogy tetszett? A legmagasb mértékben tetszett! A helyeslés kitörése roppant, s közönséges volt; a számosan egybegyült társaság villanyozva volt. Már az előadás alatt enthusiasmussal 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 enthusiasmusa, mely e sorokbul szól; ezen sorok csak a tiszteletnek hangosan kifejezett szellemi megismeréseül szolgáljanak a művészet ügyében s Bethoven derék – dicső – énekesnőjének, kinek Schodelné új apotheosist készíte.

[189] Schodel Rosalia énekesnő Kölnben. E cím alatt az augsburgi Allgemeine Zeitung közelebbi 264. melléklapjában következő megkülönböztetett közlemény áll. „Köln, september közepén 1842. Alig nyerénk vissza néhány óra óta mindennapi béke-élvünket, alig jövénk magunkhoz annyi sok fényteli látományok, örömdús dísznapok és ünnepies jelenetek egybetolt benyomása után [...] az öröm, vigalom, zaj- és érzelemgyönyörek 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 dícsité 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 Schodelnét, 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, általányos és leglelkesebb méltánylat tiszteletdíját aratá-é, az e fölötti határzatot azokra bízzuk, 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 mesterségével 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 megérdemlené a hanga Ordre de mérite decoratióját azon nagyszerű szellem-méltóságért, mellyel a nagy német Beethoven Fidelió-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 készítetett 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 találtatik. 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 ős tiszteletű várost műelőadásaival hosszabb ideig szerencséltetné. A német zenemű baráti és tisztelőinek társasága Kölnben.” Ím ez nyilatkozata a német közönségnak azon magyar művészhölgyről, kit körünkből a pártoskodás űzött ki. [...] Kiűztük őt, – de hogyan nyerjük vissza azt, kinek a külföldön már föltűnt fénycsillaga, melyet a magyar ég alatti köd tán ismét elhomályosítna.

[190] W[urda] úrnak, ki oly tisztán ejti ki a magyar szavakat, hogy e tekintetben semmi kívánnivalót sem hagy fenn, egyik legfőbb érdeme az, hogy énekének minden szavát értheti a publicum; ily művészeknek aztán kettős

érdemük nemzeti színpadunkon: ők, a műélven kívül, nyelvünk megkedveltetését is eszközlik! Jó isten, miért nem lehet nekünk ily jeles hazai művészek létében, jó operával bírnunk? Schodelné, Wurda, Reichel… miért kell nektek messzi külföldön aratnotok borostyánt, míg e művészetben kivált oly árva hon, sajnosan kénytelen nélkülözni benneteket. Hiába, uraim! Oly korban élünk, melynek a jó daljátékok egyik legkedvesebb mulatványa; melyet nélkülözni alig, éldelni pedig végtelenül szeret, s iparkodnia kellene az igazgatóságnak annyi költség, annyi mondhatnók pazarlás után, oly opera-személyzetet alakítani színpadunkon, mely a publicum legtöbbet követelő részét is kielégítse.

[191] Végre Schodelné assz., kivel már azelőtt is leveleztem, Pestre érkezett; de nem kívánt egészségben, s nekem hónapokig kelle várnom, míg reményem lehetett fölléptetni. Végre képes lőn énekelni, de új gát volt; a közönséget ki kelle békíteni: mi szerencsésen meg is történt.

[192] […] T. Bartay urnak szerződési tervemre vonatkozólag benyujtott, s velem kegyesen közlött észrevételeire elég lenne Ő-e vagy más által? keresni nem akarom, a Pesti Hirlap folyó hónap 16ki számának „fővárosi ujdonságok" czimű rovatában ellenem közzé tett gunyos cikkre ugyan azon Hírlap folyó hónap 20ki számában adott feleletemre hivatkoznom, ugy levén meggyőződve, hogy abban mind azon magas szempontot mellyből és a Nemzeti Szinházat tekintem, mind azon tiszta szándékot, mellyel e tisztelt intézet iránt viseltetem, tagja lenni kivánok, eléggé kifejeztem: kötelességemnek érzem mind azon által a Méltóságos és tekéntetes igazgató választmány mint olly testület előtt is, melly ezen honi intézet felvirágzását bármelly egyes személynél hasonlithatatlanul nagyobb mértékben hordozza szivén, keblem bensöjét minden tartózkodás nélkül alázattal kitárni. / Ugy látszik t. Bartay úr jelen észrevételeivel inkább azt igyekszik kimutatni: mennyire nincs szükség rám, mint az ellenkezőt, a célja, bármint takarja, nem az, hogy maradjak, hanem épen az ellenkező. Mert különben nem hozna fel ollyakat, mik szerződési tervemben nem foglaltatnak, s nem állítna ollyakat, miket bebizonyitni nem képes. Ezek azonban engemet számítása dacára még csak ingerültté sem tesznek, mint hogy olly intézetről van szó, melly engemet mint magyart és művésznőt nálánál előbb érdeklett, s jelenben is ha nem nagyobb, annyi mértékben bizonyára érdekel, mint őtet.

Hogy ebbeli állításomat igazolhassam, kegyes meghallgattatásért esedezem. – Ugyanis /

Az 1$^{\text{ő}}$ pontban ezt mondja Bartay úr: „15.000 váltó forintnyi bizonyos fizetést a Nemzeti Színház jelen körülményeiben egy énekesnőnek adni lehetetlen, mert – ugymond – Schodelné azon vonzerőből, mellyel egykor a magyar közönségre nézve bírt, tetemesen veszítvén, az opera olly keveset jövedelmezett, hogy az operai költségek maguk fölemésztettek minden segédpénzt."

Ki a nemzeti szinházban mult évi szeptember 20$^{\text{ka}}$ óta előforduló operai előadásokat figyelemmel kisérte, tapasztalni fogja, hogy 8 egész honap alatt két új operánál több nem adatott; s ki szerződésemet olvasta, jól tudja, hogy én ez időre 5 új opera betanulására kötelezém magamat, azt pedig magának Bartay¨úrnak is lehetetlen nem tudnia, hogy a tisztelt közönség a már unalomig hallott régi operák ismétléséért nem csak szóval, de hírlapok után is zugolódott. Ezeket tekintve, mikről azonban Bartay úr méllyen halgat [sic], s hozzá téve még azt is, mi ismét tett-dolog, hogy nem csak az új operák – kettőt kivéve – nem adattak; de e színpadon általam már annak előtt adott, s kitünő részvéttel fogadott Marino Faliero, Gemma di Vergi, Fidelio és Don Juan sem juthatott a színpadra: kérdezni bátorkodom: a vonzerő hiánya nekem tulajdonitható-e. – ki kényszerítve vagyok kimondani, hogy két évi távollétemet saját kiképzésemre nem hasztalanul töltém el-, vagy annak, kitől függött, hogy a tisztelt közönség zenei élvezete ne csökkenjen, hanem inkább minden igyekezettel neveltessék? Felette csalatkozik Bartay¨úr, ha hiszi, hogy azon időben, mellyben a magyar szinháznál az opera többet hozott be, ennek oka csupán az én személyem volt. Tekintse meg az akkori repertoirt, emlékezzék az operatagok szorgalmára, melly még az opera-ellenségek által is közönségesen el lőn ismerve, s ne felejtse azt is, tenor és más szerepekre is akkor hány tag volt alkalmazva? Meg fog győződni – ha igazságos akar lenni – hogy állitása alaptalan, valamint azt sem fogja tagadhatni; hogy jelenben az opera ügy egészen el van hanyagolva,

[…]

Igen kár tehát t. Bartay úrnak az opera jövedelem hiányát akár az én egyéniségemnek, akár a tisztelt közönségnek méltatlanul tulajdonítani, s kár ki nem mondani, mit eltakarni különben sem lehet: hogy a közelebb lefolyt időben az opera ellenében szándékosan-e, vagy hibás számítással? nem vitatom, olly rendszer követtetett, mellynél fogva ezen ügy háttérbe tolatott, s működésében gátolva volt. – Kérdem: ez-e azon politika, mellyel – mint sokszor szereti emlegetni – a magyar szinháznak a helybeli német felett elsőbbséget kivivni törekszik: […]

[…]

Mi az általam jövőre kért fizetést illeti. Művészi tehetséget pénzzel mérlegelni nem lehet ugyan, s e részben sem vele sem mással vitatkozni nem fogok, arról azonban meg vagyok győződve, sőt kezeskedni is mernék, hogy ha a nemzeti Szinházban évenként 6 jól választott új opera adatik, s az előadásokhoz kivántató erők s egyéb kivántató eszközök nem fognak hiánzani, az általam kívánt fizetés a pénztárnak terhére nem váland; annyival kevésbé pedig, mert a jutalom játék biztositott jövedelme csak ideális kiadás, mennyiben darabot

választani szabadságomban állandván, bizonyosan nem választanék ollyat, mi nem jövedelmezne annyit. S. e biztositást nem is azért kivánom, hogy a pénztárt terheljem; hanem részint azért mert, hogy a jutalomjátékok összetorlódásából kivát a bérlő közönségre háruló kellemetlenség kikerültessék, részint azért, hogy a jutalomjáték választása, adatása és mikénti jövedelmezése körüli surlódások mellőzve legyenek. – A ruhapénz pedig olly csekélység, hogy ha évenként 6 új szerepben lépek fel s egyebekben is, mint eddig tevém, s ennek utána sem mulaszthatom el az intézet méltóságához és általam személyesitendő szerephez képest öltöznöm: a kívánt összeget többszeresen kellend pólanom. Egyébiránt erről szivesen lemondok, ha a ruhakészittetést a Bécsi, Darmstadti, Braunschweigi és egyéb udvari szinházak[hoz hasonlóan] az igazgatóság vállalná magára.

A 2.[k] pontban azt mondja B-úr „ki kezeskedik nekünk, hogy Sch egy pár hónap mulva tökéletesen el nem veszti hangját, s ez esetben nem fogná-e annak fizetése a pénztárt öt évig terhelni?"

Óhajtandom tudni: B. úr szerződési feltételemnek mellyikéből olvasta ki e gyülöletes szavakat? Nem az foglaltatik-e a 2.[k] pontban, hogy minden két napi pihenés után köteles legyek fellépni? S ezekből azt következtetni, mintha én hangom tökéletes veszte után is fizetést kivánnék, csak szándékkal lehet! s egyenesen olly célból, hogy a szerződéstől a Nagy Méltóságu Országos Választmányt elidegenitse, s engemet ebbelli gyalázatos ráfogás által megbecstelenitsen. Mi véleménnyel legyen bárki művészi tehetségemről? Szabadságában áll; de ahhoz, hogy becsület oldalról megsértsen, joga nincs, s ki ezt teszi ő maga jogosít fel a visszatorlásra. Minélfogva ezennel ünnepiesen nyilvánitom – miként ezen egész pontot alacson rágalomnak kívánom tekinteni s Bartay úr által itt maradhatásom gátlására kigondolt fogásnak. Mi ugyan ezen pont kövekező soraiból még világosabban kitünik, mellyekben azt mondja: „énekesnők a magyar textust, ha más ajkuak is képesek tisztán betanulni s igy Sch. helye nem kipótolhatatlan."

Kipótolható-e helyem vagy sem? vitatni nem fogom, s ezt egyenesen a Méltóságos és Tekintetes igazgató választmány, és az igen tisztelt közönség itéletére bízom; B úrtól csak azt kérdem: egy nemzeti intézet érdekében mondott szavak-e ezek: „énekesnők a magyar textust …" – ki ezt állítja, vagy általában nincs fogalma a művészetről, mert azt teszi fel, hogy művésznek nem kell érteni mit beszél vagy énekel; vagy azt hiszi, dalművészet nem tartozik a művészethez, a mi ismét képtelenség; [nemzeti érvelés következik]

Hát egy Ungher, egy Wurda, egy Reichel hazájában idegenekről más ajkuakról kell-e gondolkodni: […]

Tisztelem én a külhont, mert hálával tartozom neki mind kiképeztetésemért, mind azon szives fogadtatásért, melyben mindenkor részesite, de legfőképp azért, mivel tudom, hogy B urnak művészekróli véleményében egyeteln valódi külhöni művész sem osztozik: de szeretem s tisztelem honomat még jobban, s annyira hogy nékie, s egyedül nékie szolgálni legfőbb óhajtásom. Hogy ezt minden fizetés nélkül nem tehetem, nekem fáj legjobban: mert minden anyagi érdek nélkül szentelhetni magamat a honi művészetnek lelkemnek legfőbb élvezete lenne: de szüleim után vagyont nem öröklöttem s azt magamnak kell megszereznem.

Hogy én igy és nem máskép gondolkodom, arról épen B. úr kétkedhetik legkevésbé. Mert ő lehet bizonyságom, hogy a midőn pár év előtt a pesti német német Szinházhoz Londonbul épen Bartay úr által hivatám meg a legkecsegtetőbb feltételek alatt, ajánlását el nem fogadtam. S meg nem foghatom, hogy ugyan ő oly alacsony fogalommal bír felőlem: minha én magamat ingyen fizettetni kivánnám.

A 3.[k] pontban végre azt mondja Bartay úr „Schodelné szerződésében arról emlités nincs téve, hogy a szinházi törvények alá legyen vetve". Ez már nagyon is erővel való kifogás. Vajjon nem magában értetik-e, hogy minden rendes tag a törvény kötelezettje legyen? Én a nemzeti Szinháznak rendes tagja akarok lenni, s nincs okom félni a törvényektől; mert gondom leend rá: hogy azok mindenkire egyaránt alkalmaztassanak. Nincs magyobb vétek és erkölcsrontóbb egy intézetnél, mintha a törvények pókhálóknak tekintetnek.

Egyébiránt e pont végszavaira, mellyek botrányt emlitenek, csak annyit jegyzek meg: ha én akaratlanul az érintett botrányra némi okot adtam is, úgy érzem, hibámat tökéletesen jóvá tevém, s ezt B. úrnak itt felhozni, ha nem több, bizonyosan szerénytelenség. […]

[…]

Budán junius 24-kén 1844

A Méltóságos és Tekintetes Igazgató Választmánynak alázatos szolgálója Schodelné

[193] Schodelné asszony, ki Prágában nagy tetszés közt énekelt, néhány nap óta városunkban mulat. Mint értesítve vagyunk, Erdélybe szándékozik.

[197] Árva színházunk sorsa kit ne érdekelne, ki jó magyar érzéssel bír? Érdekli pedig kétségtelenül igen hőn azt, kinek kezeire a színház sorsának vezetése bízatott; ezt már annyi fényes tanújellel bizonyította be eddig, hogy szólni is fölösleges volna. És még is! Nekünk legalább különösnek tetszik, hogy, miután igazgató úr annyit áldozott és áldoz a drámai ügy emelése mellett a daljáték érdekesítésére, s ezen célból annyi szép élvezetet nyújtott a közönségnek, miért nem részesít bennünket egy oly élvezetben is, mely oly közel van hozzánk? Miért tartózkodik annak valósításában, minek híre már havak előtt szárnyala? A magyar daljátéknak jelenleg, nem mondjuk primadonnája, de még csak tűrhető állandó énekesnője sincs. Schodelné pedig itt van köztünk; őt, mint értesítve vagynak, édes hazája iránti hő vonzalma hozta vissza; tudjuk azt is, hogy igazgató úr értekezésben állt vele; s még sem látunk eredményt; Schodelné nem lép fel, s a magyar daljáték vendég-

szerepek segítsége nélkül végkép el van hagyatva. Miért van ez így? Ne vitázzunk most elvek felett; annyi kisült a dolgok eddigi folyamából: hogy a színház egyelőre, daljáték nélkül – nagyobb költség dacára is – fenn nem tarthatja magát; igen de a daljáték jó dalnoknő nélkül nem állhat fenn; ezért jó operát, jó dalnoknőt! Kérünk e részben igazgató úrtól felvilágosítást, mely, hisszük, a közönségnek sem lesz kellemetlen. Óhajtásunk az: hogy az egyetlen magyar valódi drámai énekesnő lépjen fel ismét ott, hol tulajdonkép az ő helye van, a nemzeti színpadon. Reméljük e tekintetben, ha t. i. sükerül az igazgatóságnak őt megnyerni: hogy ő nem teend hazája iránti tiszteletből, s a körülmények szemügyrevételénél fogva, hogy, mondjuk, nem teend túlságos követeléseket, s be fogja bizonyítni mindenkép: hogy ő e hazának hű leánya s a közönségnek tisztelője; valamint más részről reméljük azt is: hogy a közönség tanúsítand oly nemesszívű feledékenységet, miszerint a múlt kellemetlenségek emlékezetére fátyolt borítand. Értsük meg egymást és szent a békesség!

Sch. asszony föllépték, alig van színházunk valódi baráti közt ki ne óhajtaná, s alig hisszük hogy akadna, ki jelen körülményink s a jövő tekintetéből nem vonna örömest fátyolt a múltra, melynek emléke tán ismét kellemetlenül zavarhatná meg a jelenhez csatolt kecsegtetőbb reményeket színházunkra nézve.

[198] Mondják, hogy Wildt Jenny kisasszony, előbb a boroszlói most a brünni színpad első énekesnője sem idegenkednék színpadunknáli szerződéstől. Wildt kisasszony született magyar és igen jól beszéli anyanyelvét. Művészi kiképzését Bécsben nyerte Fáy István gróf nemesszívűségéből. […] Magától az éneklés királynéjától Tadolini signorától kapta az utósó művészi mázt.

[201] Minél borzasztóbb azon gyászos csapás, mely legközelebb egyik legvirágzóbb hazai városunkat, Miskolcot, a honi kereskedés és nemzetiség ezen nagy jelentőségű élethelyét , a rémületes tűzvész által érte; annál hőbb hazafiúi öröm fogja el mindenki keblét, kit a sors oly kedvező körülménybe helyezett, hogy vagyonával vagy tehetségeivel áldozhat a leírhatatlan ínség némi enyhítésére. E szent érzet sugallatát követve, hazájához s nemzetéhez különben is oly hő ragaszkodással viseltető, s most helyben mulató jeles művésznő Schodel Rozália assz. ki nem csak honi művészetünk körében, hanem legújabban a külföldön is művészetéhez méltó koszorukat aratott, önkényt ajánlkozott alulírtnak, ittmulatása ideje alatt az emberszerető nemes cél eléréséhez ereje szerint járulni. – Alulírt nem csak legnagyobb örömmel fogadta ezen valódi honleányhoz legméltóbb ajánlatot, hanem legkedvezőbb szerencséjének tartja magát is a tisztelt művésznő által azon kedvező körülménybe helyezve látni, hogy ily módon saját jövedelmeivel is minél jótékonyabban járulhat a szenvedő emberiség áldozatoltárához , minek következtében édes örömmel értesíti a t. c. közönséget előlegesen, hogy Schodelné asszony a jövő hó folytában a leégett miskolciak fölsegélésére Bellini Beatrice di Tenda című nagy operájában – melyet a fönnevezett művésznő egykori működése tőn nemzeti színpadunkon oly kedves emlékezetűvé – lesz szerencsés föllépni. Addig is a t. c. közönséget előlegesen értesíteni kedves kötelességének ismeri. Pest jul. 28. 1843. *Bartay Endre,* a nemzeti színház igazgatója.

[202] Nemzeti színházunk igazgatóságának hivatalos jelentése következtében a tűzvész által károsult Miskolciak javára Schodelné asszony hozzájárultával adandó operai előadás jövő csütörtökön (augusztus 31kén) fog megtörténni, olly megegyezéssel azonban, hogy a kihirdetett Beatrice di Tenda helyett közbejött körülményeknél fogva, Mercadante Eskü című operája adandik [...].

[206] Nyilatkozat. Miután a t. c. közönség egy része között, miként tudtomra esett, oly álhír terjesztetett el, mintha én a szerencsétlen miskolciak javára adatott operábani föllépésemért magamat megfizettettem volna: magam igazolása végett, ki mindenkor boldogságomnak ismerem, jótékony előadásoknál az emberiség szent ügyének föláldozhatnom saját magánérdekemet, szükségesnek láttam, ezennel értesítni a mélyen tisztelt közönséget, hogy én a fönnebbi jótékony célú föllépésemért nemcsak meg nem fizettetém magamat, hanem még a saját személyem körül tett föllépési költséget is – mi különben ily alkalomkor rendesen megtéríttetni szokott – sajátombul ingyen tevém meg. Schodelné.

[207] Tekintetetes asszony!
Bár mennyire megindult szivvel távoztam tegnap előtt tekintetes Asszonyságodnak közösen kötendő szerződésünk ügyében előterjesztett föltételei miatt: bizva még is tettes Asszonyságodnak magas müvészi szellemében és azon édes érzelmében, melly Kegyedet távolból is e honhoz köté, nem mulaszthatom el Kegyedet szíves kérelemmel újólag fölszólitani: 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 képzelhetek igazgatót, ki, bár szinte ugy meg legyen is győződve a tettes Asszony ragyogó müvészi 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 forásait jól ismeri, csökkentené, s irántam bizodalmát vesztené. De miért beszélek erről többet a tettes Asszonynak, kinek e tárgyban fölvilágosításra szüksége épen nincs; annál nagyobb bizodalommal újitom meg tehát szóval is tett ajánlatomat; t: i: tiz hónapra, közttünk azonnal megkötendő szerződés szerint, 6000 pengő forintnyi évdíjt, és hogy tettes Asszonyságodnak korábbi jövedelmén valamit javittsak, 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 föláldoztával előmozditani ügyét azon nemzeti intézetnek, mellyér Kegyed saját becses nyilatkozata szerint, mindenkor mindent kész volt áldozni, és mellynek dicsősége Kegyednek épen ugy, 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 jószivességére, és saját belátására bizom meghatározni. Azon idő alatt, mig 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 alázatos szolgálja Bartai Endre Nemzeti Szinház Igazgatója.

Pesten, September 6[ikán] 1843.

Külzet: A Nemzeti Szinház Igazgatójától.
Tekintetes Schodel Rosália Asszonyságnak (:t:cz:) énekesnőnek tisztelettel
Hivatalból / Helyben

Tekintetes Asszony!
Hozzám a folyó évi september 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 müvészi 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 sükeres előmozditása vezetetett Kegyedhőz – még is általam semmi hivatalos megbizással ellátva nem lévén, értekezéseiknek ollyan 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; irásbeli nyilatkozványok utján történik, szükség levén arra: a megállapitott nyilvánossági elv, és az Országos Felügyelőségnek koronként bemutatandó igazgatási ügykezelési napló tekintetéből.

Mély tisztelettel kérem tehát Tekintetes asszonyságodat újolag, méltóztassék engem egyenesen az én saját levelemre adandó kegyes válaszával szerencséltetni, mit annyival inkább buzgón ohajtva várok, minthogy kétségtelen újabb fényes bizonyitványa lesz az kegyed önzéstelen szellemének, melly saját becses nyilatkozata szerint hona intézeteinek virágzását nem csak szóval, hanem tettleg is hazafiságos kötelességének ismeri, elősegitni.-

Ha a Tek. asszony, egyébiránt, miként becses levelében érinteni méltóztatott, velem személyesen is értekezni kivánna, 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 meritett megfontolás után irt levelemnél fogva, elérhetni reménylek.

Ezek után midőn az intézet, s saját magam csekély személyét a Tek: aszony szíves kegyeibe újólag ajánlanám, elvárva becses válaszát, és a személyes tisztelkedésre határozandó 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 Szinház igazgatója

Pest: Septembr 9[kén] 1843.

[208] A magyar nemzeti szinház igazgatósága és Schodel Rosalia énekesnő egymás közt szóval és írásbeli szerződéssel a következő pontokban egyesülnek

1.[ső] pont
nemzeti szinház igazgatósága Schodelné asszonnyal folyó 1843k évi september 20tól jövő 1844k évi május 20ig egy a nemzeti pesti szinpadon lejátszandó vendégszerepi szakaszra mint első énekesnővel első sopran dalszerepekre szerződik, s minden hónapra nyolc vendégszerepet, vagyis hetenként két-két szerepet, egyikét hétfőtől csütörtökig, másikát csükörtöktől vasárnapig, olly kikötéssel biztosit 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-dijját.

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, Báléj 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 kivánságára 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 részeről 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 szereposztályával 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-dijt.

7.[k] pont
Ellenben a Nemzeti Pesti Szinház igazgatósága arra kötelezi magát, hogy ha ő az első pontban kötött hetenkénti két szerep-adásnak akár csak egyikét, akár mind kettejét, bár melly másokból – kivévén a 6k pontban emlitettet – szinpadra nem juttatja, minden elmaradt előadásra, mellyel hetenként kevesebbszer lép fel a száz pengő forint tisztelet-dijt Schodelné asszonynak kifizetni.

8.[k] pont
Schodelné asszony vendég szereplése ideje alatt az igazgatóság egyezése nélkül semmi más pesti vagy budai szinházban, sem valami célra teremben énekelni nem fog.

[…] Költ Pesten September 12én 843

Bartay Endre — Schodel Rosalia

Nemzeti Szinház 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 szivességből éneklend, azon előadás jövedelméből a fentebb kitett tisztelet-dij nem járand. Költ mint fellyebb

Bartay Endre — Schodel Rosalie

[209] A nemzeti színház igazgatóságának szerencséje van ezennel értesítni a t. c. közönséget: hogy Schodelné asszonnyal, honunknak külföld előtt is jelesen ismert művésznőjével, úgy az ő megelégedésére mint az intézet javára, most már huzamosb időre s teljesen egyezkedett légyen; egyszersmind az igazgatóság azon biztos reményt, sőt a tisztelt művésznő ígéretét is bírja, miszerint azon esetben, ha a nemzeti színház igazgatási rendszere országos állandósítást nyerend, az intézet Schodelné asszonyt örökösen magáénak nevezhetendi; mi által erősen hiszi az igazgatóság, hogy valamint Schodelné asszony újabb bizonyságát adá a tisztelt közönség iránti hő tiszteletének s legforróbb szeretetének, úgy maga részéről a nagyérdemű közönség ebbeli óhajtásának megelőzésével azon meggyőződést eszközlé, hogy ezen nevezett intézetnek java és virágzása a nemzeti opera megalapításának tekintetéből is, igazán szívén fekszik. Pest, Sep 11kén 1843 Bartay Endre a nemzeti szinház igazgatója.

[210] [...] De térjünk át az operai ügyre. – Itt többé nemcsak azt mondják önök, többen! (a szózat aláírása) hogy nem pártolom, hanem hogy egyenesen igazgatói ármányokkal politice ki akarom irtani, és pedig rég, igen rég. [...] Közönségesen tudva van, hogy az országos igazgatás a részvényestől, s én az országostól az operát rendes első énekesnő nélkül vettük át. Ezen hiányt sokáig másod-énekesnőkkel kelle pótolgatnom, úgy, a mint lehetett; s az operai személyzetet, repertorium hiányában nem egyszer haszonvehetetlenül hevertetnem és fizetnem, az operai napokat természetesen dramákkal töltvén ki. Végre Schodelné assz., kivel már azelőtt is leveleztem, Pestre érkezett; de nem kívánt egészségben, s nekem hónapokig kelle várnom, míg reményem lehetett föllépteti. Végre képes lőn énekelni, de új gát volt; a közönséget ki kelle békíteni: mi szerencsésen

meg is történt. De ezen kibékülés után új akadályra találtam Schodelné asszonynál, ki a régibb föltételek alatt nem szerződhetett. Alku után, azon reményben, hogy az opera, mint hajdan, ismét úgy fog jövedelmezni, megköttetett a szerződés köztem s a tisztelt énekesnő között; melly szerződés 1844. majus 20kaig tart, s így 8 hónapra szól, és szerinte joga van Schódelné asszonynak hónaponkint 8szor föllépni, s én egyenkint minden föllépteért adok neki 100 pengő forintot, s az egész időre egy egész jutalom játékot. Adatott azelőtt opera hetenkint rendszerint kettő; alattam is adatik kettő, ha a tagok egészségi állapotja engedi, és adattak azon régibb operák, mellyeknek adatását Schodelné asszony szerződésében kikötötte; s ha a többi tagok miatt opera nem adatható, Schodelné asszony díja kifizettetik, akár lép fel, akár nem. Adatik opera annyi, mennyit Schodelné asszony szerződése értelmében betanulni tartozik, s mennyit a személyzet betanulni képes. Az eredeti opera épen úgy jutalmaztatott és jutalmaztatik, mint az eredeti drama, s jelenleg pályadíj van kitűzve a legjobb víg eredeti operára: mi a jövendő iránt intézkedvén, éppen nem mutat arra, mintha irtókapát használnék az opera ellenében; annál kevésbé, minthogy én Schodelné asszonyt újabban is megnyerni óhajtom az intézet számára, és tehetségemhez képest illő áldozattól nem vagyok idegen. Az előtt volt egy tenorista: most van kettő, s volt és leend 3 is. Azelőtt csak egy tag képeztetett énekessé az igazgatóság költségén: most rendes énektanító fizettetik, s több tag képzete tik. Hol van itt kiirtási szándék? Nem kénytelen –e mindenki megvallani, hogy épen igazgatásom alatt tétetik az opera kedveért annyi, mennyi az előtt soha? Főkép miután a legmagasabb operai élvezetek kielégítése iránt is tétettek lépések: mire nézve elég megemlítenem Tadolinit és Lutzert. [...] az operai napok felváltva a hétnek hol egyik, hol másik napján adatnak, a mint azt a személyzet egészségi állapotja és Schodelné asszony szerződése megengedi: a ki t. i. kikötötte, hogy hetenkint kétszer adandó szerepeinek egyikét hétfőtől csütörtökig, a másikat csütörtöktől vasárnapig játszhassa el, és hogy szerepei közt a magyar szöveg betanulása és a szükséges próbák miatt legalább két napi idő-köz legyen. [...] Én az operát a nemzeti színházban jelenleg elkerülhetetlen szükségesnek hiszem; 1ör, mert a német színháznak is van operája, s elsőséget ez által sem gyakorolhat a nemzetin; 2or, mert az opera a színművészetnek egyik igen leánya, mely sok kedvelőkre talál, és igen hathatós eszköz a nemzeti zene kiképezésére, melly nemzeti zene nemzeti érzelmeket képes költeni, s mert édesen hangzik ajkáról a magyar szó, a nyelv megkedvelésére is igen jó eszköz; 3or, mert még nincsenek annyi jó színészeink és darabjaink, hogy a hét minden napjáét betölthessék; 4szer, mert csak egy nemzeti színházunk van Budapesten, s ezen egyben mindennek össze kell pontosulni a színművészet különféle ágaiból, mik más fővárosokban külön házakban adatnak. [...] vétkemül, és nem inkább káromul tulajdonítható-e, hogy most az opera nem mindig jövedelmez úgy mint egykor? Vétkemül és nem dicsőségemül, hogy a drama a részvétlenség békóiból kiszabadulván, fényes sikerrel és gyors léptekkel halad rendeltetése felé [...]

[212] [...] az igazgatóság több hó előtt megkereste egy tiszteletteljes iratban Schodelné asszonyt, miszerint vele új szerződésre lépni siessen [...].

[217] [...] miért nem adatnak a Bájital, Ördög Róbert, Alvajáró, Templarius, Zsidóhölgy című daljátékok, melyek már be vannak tanulva, s miknek nagyobb részében Schodelnét nem is hallá a magyar közönség? Egészen új operák betanulásaig legalább ezekkel lehetne s kellene az elkedvetlenülni kezdő közönséget megvigasztalni [...].

[219] [...] Többen elfeledék említeni többi közt Hunyadi László classikai becsű, és az Ezred leánya köztetszésben részesült operákat is.

[221] Ender k. a. színházunk jeles másodénekesnője, mint hallók elhagyja színpadunkat. [...] Helyét, reméljük, Mochonaky-Paksyné asszony foglalandja el, kit színen látni a magyar közönség már rég óhajt.

Paksyné Mochonaky Amália Adina szerepében, mint vendég lépe föl, s igen kitűnő bizonyságát adá annak, hogy Bécsben a leghíresebb tanítók egyikétől nem hiába vett órákat. Most az ő énekmódja műveltebb, szabadabb, előadása átalában biztosabb, s hangja is tisztább, erősebb, mint azelőtt volt. Megbocsáthatatlan hiba volna, ha az igazgatóság e magyar születésű, derék énekesnőt nem igyekeznék minden áron az intézet számára megszerezni, annyival is inkább, mert bizonyosan tudjuk, miként a német színház igazgatósága már gyakran meghívá őt rendes tagul, azonban a meghívást elfogadni vonakodott, minthogy művészetét egyedül a nemzeti színpadnak akarja szentelni. Mint halljuk, Bartay úr Paksy-Mochonaky asszonyságot is igyekszik színpadunknak megnyerni – ami egyátalában nem volna rossz igyekezet: bizony jó volna ez ezüstharanghangocskát ismét hallani s a csinos hölgyecske látásában gyönyörködni.

A mi kedvelt primadonnánk Schodelné asszonyságnak gyakori betegeskedése a színházi közönséget egyik kedveltebb élvezetétől, az opera hallásától fosztja meg. Valóban, ideje volna már, hogy buzgó igazgatóságunk valahára szerződésbe bocsájtkoznék Paksy-Mochonaky Amalia asszonysággal, ki Schodelnénk mellett valamint előbb, úgy most is legméltóbban vihetné szerepét. Minden rendes színháznál legalább két jeles énekesnőről illik gondoskodni: nekünk Schódelné mindenünk; igaz ugyan, hogy ez az egy primadonnánk egy tucat más énekesnővel fölér, de mit használ, ha a kedves csalogányt néha hónapokig sem lehet hallanunk; a közönség pedig változatosságot óhajthat és követelhet is?? Mióta Ender kisasszony, kit ugyan csak nem lehetett a daljáték csillagának tekinteni, de azért mégis jobb volt a semminél, eltávozott, másodénekesnő nélkül

maradtunk, mert De Cau[x] kisasszony még csak kezdő, és Molnár Leopoldina kisasszony? Tisztelet becsület, nekünk semmi közünk másnak privátgustusával, de a mi operavágyainkat az említett kisasszony, ámbár máskép igen szép tulajdonai lehetnek, csakugyan ki nem pótolhatja.

[223] A nemzeti színházban már kétszer lépett fel Ender k. a. Belizár daljátékban, s noha meg nem tagadhatni tőle a művészies kiképzettségnek némely igen ajánlatos oldalait, egészben véve mégsem bírja a kedélyeket meghatni, főkép azért talán, mivel Antonina szerepével hangereje nem áll kellő arányban. Véleményünk szerint tanácsosabb volna magát közönségünk előtt valami másban megkísérteni, s másod énekesnőül, például, jó acquisitio lehetne; de ha tán valakinek az a gondolatja volna, őt primadonnául felerőtetni a közönség nyakára, ez igen szerencsétlen speculation volna, s mi ez esetben igen sajnálnók Ender kisasszonyt, ha elvonatnék azon körből, melynek becsülettel megfelelhetne.

[224] Colossalis valótlanság tovább, hogy az igazgatás az ország által adott 10,000 vftot (nem pedig 20,000-et, mint Többen állítják) kegyesen félrerakná. Sőt azt kegyetlenül elkölteni kénytelen, mit Többen is sejdítenek, sőt láthatnának is, ha a számadásokat megtekinteni kegyeskednénk. Hiszen derék és átalánosan szeretett primadonnánk évi fizetése majdnem egyedül fölemészti az egész országos segélyt! Ez pedig – minden messze kiváló érdemessége mellett is – csak egy tagja még a roppant költségű intézetnek.

[226] Bizony átka az a magyarnak, hogy mindig egyenetlenkedik s pedig legkurucosabban éppen akkor, midőn egyesült erővel a legszebb diadalokat vívhatná ki. A német színházat, drámai tekintetben, messze elhagyák már derék színészeink: most csak az operát kellene kissé rendezni, hogy amaz tán egészen tönkre silányuljon, s mit teszünk? – veszekedünk!

[227] Nemzeti színházunk igazgatásáról Bartay úr csakugyan lemondott, minthogy őt temérdek adósság terheli. […] Ő a legszerencsésebb időszakban uralkodott, midőn t. i. néhány magyar drámairó az intézetet mind szellemileg, mind anyagilag fölemelé. De B. úr nem tudott szerencséjével élni, s a sors és színházi körülmények mephistója őt is lerántá rosszul épített tündérhonából.

[229] Hanem ajánljuk egyszersmind az igazgatásnak a víg operák újabbakkali felfrissítését is, mert az örökös Dulcamarát és Figarót is megúnja az ember. Mi jólélekkel ajánlhatnók Lindát, Don Pasqualet s a legújabb Cagliostrót.

[230] Operaügyünk, hosszabb pangása után, hihetőleg kedvezőbb fordulatot nyerend. 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.

[232] „Az ezred lánya néhány zsúfolva tele házakat csinált. Biztos jele, hogy nem a dalművek iránti sympathia csökkent, hanem hogy frissítni kell időnként s pedig szerencsés tapintatú választással, az operarepertóriumot. Schodelné e kedves szerepében minden nézőt kielégít, s a múlt szerdáni előadásban jelen volt országos választmány tagjai a legbensőbb elégedéssel hagyák oda a nemzeti Polyhymnia csarnokát." *Honderű*, 2 (1844), 1. félév, 459.; „E harcias operával végre még kidobolnak bennünket a színházból, annyiszor ismétlik. […] Azonban gyakoribb ismétlését védeni látszik azon körülmény, hogy mindamellett megtölté a színházat." *Uo*., 2. félév, 229-230. (szeptember 16.) [A bíráló a darab nyolcadik előadásán járt. Schodelné 1845. március 11-ig tizenötször lépett fel Marie szerepében, a tekintélyes sorozatot nyolc hónap alatt érte el, mivel a szerződési alku miatt nyáron négy hónapig távol maradt a színpadtól.]; „A közönséget pedig tisztelettel figyelmeztetjük, miképp első rangú művésznőt nem igen illik dobolás ismétlésére kényszeríteni, mert ebben csak valami szerény fika láthatna megtiszteltetést. Tiszteljük kissé jobban a művészetet! S- -." *Életképek*, 4 (1845), 448. (szeptember 24.); „Schodelné és a karok igen jelesek voltak, s Benzáról is csak dicséretet mondhatunk; sőt még a nagyszámú közönségnek is bókocskát csapunk, mivel a dobolást Schodelnéval nem ismételteté, hanem inkább legszebb dalával tevé ezt." *Uo*., 772. (december 5.); „Hallám, hogy a nemzeti színház első művésznőjét a műértő közönség rendesen kétszer szokta doboltatni, és én is elmenék a színházba, de várakozásomban csalatkozám, mert ezúttal csak egyszer részesülhettem a dobnak bájos hangjaiban, s azt mondanám, hogy ennél szebb, tisztább s szabatosb hangokat nem is hallottam, ha Benza és Schodelné hangját kivennem nem kellene […]." *Uo*., 5 (1846) 375. (március 21.)

[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 tulajdonitani, hogy tán a külföldnek lenne elöttem ingere jó hazám felett, vagy hogy földieim rovására kivánnám nevelni hasznomat: hanem egyedül annak, hogy józanul megfontolt körülményeim, s egy részben önérzetem is telhetőleg ovatosan szerződni kényszeritenek. Tudniillik: figyelmetessé tőn engemet Kegyednek egy izben előttem tett azon nyilatkozása, mit itten csak mentségemül, nem szemre-

hányásul hozok fel, hogy föllépteim Kegyed erszényének nem jövedelmezők. Nem vitatva ennek valóságát, és okait, kérdem: nem képes-e illy nyilatkozat a legkellemetlenebbül hatni egy müvésznő önérzetére, kinek lelkének nem csak az a feladata, hogy magát minden kizsarolható áron megfizettesse, hanem az, hogy müvészetével tehetsége szerint járuljon nemzete diszéhez, s ki nem kevésbé büszke arra, hogy honának leánya, mint, hogy a müvészi névhez némi kis igénye lehet. – Azonban önérzetem fájdalmában is elég józansággal 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 biztositni kivánom. Kegyedtől jozanul kivánni nem lehet, hogy saját erszényéből áldozatokat hozzon nemzetének, és annak szellemi éldeletét ön kárával emelje. S ez egyedül azon nagy tekintetü s köztiszteletben álló testületnek lehet feladata, melly a nemzetet a játékszin ügyében, mint nemzetiség, müveltség, és nemesb társalgás egyik hatalmas tényezőjében képviseli. Ennek magasztos nézetei előtt, hol a nemzetnek a szinház ápolásában kitűzött céljai jőnek 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 bátorkodhatom ohajtani, hogy ha csekély müvészi tehetségem némileg hatott, s jövendőre is hathat a nemzet dalszinészeti izlésének emelésére, a Nagy Méltóságú Országos Választmány méltóztassék kegyesen kiegyenliteni Kegyed és én köztem azon anyagi nehézségeket, miknek megoldását Kegyedtől már fentebbi előttem tett nyilatkozatánál fogva sem kivánhatom. Ehhez járul még körülményeim józan összevetése is, melly azt kivánja tőlem, hogy jövendőmet 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 kötésem nem egyébb kockavetésnél? Illyesmit néhány hónapi kurta időre lehete ugyan tenni, de hosszabbra nem. Azonfelül, hogy ollykor megerőttetésekkel járó follépéseim rongálnak, még azzal is sujt mostani szerződésem, hogy véletlen gyöngélkedésem keresetemtől mind annyiszor meg foszt. – Minden huzamosabb biztosittatás nélkül évenként újra szerződjem-e? Apródonként legjobb életkoromat minden nyugdijjazás reménye nélkül vesztegessem-e el? E nyugdijjazáshoz hazám jelen körülményei közt reményem nem lehetvén, természetes, hogy magamat csak huzamos időre kötendő olly szerződés által biztosithatom, mellynek kötelezése testi erőmet is ne veszélyeztesse. – Mind ezen nézeteknél fogva nyiltan kijelentem, miként lelkemnek leghőbb vágya az: hogy a nemzeti szinháznál maradjak, nemzetemnek szolgálhassak: de e végre ohajtásom az: hogy miután Kegyednek kötése, mint Magától is hallám, bizonytalan határnapú, és igy magában velem is csak bizonytalan, vagy rövid időn szerződhetnék, a nemzeti szinházhozi vállalandó szerződésem a Nagy Méltóságú Országos Választmány közbejöttével több évre köttesék meg, hogy igy kölcsönösen állandóbb lehessen biztosittatáunk. Reméllem, a Nagy Méltóságú Országos választmány elégült leend föltételeimmel; valamint Kegyed is méltányos leend átlátni nézeteim alaposságát, s nem fog azokban részemről hiúségot, maga részéről pedig elmellőztetést gyanitani, mellyeknek mind egyikétől valóban távol vagyok.

Ki is tisztelettel maradtam Tettes Igazgató Úrnak tisztelője Schodelné. Pesten, april 24-^{kén} 1844.

[238] Operai élvekről e héten nem sok mondanivalónk van. De ellenben lehetetlen sajnálatunkat ki nem fejezni a derék Schodelné asszonyra nézve, hogy múlt szerdán az Ismeretlennőben – legjobb szerepeinek egyikében – ritka tehetségét s mindenkitől méltánylott fáradságát oly rendkívül gyönge környezet mellett vala kénytelen pazarolni.

[239] Télutó 20. Báléj gyöngécske előadás és rendetlen. Az utósó fölvonás azon része, mely a táncok után következik, ezúttal egészen elmaradt, s a galopp után a függöny leeresztetett, bizonytalan várakozásban hagyva a közönséget, mely e sajátszerű csonkítás okát nem tudá. Mi sem bosszant közönséget inkább, mint az iránta mutatkozó figyelmetlenség, s óhajtható, hogy ilyesminek csak árnyéka se történjék. Az illetőknek, in specie a rendező uraknak, ezt tudniok kellene, s minden lépten bebizonyítniok, hogy közönségüket tenyerükön hordozzák. A közben fölvont díszítmények mögött elbámészkodók kiszaladgálásai is igen gyakoriak kezdenek lenni.

[242] Tekintetes Igazgató Ur!
Mindenek előtt bocsánatot kérek: hogy múlt Aprilis honap 27^{kén} költ becses levelére csak most válaszolok; ennek oka Kegyed előtt is tudva levő egészségem változása volt. – A mi becses sorait illeti; igen kedvesen vettem Kegyednek abban foglalt szives nyilatkozatát, mi szerint előbbi levelemben kifejtett nézeteimet résziről is helyesleni méltóztetik. Ennek következtében nem fogok késni föltételeimet, mellyeket bizonyosan Kegyed úgy a Nagy Méltóságú Választmány is tulságosaknak nem fog tarthatni, azonnal közleni, mihelyt Kegyed az igen tisztelt Választmánynál kieszközleni, s megnyerni szives leend, hogy a tisztelt Választmány magát a kötendő szerződésnek megerösítésére hajlandonak nyilvánitni kegyeskedendik. A midőn tehát ez iránt kegyedet ezennel újólag megkérem megkülönböztetett tisztelettel vagyok tisztelője Schodelné
Pesten, majus 2^{kán} 844.

[243] Mi az említett szerződés főpontjait illeti, azok – ha csupa hallomás utáni értesíttetésünk nem csal – e következőkben összpontosíthatók. a) A szerződés öt évre volna biztosítandó. b) Évenkinti hatezer pengő forint, összesen az öltözés, pénz és biztosított jutalomjátékokkal együtt. c) Két hónapi szabadság. d) Ha beteg, jár a fizetés. e) Minden föllépés közt két napi szűn. f) 6 új dalművet betanulni köteles és végül g) az ekképp kötött szerződést az országos választmány, vagy más szókkal az ország biztosítsa.

[244] A színházunk volt első énekesnője, Schodelné asszonyság, s annak igazgatója közti viszalkodások privattérről a hírlapokba vitettek át s az olvasót önkénytelen beavatják a színfalak közt történt titkok titkába, ami, lehet, hogy sokat érdekelni, sokat mulattatni, de tán sokat untatni is fog. – Azt mondják, hogy Schodelné asszony kissé felcsigázza követeléseit, de Bartay úr nagyon lesrófolja azokat: ha operaügyünk úgy volna elrendezve, a mint azt elrendezni lehetne, Schodelnét a túlkövetelési vád nem illetheti; jelen esetben Bartay úr azt gondolja, hogy neki van igaza.

[245] Minket Schodelné a. folyvásti betegeskedése meg kötve tart, azért a Közönségnek késedelmünk okának csak ezt mondja, mert mi mihelyt mehetünk megyünk drama és opera együtt.

[246] Gondolja meg a jeles művésznő, hogy ha mindenütt jó is, de legjobb otthonn, hogy életkorunknak bizonyos fokán túl unalmas élet az az örökös vándorlás, messze a kedves hontul, mely születni látott, messze az anyanyelvtől, melynek édes hangjait nélkületnünk kell, és messze a valódi barátság és őszinte hódolat kedves adóitól, miket sem egy idegen közönség tapsai, sem Némethon koszorúinak legszebbjei kipótolni nem képesek.

[248] Schodelné asszonyság a nemzeti színház igazgatójának e napokban írt levelében honleányi kötelességének ismervén tehetségeit a hazának szentelni: késznek nyilatkozik a jövő augusztus és september 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 másrészről az oly gyönge lábon 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, bármi okoknál fogva oktoberig elhalasztani akarná, addig az operáknak, melyekben ő fellépend, felejövedelmét 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 kissszony, s most legújabban a Ronconi-pár, mely minden Európahírűsége 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 viszálkodás fölött a testvérvárosban elterjedtek, s ha az igazat kell megvallani, bizony egyik félnek sem igen kedveztek. – Egyesüljünk, igenis: húzzuk összébb színházunk oly minden tekintetben díszes, jeles erejit, s a győzelem mindenesetre a mienk! […] 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 csődítenek, ha Schodelné asszonyt lehetett volna fölléptetni (minő Borgia, minő Beatrice lett vona 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.

[249] Tekintetes Asszony!
Mai napon hozzám küldött levelének a mennyire igen megörvendeztetett azon értelme, mi szerint Kegyednek erős elhatározása honunkban maradni; s kegyes előtt is fődolog: nem a haszon; hanem maga az intézet: olly meglepő és váratlan volt Kegyednek azon nyilatkozata, melly szerint az általam ajánlott féljövedelmet föllépéseiért el nem fogadván, Augustus és September hónapokban hetenként egyszer ajánlkozik ingyen föllépni. Én tiszteletben tartván Kegyednek ezen mindenesetre [nagy áldozattal járól] nagylelküségének szép példáját, azt teljesen méltányolom is; de azt elfogadnom, úgy a mint ajánlva van, sem az intézet állása, sem elveim és meggyőződésem nem engedik. Mert valamint nincs az intézetnek olly kedvező állásban még, hogy rendesen működő tagjait érdemeikhez képest más bőséges pénzzel ellátott intézetek példájára, felesleg fizethesse: ellenben oly rosz állapotban sincs, hogy az érette buzgón fáradni akarókat éppen jutalom nélkül hagyja. S bár nem birok jóstehetséggel, de előre látom, hogy ezen áldozatának elfogadása által mindkettőnk elleneinek és irigyeinek csak fegyvert adnánk kezeikbe, s kimerithetetlen 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 lépvén, minden surlódásnak véget vetni. – Nekem ugyan ügyeimben még ma okvetlenül Posonyba kell utaznom: azonba tekintetes Simontsits János táblabiró ur kegyes volt kérésemre a kegyeddeli szerződés létrehozására segédkezet igérni, és Szigligeti Eduárd titoknok ur teljesen beavatott általam eme ügybe: e szerint a Kegyed szerződése azonnal létrejöhet, s az Posonyba hozzám felküldetvén, és aláiratván, minden eddigi kellemetlen viszálynak 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 egyenértékü összeget, Kegyed jóváhagyása mellett, valamely Kegyed által kijelölendő jótékony célokra lehessen forditani: igy Kegyed engem is megnyugtatván, midőn a Közönségnek élvet nyujtand, egyszersmind jót is fog tenni. [Kihuzva: Azonban ismétlem, legforrób b ohajtásom: hogy Kegyed vagy az általam ajánlott módon ideiglen, vagy mint rendesen szerződött tag lépjen fel az Önt nem örömest nélkülező szinpadra.] Mi kegyednek azon kivánatát illeti, hogy új operákkal elvenitsük fel az operai repertoriumot: van szerencsém nyilvánitni, 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 igér; 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 igy 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 honában kiván maradni, s igy a gátokat elháritván, legalább féluton ohajtásaim elé fog jőni, s nyilatkozatainak életet adni. Kérésemet megujítván] s magamat szivességébe ajánlván, maradok [A tekintetes asszonynak alázatos szolgája] Önnek tisztelője

Pesten, Julius 10-én 1844

Külzet: A nemzeti szinház igazgatójától. Tekintetes Schodelné asszonynak, érdemteljes énekesnőnek, kitünő tisztelettel Hivatalból. Budán.

[250] Bartay úr f. hó [augusztus] 1-jén visszaérkezett, reméljük, hogy megjötte némi élénkséget hozand mind drámai, mind kivált operai ügyeinkbe, mert jelenleg az első ugyancsak aluszékony, a másik pedig plane teljesen szunnyadó állapotban lézeng.

[251] Schodelné jövő hó elejétől kezdve rendes szerződött tagja a nemzeti színháznak. Nemde ezen hír igen jól hangzik? – de csak a régi énekesek fogják őt környezni! – hát ez a hír hogy hangzik?

[252] „E folyó hó gazdag lesz drámai újdonságokban is. […] Linda, Don Pasquale, és Ernani pedig azon operák, melyek az énekügyet egy kissé megélénkíteni fogják. – Derék zenekarunk is visszanyerendi két jelesb tagját; az Olaszhonban is művészi koszorúkat aratott Cohn hegedűst, meg a legjelesb violencellisták egyikét Schlesinger urat. Ez új visszaszerzések azonban hihetőleg húsvétig haladandnak." *Honderű*, 2 (1844), 2. félév, 96.; „Hétfőn pedig a derék Schodelnét üdvezlendjük, mint újonnan szerződött tagot, legjobb szerepeinek egyikében Lucretiában. A közönség, mely Schodelné művészi érdemeit mindig méltányolni szokta, bizonyosan jó néven veendi az igazgatóságnak, hogy az akadályokat elhárítva, lehetővé tette, miképp az operaügy nemzeti színpadunkon újra azon lábra álljon, melyen múlt időben díszlék. Linda di Chamounix első újdonság, mely játékrendünket érdekesítendi. Várva várjuk annak eredményét." *Uo*., (1844. augusztus 17, szombat), 112.; „Schodelné föllépte Lucreziában szépen megtölté színházunkat a múlt hétfőn. Schodelné hangja csak nyerhetett e néhány havi pihenés által; derék működése koszorúk, bokréták és kihívásoknak szűkében nem is volt. Reméljük hogy sok színügyi kellemetlenséget megelőze Bartay úr azon barátságos kötelezése által, melynek üdves eredménye Schodelné asszony megújított szerződése, s egy az igazgató és primadonna között szükséges harmónia helyreállítása lőn. Linda betanulása erősen halad előre, s nagy pontossággal adatni ígérkezik. Reméljük, hogy most már az oly rég nélkülezett Hunyady [sic] László is újra elő fog vétetni." *Uo*., 129.; „Schodelné assz. a címszerepben mint szerződött tag, először lépett föl. Végre annyi hó után opera, t. i. jól előadott opera. A művésznő, kit újra szívünkének nevezhetni valódi örömünkre válik, megjelentekor koszorúk, bokréták, tapsok s éljenekkel üdvezeltetett, később számos ízben kihívatott. Éneke s előadása pedig ha lehet, még művészibb volt ma, mint minőnek ismeri azt már a pesti közönség." *Uo*., 134. (Borgia Lucretia, augusztus 19.)

[253] Schodelné (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 Schodelné is oly pontosan teljesítené a magáét; e vád kit terhel? Nem tudatik.

[254] Múlt szombaton a nagyhírű Schoberlechner dall'Oca asszonyság Antonina szerepében lépett föl a nemzeti színházban: alig várjuk, hogy Schodelné egészséges legyen.

[256] Például Hunyady László, Linda, Don Pasquale és Rohan Maria című operák 660 pftal becsültettek kevesebbre, mint mennyin szereztettek.

[257] Tapasztaltatik pedig ez ernyedés: […] az opera körül, mely teljesen el van hanyagolva. Ígértetnek új operák, de nem adatnak, mind az igazgató úré, mind a Schindelmeisser úr által beadott – ott hever; ott hasonlag az 50 aranyra pályázott is, melyről egyáltalában mit sem tudhatni. A német színházban azóta, hogy Linda nálunk adaték, két új opera jutott színre. De nem csak újakat nem adnak operistáink, hanem átalában operát hetekig sem látunk. S miért? mert nincs egy oly másod énekesnő, ki Sch. asszonyt betegsége ideje alatt pótolná.

[258] A nemzeti színház igazgatójához volna pár igénytelen szavunk. A sógorszínháznál jelenleg egy igen csinos, fiatal s azonfelül széphangú, sokat ígérő énekesnő tartózkodik: Kaiser kisasszony, kassai születésű, ki honi nyelvünket jól érti és beszéli. Hallottuk, hogy a német operát – hol nemcsak alkalmat nem talál, magát jobban kiművelhetni, sőt kellemes csengésű szavát a soit dit [sic] prima donna folytonos szünnapjai miatt (melyek még akkor is tartanak, midőn föllép ugyan, hogy énekeljen, de nem énekel) a módnélküli erőltetés által a többnyire üres házban kénytelen veszélyeztetni – el fogja hagyni. Álljunk tehát elő, kedves igazgató úr, s próbáljuk meg önhasznunkra s az operai színészet érdekében az egyezkedést; ha sikerül, ugyancsak nem fáradoztunk ám hiában. Kaiser kisasszony most egyedüli kedvence a német operai közönségnek s csak ő képes még a kongó termet meg népesíteni: ha tehát a nemzetibe bírnók őt édesgetni Schodelné mellé s még egy meglehetős tenoristára is fordítanók figyelmünket, meglássuk akkor, kinek fog eszébe jutni a nemzeti színházzal versenyezni!

[259] De azért nálunk sincs ám minden úgy, mint lenni kellene, főleg operák dolgában: ugyan megvárattak bennünket, míg azt a Dom Sebastian-t színpadra hozták, s most az Ördög része betanulásával töltik el hiában az időt, oly énekes játékkal mely sehol sem aratott különös tetszést s melynek fele azonfelül prósából áll, miben operistáink ugyan nem igen erősek – kár egy-két előadásért ennyi időt és fáradságot áldozni.

[260] Hogy Thern legújabb operája erősen tanultatik, arról leginkább mi tehetünk bizonyságot, miután Schódelnének a mi lakásunk alatt lévő szállásán tartatnak a próbák, melynek minden része úgy fölhallatszik hozzánk, hogy akár minden hangról írhatnánk előlegesen is egy terjedelmes kritikát. E szerint énekeseink, szállásunk alatti próbáikon, a szó szoros értelmében a kritikán alól énekelnek, de ha aztán színpadra kerül a dolog, akkor majd ők állnak felül.

[261] Tenoristáinkról csak azt mondhatjuk e mai előadás után, hogy igen rosszul beszéltek, de azért mégis örömestebb halljuk őket beszélni, mint énekelni. Azonba, húsvétra Wolf illőn fogja majd födözni e hiányt.

[262] „Igen kedves vendégünk jelenleg Wolf úr is, a karinthiai kapu melletti operaház tagja, kit eddig Gennaro és Nemorino szerepében hallottunk [...]. Bizony jó volna, őt, a különben is magyar születésű művészt, a nemzeti színház számára megnyerni: hiszen kárpótlásul két tenoristánkkal is szolgálhatnánk a bécsieknek!" *Uo.*, 3 (1845), 814.; „Wolf, bécsi dalszínész utolszor lépett föl Gennaro szerepében mint vendég, és Schódelnéval együtt szokás szerint nagy tetszésben részesült. Az igazgatóság alkalmasint kész lett volna vele szerződni, de követelései kissé magosak voltak [...]." *Uo*., 4 (1845), 63.; „Megszoktuk már, hogy a dalművek mindig pontosabban s kielégítőbben szoktak előadatni színpadunkon, mint a drámák […] s aztán csudálkozunk, ha azokat többen látogatják. […] Wolf úr némely helyeket szépen, némelyeket igen szépen énekelt; pedig csak ilyes lírai szerepekben lehet őt használni. Wolf urat a magyar közönség hamar megszerette, de azért Wolf úr nagyon hibásan calculál, ha azt gondolja, hogy mivel Schodelnénak ötezer pftot fizetnek, neki négyezeret kell adni. Wolf úr igen messze van Schodelnétől: a szerénység pedig igen szép erény. Wolf úrnak igen szűk repertoir-ja van s ezért, úgy hiszem, a követelt összegnek fele is elég volna, főleg ha Wolf úr meggondolja, hogy a magyar közönség sűrű tapsainak kétharmada a *vendéget* szokta illetni. […] Sever." *Uo*., 29.

[263] Wolf mint szerződött tag, Gennaro szerepében ma lépvén föl először, az előadást igen élvezetessé tette, fölötte tiszta, kellemes tenorhangja, szabatos, érzelemdús előadási modora, s jeles játéka által. Wolf e tenorszegény világban igazán nagy nyereség színpadunkra nézve, – kivált, ha minél több új operában fog föllépni, miknek betanulása oly rendkívüli csigalassúsággal megy színpadunkon!

[264] Wolf Károly, mint szerződött tag, először. Ma negyvennegyedszer hallottuk ugyan a daljátékot, de mégsem sajnálhatá senki idejét, mert nagyítás nélkül mondhatni, hogy ennél jobban előadva még nem hallottuk. Úgy látszott, hogy Hesz Róza, Schodelné, Füredy, Wolf vetélkedtek egymást túlhaladni, s e buzgalomban kardalnokok és zenekar is derekasan osztoztak.

[265] Wolf úr és Paksyné assz. különösen jelesül éneklék a börtönbeni gyönyörű párdalukat, melynek, valamint az egész H. László-szakmának, szépségeit csak azóta van alkalmunk teljes mértékben felfogni s méltányolni, mióta e szerepben Wolf urat halljuk énekelni.

[266] Wolf úr e hónapban [december] (pedig még csak felében vagyunk) már hatszor énekelt; ideje volna egy másodtenorról gondoskodni, mert ámbár Wolf úr, minél többet, annál jobban énekel s így őt gyakrabban hallani élvezet: mégsem tanácsos őt annyira fárasztani. Ő és Hollósy kisasszony gyöngyei színpadunknak s azért illik őket őriznünk, mint üvegházi becses növényeket.

[267] [...] a főszerepek a nagy közönség teljes megelégedésére voltak betöltve. Schódelnét hosszasb idő után ismét hallani, és épen ezen szenvedélyes, hatalmas szerepben hallani, jól esett. Éneke s játéka a jellemhez és a zeneköltő szándékaihoz művészileg simult, s valódi drámaisággal bírt; oly tulajdon, melyet kedves, hajlékony ezüsthang s gyönyörű iskola birtokában Hollósy kisasszony is mindinkább magáévá tenni iparkodik. Gyakori taps bizonyítás, hogy a pesti magyar közönség régibb érdemes kedvencét sem hagyja kegyéből kizáratni. Wolf, szokása szerint, kedves behízelgő modorban s pontosan énekelt; Váray, az újonnan felfogadott bassista, szinte kedvező fogadásban részesült.

[268] Ezúttal három szerep jutott új kezekbe. A címszerepet Wolf úr éneklé. W. úr erős oldalát a szorosabban lyrai teszi, kellemesen lágy hangja a szelíd, olvadó érzelmek dallására, epedékeny szerelmi dallamok visszaadására van alkotva: erősb, férfiasb, megrázóbb indulatokhoz hiányzik belőle az erő és szükséges kiterjedtség. Innen W. úr a legkedvesb Hunyady volt szerepének mindazon részében, mely kiválólag az epedve szeretőt tükrözi […].

[270] Wolf úr a címszerepben, minthogy e szerep még legolaszosabban van tartva, ismét igen helyén volt.

[271] Wolf úr [...] tiszta kellemes hangja, mely bár igen magasra nem vihető, de a maga körében mondhatlan bájoló, énekének minden szót kitüntető érthetősége s helyes játéka által igen nagy tetszést vívott ki, s ez előadás főleg Schódelné és Benza jeles éneklésével is felette emeltetvén, valóban sok élvezetet ada.

Valóban Wolf úr, bár hangja gyengébb, s nem is eléggé magas arra, hogy europahírű tenórrá váljék: méltó igényű azonban arra, hogy egy bárminő követelésű színháznak is, kitűnőbb tagjai közé soroztassék.

[272] Othello, szeptember 2. [...] szomorú opera 3 fölvb. Valóban szomorú opera is volt, melyre kisebb számú közönség gyűlt, mint bármely eredeti műre gyülemlett, de olyan, minőt az előadás érdemle. Mindenekelőtt kérjük, miért kell U[dvarhelyi] urat Brabantio szerepével fárasztani? midőn ott vannak ex professo énekesink Füredy s Kőszeghi urak. Vagy ők tán kicsinylik e szerepet? […] Kőszeghi úr […] megkímélhetné e nála sokkal korosb derék színészt, de nem oly derék énekest, oly fáradságtól, melyet biz alig hisszük, hogy ő jókedvéből tegyen.

[273] „Füredi úr (Belcore) szép alak, jó hangú bariton és zenetehetségre mutató hangszabatossággal énekel, de otthonosságra sem játékában […] sem előadásában még nem vergődhetett. Itt helyén van Conti úr modorát neki mintául ajánlani. Conti úr […] a legiskolásb énekesek egyike, és kivált az olasz modorban nem kevés avatottsággal bír. De hogy Füredi úrra visszatérjünk, […] a portamentóban nem elég erős, […] (különben szép) hangjának erejével bárnni nem tud, egyébiránt ezt csak hosszasb studium adhatandja." *Uo.*, 1 (1843), 1. félév, 483. (Bájital, március 31.); „Hr. Füredy kokettirt freilich noch recht viel mit dem Scepter des Orchesterdirigenten, aber seine Stimme ist wohlklingend, lieblich, und berechtiget zu den besten Hoffungen." *Der Ungar*, 1843. november 3. (Beatrice di Tenda, október 30.); „Hr. Füredy versteht zwar noch nicht, seiner klangvollen Stimme die gehörige Modulation zu geben, doch ist es bei seinem bekannten Fleisse zu erwarten." *Uo.*, 1843. november 21. (Borgia Lucretia, november 18.) Ha a magyar színház iránti féltékenység táplálta is a Der Spiegel verdiktjét a Gemma di Vergy 1847-es felújtása után, ott rejtőzködhetett benne az igazság magva: négy év sikereivel a háta mögött, Füredy bizony még mindig nem volt más, csak naturalista: „Er ist noch immer Naturalist und hat seit Jahren an gar nichts gewonnen, als – an Gage." *Der Spiegel*, 1847. augusztus 30.

[274] [Lucrezia Borgia] zum Vortheil des Herrn Füredi, im Laufenden Abbonement […]. Sowohl die Beliebtheit des Benefizianten, der sich in kurzer Zeit zum Liebling des Publikums emporgeschwungen, als hauptsächlich der Umstand, daß Mad. Schodel wieder als neu engagirtes Mitglied zum ersten Male auftrat, versammelte ein sehr zahlreiches Auditorium, welches durch die bekannten Töne abermals entzückt wurde, und den Hauptbeschäftigten durch Beifallsbezeugungen u. häufiges Hervorrufen den gebührenden Zoll entrichtete.

[275] [Füredy] der Liebling des Publikums, ward sogar bei seinem ersten Eintreten mit Kränzen und Blumen überschüttet. Verschwendung an einen Mann!

[276] „A múlt alkalommal kihirdetett nagy hangverseny, mely az árvízsújtott gyulaiak fölsegélésére tegnapelőtt a nagy redoutteremben adaték, s melyet színházunk derék karnagya Erkel Ferenc oly műértőleg s annyi szorgalommal rendezett, fölötte fényes volt és mindenkit kielégítő. Schodelnénk jeles művészete, Marra k. a. harangtiszta magassága, a dán zongorász bámulatos virtuozitása s kedvelt Füredynk gyönyörű népdalai tették e nem mindennapi zeneélv fénypontjait. A teljes számú zenekar szokott szabatossággal adta vissza Erkelünk kedveltebb szerzeményeit [...]." *Honderű*, 3 (1845. május 6.), 359.; „Berlioz második és utolsó hangversenye, melyet febr[ruár] 20[-án] szokott esti órákban a nemzeti színházban adott, sokkal látogatottabb volt az elsőnél, ámbár most a hangászok voltak kevesebben. [...] Kitűnő tetszésben részesültek még Egressy Béninek Füredy által énekelt népdalai; Schodelné nemzeti öltözete pedig zajos tapsokra méltatott." *Életképek*,

5 (1846), 289. (Füredy népdalairól Berlioz is megemlékezik pesti zenei levelében.); „Még csak azon egyet jegyezzük meg, miszerint H. k. a. ezen operában kínálkozó alkalmat megragadva, vajha több ismeretes, már Füredytől is hallott népdalokat szőne be a zongorajelenetkor, valamint minden elsőrendű Rosinák több rendbeli ilyes dalokat szoknak e jelenetben énekelni." *Honderű*. 5 (1847), 1. félév, 323. (A sevillai borbély, április 13.)

[277] „Füredy úr óvakodjék azonban a hangerőltetéstől, mi fülsértő kicsúszásokat szokott eredményezni, egy egész est diadalmát kockáztatókat." *Uo.*, 2 (1844), 2. félév, 325. (Linda di Chamounix, október 12.); „Szintoly dicséretesen emelék a kedves dalmű hatását Udvarhelyi, Benza (kit érdeme szerint még nem tudunk eléggé méltányolni: pedig alig tett intézetünk akármelyik dalszínészében nagyobb nyereséget, mint éppen Benzában, mit, hisszük, az idő majd ki fog mutatni) és Füredy urak, utóbbinak azonban ma néhány ízben hangja kicsuklott, mi túlerőködésnek volt következménye […]." *Életképek*, 2 (1844), 686.; „Follinus műkedvelő Arthur szerepében lépe föl; ezen ifjú dalnok hangja, kivált Schódelné hatalmas éneke mellett, gyönge, mindazáltal kellemes, érzelemdús éneke kedvesen hatott reánk. – Füredynek ismét iszonyúan kibicsaklott a hangja. […] Ki az énekben haladni akar, annak kímélni kell physikai erejét, – különben veszve van." Linda di Chamounix, március 8., *Pesti Divatlap* 2 (1845), 1. évnegyed, 337.

[278] „Szükséges volna még Füredy úrnak, ha magát valódi jó énekessé képezni akarja, amaz örökös hangrezgetéstől óvakodnia, melynél fogva csak valamivel hosszabbacskán tartott hangot is alig képes folytonos tremolo nélkül elénekelni; – az ily rezgés olykor nagyon helyén van ugyan, de a legtöbb helyen oly fülsértő, hogy ennél kellemetlenebb modorhoz magát alig szoktathatá." *Életképek*, 2 (1844), 686. „Csak Füredy szoknék el attól az örökös tremolázástól; nem tudjuk, ki mondhatta neki, hogy ez szép! Az csak ellensége lehetett; mert olyanok szokták ezt tenni, kik már erősen gyöngélkedő hangukat maskirozni akarják: pedig erre Füredy még nem szorult." *Uo*., 4 (1845), 29.; „Füredy […] szép hangjában még mindig nehezen feledhetjük a népdalok hősét. Éneke csak nehezen akar a megszokott reszketésből kisimulni; s pedig operában ez főkellék volna." *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 514.; „Füredy ugyan még mindig reszketteti hangját – éppen úgy, mint az ez által hatásra törő rokkant olasz énekesek – mindazáltal éneke biztos, játéka lelkes." *Uo*., 533.

[279] Hr. Füredi (Antonio) sang zwar Manches sehr hübsch, doch konnte er im Ganzen um so weniger durchdringen, da ihm auch die Stimme mehrmals versagte. Die Parthie des Schulmeisters erfordert einen tüchtigen Basisten, nicht aber, wie es heute der Fall war, einen Sänger, der bei all seiner musikalischen Bildung, mehr spricht als er singt, weshalb auch das Duett mit Antonio im ersten Akte, welches im deutschen Theater immer zur Repetition verlangt wird, heute spurlos vorüber ging.

[280] „Különben nem csak éneklésben, de játékban is szembetűnő előmenetelt tesz Füredy, a színpadon szabadabban mozog, s mindinkább elhagyogatja szokott feszengését." *Pesti Divatlap*, 1 (1844), 1. évnegyed, 317. (Az ezred leánya, augusztus 26.); „Füredy […] mind éneklésben mind játékban új bizonyítványát adá szembetűnő haladásának." *Uo*., 1 (1844), 2.. évnegyed, 15. (Marino Faliero, szeptember 24.); „Füredy (Prokop) szerepe ugyan nem igen háládatos, de alkalma volt bebizonyítani, hogy tiszta érchangjával célszerű gazdálkodás és mérséklet mellett sokat tehet, s kitűnően emelheti az egésznek érdekét." *Uo*., 2 (1845), 2. évnegyed, 91. (Tihany ostroma, április 12.)

[281] [Borgia Lucretia] Füredy úr javára. Schodelné assz. a címszerepben mint szerződött tag, először lépett föl. Végre annyi hó után opera, t. i. jól előadott opera. A művésznő, kit újra színünkének nevezhetni valódi örömünkre válik, megjelentekor koszorúk, bokréták, tapsok s éljenekkel üdvezeltetett, később számos ízben kihívatott. Éneke s előadása pedig ha lehet, még művészibb volt ma, mint minőnek ismeri azt már a pesti közönség. Mellette Füredy úr vont magára sok figyelmet. F. úr […] első áriájának előadásából két eredményre jutottunk: egyik az, hogy F. úr a hasonlíthatatlan Ronconit nem hiába hallá. S ez igen örvendetes eredmény. Másik: hogy ha F. úr áriájira gondot fordít, már is igen kitűnő jelest képes nyújtani az énekben. […] De – meg kell vallanunk – így csak az első áriát éneklé […].

[282] „Schodelnénk, a bájhangú magyar fülmile, múlt héten Marino Falieri-ben lépett föl a nemzetiben s tetszett – mint mindig. De szépen énekeltek Füredy és Benza urak is: az első műutazást szándékozik tenni Olaszhonba, az ének hazájába […]." *Életképek*, 2 (1844), 456. (Marino Faliero, október 9.); „A jövedelem fele Füredy külföldi utazására volt szánva, ki a herceg szerepét éneklé. Mi azt hisszük, hogy ha pesti énekmesterek nem bírják hangját kiképezni és nagyobb terjedelművé változtatni, úgy néhány hónapi utazás sem igen fog csodákat tehetni. A közönség mindenesetre sajnosan fogja őt nélkülözni. –99." *Uo*., 4 (1845), 63. (Borgia Lucretia, július 2.); „Alboni maholnap eltávozik, Schodelné is használni indul szabadság-idejét, Füredy is Olaszországba rándul hangja kiképeztetése végett [...]." *Pesti Hírlap*, 1845. július 27.

[283] Füredy Bécsben van, s úgy halljuk, igen jeles mestertől vevén leckéket eddig is szép előmenetelt tett. Szándéka vala nem sokára Bécset elhagyni, s a dal hazája, Olaszország felé venni útját, – azonban azt beszélik, mintha az igazgatóság nem volna hajlandó szabadságidejét meghosszabbítani s már novemberre vissza kívánja.

[284] Jelen volt a reggélyen a Bécsből csak néhány nappal ezelőtt haza érkezett Füredy is, s mindnyájan égtek hallani a bécsi hős érchangját. Mi a szívhez szóló Sobridal (értsd: Halászdal) által meg is történt. Füredy holnap a színpadon lépend fel először.

[285] Am 8. d. M. trat wieder Hr. Füredy als Belcore im Liebestrank und im Zwischenakte mit Hrn. Benza in zwei Szenen des Marino Faliero auf. Hr. F wurde mit Jubel empfangen, und bewies durch den Vortrag seiner untergeordeneten Parthie, daß er seine Zeit in Wien nicht unnütz zugebracht habe. Das Haus war derart voll, daß eine große Anzahl Schaulustiger, wegen Mangel an Platz, nicht hinein konnte.

[286] Füredy Mihály úr javára, először Lammermoori Lucia […] több élvgazdag estéket szerezhet közönségünknek, főleg, ha ennekutánnai adatása alkalmával énekeseink több készültség s több próbák után birkózandank meg ezen, anélkül is felette nehéz s nagy erőfeszítéssel adható operával. Asthon Henrik lordot Füredy jól személyesíté, míg hangjával szokott körében kelle forognia; ámde a felsőbb fokozatú dallamok éneklésénél igen is kitört erőködése, s lefoszta a különben kellemes hangról minden zománcot.

[287] Herr Füredy wagte sich an die Parthie des Nabucco; wir sagen wagte, da dieser Part nicht nur besondere Kraft, sondern auch Ausdauer der Stimme erfordert, und das ist bekanntlich Hrn. F's schwache Seite. Durch das immerwährende Tremoliren gingen viele schöne Stellen verloren und nur hie und da war in Moment gelungen, wie z. B. die Romanze im 2. und das Duett im 3. Akte.

[288] Hernani (és nem Ernani mint a színházcédulákon látni) mindinkább kedvenc operájává válik a közönségnek. Nálunk, hol a hangok igen kevés kivétellel kellemesbek inkább, semmint erőteljesek, s tehát alárendeltebbek az eszközök, csak is ily háládatos zeneműveket kell repertoriumba hozni. Örvendünk, hogy Hernaniról jó eleve kimondott ítéletünket igazolva látjuk, miként a Nabucco és Don Sebastian felőlit is; mely utolsónak még azon igen rossz oldala van ránk nézve, hogy derék Füredynk hangját tökéletesen tönkre teszi. Karnagyunknak kellene lelkismeretesen [sic] fölügyelni, hogy olyas művekre, melyekre erőnk nincs, ami kicsi van ne pazaroltassék, mert bizony egy tenor és egy baritonnal (mély hangra csupán a fiatal Köszeghit bírjuk) még a Dunába nem ugrunk.

[290] Es hegt wohl Niemand einen Zweifel darüber, daß zwischen dem teutschen und dem Nationaltheater ein gewisser Unterschied obwalte – aber, über die eigentliche Natur dieses Unterschiedes ließen sich Bände schreiben und man würde doch nicht recht der Sache auf den Grund kommen. So z. B. woher mag es kommen, daß auf dem Nationaltheater Stücke, welche so oft schon gegeben wurden, noch immer ihre Anziehungskraft bewähren und zu besuchten Benefizstücken geworden sind, während bei dem teutschen Theater auch das beste Stück so bald – nach dem Kunstausdrucke – „abgespielt" ist? Nehmen wir z. B. die heutige Oper; wie oft ist sie schon auf der Nationalbühne gegeben und gehört worden, immer bewährt sie noch die alte Anziehungskraft und wir hörten sie heute sogar zum Benefiz eines sehr beliebten Sängers. Im teutschen Theater ist so etwas schlechterdings unmöglich, denn da ist selbst das Publikum ein anderes, vorzüglich aber sind die Kräfte – ganz anders. Im teutschen Theater fehlt die Zuneigung, die Liebe des Publikums für die Mitglieder, man geht mehr oder weniger mit einem Vorurtheil hinein, bloß um in Ermangelung aller sonstigen Ressourcen den Abend zu tödten; während man sich gewöhnt hat, an der Nationalbühne sich zu unterhalten, Alles vortrefflich zu finden. Es sollte es am teutschen Theater heute wagen, eine so oft abgespielte Oper, wie die „Marie" zum Benefiz zu geben, und wir wollten sehen, wie viel Platz im Hause und – in der Kassa leer bleibt! – Im Nationaltheater dagegen war es heute wieder recht voll, man kann sogar sagen, mit Ausnahme einiger Logen und Sperrsitze, sehr voll. – Aber Madame Schodel war auch so gut bei Laune und bei Stimme, sie sang und spielte so voll Lust und Leben, als wenn die Oper heute zum ersten Male gewesen wäre, und Füredy der Benefiziant, der Liebling des Publikums, ward sogar bei seinem ersten Eintreten mit Kränzen und Blumen überschüttet. Verschwendung an einen Mann! – Statt des plötzlich krank gewordenen Joob hatte Herr Pecz die Rolle des Tonio übernommen, und sie zur allgemeinen Zufriedenheit durchgeführt. – Und so wirkte heute Alles wieder mit derselben Lust und demselben Feuer zusammen, die jede Vorstellung auf dieser Bühne auszeichnen, und darin liegt eben die Ursache, daß man auf diesen Brettern ein altes Stück doch immer wieder mit Vergnügen sehen kann.

[291] Mad. Spatzer-Gentiluomo trat Montag, den 18. d. [August] als Amina, in der Nachtwandlerin auf, und erntete einen, im Vergleich zum deutschen Theater pyramidalen Beifall. Sie wurde sehr oft bei offener Szene und nach jedem Aktschlusse mehrmals gerufen – mit einem Worte sie gefiel außerordentlich. Sie sprach den ungarischen Text weniger korrekt als liebenswürdig aus. Wir können hier die Bemerkung nicht unterdrücken, woher die verschiedenen Anforderungen eines und desselben Publikums kommen, welche es einerseits an die Nationalbühne, anderseits an das deutsche Theater stellt. Hier werden die strengsten Anforderungen gestellt, dort ist das Publikum so liebenswürdig und nachsichtig, wie es sich ein Künstler nur immer wünschen kann, und wir erleben es nur zu oft, daß Jemand ins Nationaltheater flüchtet, um das im deutschen Theater schadhaft gewordene Renommée zu repariren. – Weiß der Himmel woran es liegen mag, daß man im Nationaltheater mit andern Augen sieht u. andern Ohren hört, als im deutschen! P.

[292] Die Oper gefiel im Ganzen, obgleich sie schlecht gegeben wurde. Hr. Wolf sang unter aller Kritik. Füredy war am Platze. Das Haus war gedrängt voll. Wie sehr das Publikum für das Nationaltheater eingenommen ist, kann man daraus sehen, u. man kann zugleich ermessen welche Theilnahme das Volk an dem Institute nehmen würde, wenn es demselben auch stets würdige Genüsse zu verdanken hätte.

[293] Alboni kisasszonynak igen szép „alt" hangja van, s azt illőleg tudja használni, miért kitörő méltánylást vívott ki magának. Rovere úr hasonlag igen jó erős bariton hanggal bír, s avvali bánásmódja szinte igazán művészies. A tetszést mindkét művész-vendég egyaránt igénylé s le is köté. De nem csekélyebb diadalt vitt ki a címszerepben Schodelné, ki ez este hangjának, hogy úgy mondjam, minden zsilipjét megnyitá. Füredy szép erőteljes éneke méltólag egészíté ki az élvezetet, melynek kerekdedségét a dal- és hangászkar pontossága nem kevéssé segíté elő. – Alboni k. a. kétségtelen egyike a legkellemesb althangoknak, melyeket valaha hallánk Budapest falai közt; oly valami bájoló lágyság, s hogy úgy mondjam, melancholicus színezet fekszik hangjában, mely önkénytelenül is megilleti a szívet. Ha ehhez hozzá gondoljuk e hangnak művészet-ihlette kezelését, igen természetesnek fogjuk találni a számos kihívást, mellyekkel az elragadtatott közönség őt megtisztelé, s épen azért volt kissé feltűnő, hogy Alboni kisasszonynak ily kihívatása alkalmával a színen maradt Schodelné valamit keresni látszott a színpad fenékszínén, s ez alkalommal, különben csinos öltözete azon redőit láttatá velünk, melyeknek egyébiránt épen a fenékszín felé kell fordulniok. – Rovere úr pedig a marchese szerepében igen sajátos játékot tüntete fel, megmutatva, miképp lehet egy szerelmes, de különben kedélyes öreg urat mulattatólag előállítni a nélkül, hogy bohóccá torzíttatnék. Benza játéka is sajátságos e szerepben, és sokaknak tán jobban is tetszik, de ő mindenesetre túlviszi e szerepet, s csörgősapkás vén bohócot csinál belőle, miért is ez esti előadás nem megvetendő tanulmányul szolgálhatott. – Hogy Schodelné, ki egyébiránt az egész második felvonásban szakadatlanul remekelt, az itt ismételtetni kívánt éneket egyszerre csak magyarul ismételte az olasz operában, ennek vitzét szintoly kevéssé tudtuk kitalálni, valamint azt nem, mikor a bájitali barcarolát néha olaszul ismételte. Egyébkint elmondhatjuk, hogy élvezetes olasz előadás vala ez – de épen mivel „olasz" volt, meg nem foghatjuk, hogy ez által a nemzeti színház méltósága meg nem szentetleníttetett; holott nem régiben Hasselt-Barth asszonyságra nézve ez hozatott fel legsúlyosabb indokul. 1.2.3.

[294] [Alboni] mint Pierotto, igen erős s hajlékony alt-sopran hangjával s egyszerű szép előadásával tünteté ki magát. Főleg mélyebb hangjaiban valami különösen megható sajátság, rendkívüliség rejtezik, mit még egy női énekhangban sem találtunk fel. […]A két olasz vendég kedvéért az egész személyzet olasz nyelven énekelt a magyar nemzeti színházban. […] Midőn magyar énekeseink olaszul kezdtek énekelni, s egynémelyik akadozott, majd minden hallgató ajkán keserű gúnymosoly volt észrevehető; s midőn a lelkes Schodelné, művészi ihletettsége tetőpontján, egyik legfenségesebb áriáját magyar nyelven kezdé dallani, az egész közönség, mintegy elégtételt nyerve a sérelemért, örömriadásban tört ki, s szűnni nem akaró tapssal borítá el a magyar szellemű művésznőt, ki – igazat szólva- a híres olasz vendégek mellett is, valamennyi éneklő közt, legnagyobb hatással működött, s kivált azon valóban sokakat megszégyenítő honleányi tetteért, miszerint a csupa olaszének közt egy pár magyar hangot is hallata, valóban legfényesebb diadalmi koszorút érdemel nemzetiségünk geniuszától. a-

[295] Donizetti mester szép Lindája az eredeti nyelven – a szép olasz nyelven – énekelve múlt szombaton igen szép közönséget vonzott – a rekkenő hőség dacára – nemzeti színházunkba. Alboni k. a. és Rovere kedves vendégeink oly tetszéssel fogadtatának, mint azt a jeles művészek teljes mértékben megérdemlik. […] Alboni k. a. minden kiléptével megtapsoltatott, s minden darabját a legharsányabb tapsok között ismételte. Van is gyönyörű teljes althangja olyan, milyent hetedhét országon kell keresnünk. De ha ezen Italia legjobbjait természetesen megilleti dicséretünk, nem hallgathatjuk el azon csaknem tökéletes művészetet, mit derék Schodelnénk e kedvenc szerepében újra meg újra, s örökre kifejt. E sorok írója Európa legelső Lindáit hallotta, Schodelnét bármelyik mellé odatenni merné. Annyi bensőség, annyi költészet, annyi erély – mennyit egy énekesnében egyesülve ritkán találtunk. Színpadunk valóban büszke lehet Schodelnénkre, és mi félve tekintünk azon jövendőben, mikor ezen át meg át avatott énekesnét egy vagy más okból színpadunkon nélkülöznünk kellend. Sch. nélkül – jelen körülmények között – nincs jövendője operánknak.

[296] Alboni még Romeot is énekelni akará nemzeti színpadunkon, de ezen ritka élvezetben nem részesülhettünk, mert bizonyos nagy művésznő, a közönség iránti hő tiszteletből, jónak látá, épen most kezdeni meg szabadságának használatát Pesten, hogy Alboni előadásait megszüntetni kényszerüljön.

[297] Nem lehetvén szándékunk bárkit is ok nélkül sérteni, Schodelnéra vonatkozólag meg kell, a szerkesztőséghez intézet levele következtében jegyeznünk, miképp Alboni k. a. azért nem folytathatá nemzeti színpadunkon előadásait, mivel Schodelné most kezdé szabadságát használni. Ez a fődolog, s oly tény, mit senki nem vitázhat el, s melynél fogva mi jogtalanságot nem követtünk el a tisztelt művésznőn, mert csak az igazságot mondottuk el. Érintett levelében mindazáltal ezt írja Schodelné: 'Orvosom rendelete ellenére július elejével azért nem kezdém meg szabadságom haszálatát, hogy a t. közönség Rovere úr és Alboni k. a. művészetének gyönyöreit élvezhesse, ki ez idő alatt egészségem veszélyeztetésével majd minden harmadnapon a legfárasztóbb szerepekben működtem.' E néhány sor minket igazol, mert ezekből világos, hogy az olasz ven-

dégek nem énekelhettek Schodelné nélkül, s mi csak ezt mondottuk; de igazolják ezek Schodelnét is, mert Norma akkor is énekel ugyan, midőn égetni viszik, de művésznőtől csakugyan nem kívánhatni, hogy akkor énekeljen, midőn beteg. Azon veszteség, melynél fogvást szabadság ideje alatt nem hallhatjuk erőteljes gyönyörű hangját, bájos énekét, kissé föllobbantá művészetkedvelő lelkünket. Ez az egész!

[298] Lászlóné Adina szerepében először lépett föl műutazása és férjhezmenetele után [...]. Meglehet, hogy még Paksynét is remplacirozni fogja, kire különben is alig emlékszik már a budapesti közönség, oly rég nem lépett föl. Pedig, úgy hisszük, négyezer forintnyi évdíjért csakugyan lehetne magunkat néhányszor mutatni a színpadon, mert örökké csak nem vagyunk azon „igen érdekes állapotban", miről az angolok királynéjoknál csak egyszer egy évben szoktak említést tenni a hírlapokban. Ezen többszöri mutogatás már azért is szükséges volna, mert különben sok gonosz kritikus azon véleményét nyilváníthatná, miszerint Paksyné színházunknál tökéletesen nélkülözhető, miután Lászlóné alkalmasint jól be fogja helyét tölteni, s ha mellette Szigligetiné gyakrabban használtatik, úgy a daljáték női személyzete aligha elegendőleg képviselve nem lesz.

Benza nagyon jeles volt, s nagyon sajnálnunk kellene, ha csakugyan valósulna azon hír, hogy Bécsbe megy. Inkább Paksynét kellene elbocsájtani, s nagy díjának egy részével Benza fizetését nagyobbítani, hogy továbbra is megtarthassuk őt, mert Schodelné, Lászlóné és Szigligetiné mellett Paksyné sokkal könnyebben nélkülözhető, mint Benza, kinek helyét színházunknál senki nem tölthetné be.*)

*) [szerkesztői jegyzet] Paksynét illetőleg nem értünk egészen egyet t. referensünkkel, mert Lászlóné és Szigligetiné, véleményünk szerint, Paksynét csakugyan ki nem pótolják – semmi tekintetben; s erről még akkor sem győződhetünk meg, midőn majd a mindenható rendezőségnek és még másoknak is tetszeni fog, Paksynét teljesen leszorítani a színpadról. Egyébiránt e themára még visszatérendünk. Szerk.

[299] Paksyné, Júlia szerepében általánosan meglepte a nagyszámú közönséget, s ezzel a bírót is, ki különben Paksyné hangjával nem igen tudott megbarátkozni. Ma azonban oly tiszta csöngésű. oly szívhez szóló vala e hang, s az előadás oly benső és mégis szabatos, hogy Paksyné bizonyosan kedvencévé válandik a közönségnek, ha állandó egésség és szorgalom mindig úgy engedéndik őt fellépni, mint ma.

[300] Dicséretest ma csupán Paksynéról mondhatunk [...]. Júliát ő ma tisztán s oly bensőséggel éneklé, hogy a legszigorúbb bíráló méltányos követelését is kielégítheté [...]. Ha Paksyné így halad, s az ellene gördulő ármányokat legyőznie sikerülend, úgy kedvencévé válhatik közönségünknek.

[301] Ezen, még mindig közkedvességű operában Schodelné mint Amalia ismét kitűnő jelességgel énekelt és játszott, s Benza is mint Reiterholm méltólag állt mellette. Joóbnak Olaf herceg sikerültebb szerepei közé tartozik. Az előadás érdekét emelé az, hogy a szép hangú Lászlóné, Oskárt az apród szerepét sok bájjal éneklé, s hogy Hesz Róza mint jósnő, oly erélyesen működött.

[303] Bellini's Beatrice di Tenda hat auf den Bühnen Italiens so viel Antheil gefunden, daß es sich wohl der Mühe lohnte, mit einer Umstaltung des Textes dieses interessante Tonwerk auch dem hiesigen Publikum zugänglich zu machen. Hr. Ott hat die Aufgabe dieser Umgestaltung, so gut es nur die Umstände gestatteten, gelöset.

[311] Némelyek a művésznőt öltözetbeli pongyolaság miatt szeretik vádolni, mi ellenben egyszerűségi mintául ajánljuk őt többi művésznőinknek, kik rendkívüli fényűzésüket kissé lehangolhatnák, ámde bocsánat ezeknek is, mert hiszen csak a honi műipar emelése miatt pazarolnak.

[...] itt még azt is kell említenünk, hogy hercegnők nem szoktak sem az életben, sem nemzeti színpadon oly öltönyben megjelenni, mely tenyérnyi zsír- és egyéb pecsétekkel van elárasztva, és évtizedes használat miatt egészen megfakósodott. Mi a színpadi fényűzést nem pártoljuk, de a botrányos szennyeskedést szinte helytelennek, sőt közönség iránti sérelemnek tartjuk, főleg ha az olyantól származik, kinek szép díja után legalább tisztaságot e tekintetben méltán várhatni.

[312] „És most Schodelnéról szólunk, kit csak azért hagytunk utoljára, mivel igen nehezünkre esik, hogy nem mondhatunk felőle föltétlen magasztalást; ezt azonban csak annak tulajdonítjuk, hogy betegeskedéséből még nem üdült föl egészen, s annálfogva reméljük, hogy hangjának mai fátyolozottsága mielőbb elmúlik s egész gyönyörűsége ismét vissza fog térni s ezt annál inkább remélhetni, mivel már a 2-dik felvonásban kissé szabadabban énekelt." *Életképek*, 4 (1845), 448. (Az ezred lánya, szeptember 24.); „Schodelné hosszas betegeskedés után ma lépett föl ismét, és művészetéhez méltón fogadtatott, hangja nem volt ugyan ment a gyöngélkedés minden nyomaitól, de hatályosb jeleneteiben mégis illőn áthatott." *Uo*., 577. (Borgia Lucretia, október 22.); „Ismét oly hanyag előadás, hogy még Schodelné is distonált néha, mit azonban a többihez képest, örömest megbocsátunk neki, főkép ha ezentúl egészséges marad, s nem gyöngélkedik minden ily botláska után nehány hétig." *Uo*., 642. (Tihany ostroma, november 7.); „Köszeghi és Egressi Béni rémségesen működtek. Schodelné minden gyöngeségtől menten éneklé Romeót, s hogy egészen nem villanyozta föl a közönséget, csak annak tulajdonítandó, mivel erejét még kissé kímélni akará, hogy időelőtti megerőltetés által újabb betegségbe ne essék." *Uo*., 675. (Montecchi és Capuletti párt, november 17.); „A rendkívül rossz idő dacára is tele ház, és illő méltatása a remek zenének, ámbár az előadás a gyöngébbek közé tartozott. Schodelné maga is

csak legnagyobb megerőltetéssel uralkodhatott hangján, mely ma csak egyes dalfordulatokban tünteté ki régi diadalmas csengését." *Uo*., 736. (Hunyadi László, november 25.); „Schodelné a címszerepet oly jelesül éneklé, miképp már rég nem hallottuk őt, főleg hangra nézve, mely a múlt nyár óta kissé hanyatlani kezde, de most ismét visszanyerni látszik korábbi erejét és terjedelmét." *Uo*., 771. (Linda di Chamounix, december 2.); „Mondják, hogy Lucia di Lammermoor is színpadra fog kerülni, majd tán mához egy esztendőre, ha jó idő lesz: a címszerep igen háládatos, de nehéz is; többi közt sok trillák is fordulnak elő benne, s mi előre örvendünk, mint fog azokkal derék primadonnánk megvívni." *Uo*., 5 (1846), 798.; „Átallában véve régen nem láttunk ily hanyag s lélektelen előadást, mint a mai. A szerepvivők egész kényelemmel jöttek, mentek, nevetgéltek. A rendező még próbán sem engedhetne meg ily pongyolaságokat. Schodelné újra megcsonkítá szerepét; ha ez így megyen: nem sokára Lucretia nélkül is adhatják ezen operát. Hesz Róza minden lélek, bátorság nélkül énekelt. E fiatal leányka mindig azon van, hogy Albonit utánozza hangjával; ezzel jól teszi, ha felhagy; inkább igyekezzék azon elfeledhetetlen vendégünknek modorát s játékát tenni tanulmányul. Dicséretes kivétel volt Wolf (Gennaro), ki igen tisztán s csengő hangon énekelt. P-fy." *Uo.*, 8 (1847. 2. félév), 91. (Borgia Lucretia, július 13.)

[313] Nem kis gátul szolgál az operai élvekben Schodelné asszony súlyosb betegsége, mely hogy mielőtt állandó jóegésségre változzék, mind a közösen szeretett művésznő, mind a művészet, mind végre műélveink érdekében is egyenlőn kívánatos és óhajtandó.

[314] Gyenge előadás, mely alkalommal nem nyomhatja el ref. azon észrevételét, miszerint operai előadásink uttóbbjaiban azon szomorú meggyőződésre jutott, hogy a praecisio a színpad deszkáiról mindinkább tünedezni kezd. (Nem az orchestrumról szólok.) […] Legszomorúbb pedig ez észrevételem igazsága a terzettek, quartetteknél stb. Az ember fiának mindig félnie kell, ha vajon nem sülnek-e bele minden percen. Ma estve nem egyszer jövénk ily félelembe. Az egy derék Schodelnétól nem kívánhatni, hogy az egész előadást kirántsa. E hátramenet oka nem más, mint – elegendő próbák hiánya, s hamvadozása azon erélynek, melly eddig operánkat kitünteté.

[315] A német színházban ugyan csak készülnek Don Sebastienre. – Mi mikor látjuk meg a nemzetiben? a jó ég tudja. Don Pasquale először adatott január 10-kén, azóta tíz hét telt el, bőven is elég idő, hogy egy második újdonság adatása valami nagy erőmegfeszítésnek derék operánk részéről egyátalán ne kereszteltethessék. Egyébiránt hogy több új operák adatni fognak, az bizonyos, ezek közt van Torquato Tasso is.

Múlt pénteken estve csakugyan új opera adatott a nemzetiben, tulajdonképpen egy ócska opera új gyanánt; t. i. az Auber-féle Kőmíves és lakatos, […] melyet Lászlóné asszony hozott színre saját jutalmára. A közönség ugyan alkalmasint örömestebb látna már valami új operát, amilyen például Don Sebastian, vagy Az ördög része, vagy Maria di Rohan, azonban ezt is szívesen vevé […].

Hetedik hónapjában vagyunk a méregdrága új bérletnek, s egyetlen egy operát kaptunk […]. Don Sebastiant is addig halasztják, míg a németek el nem koptatták, mert hiszen nekünk a második kézből is megjárja […].

[316] Az operák közül színpadunkon Maria di Rohan (magyarul: Rohan Mária) tanultatik, hihetőleg a fontolva haladók rettentő példájára.

[317] Az évi vajúdás szülte Don Pasquale által mintha újra ájuldozni indult volna az operaügy. Don[!] Sebastianból alig van magyarosítva egypár felvonás, a Syren [Auber] pedig és Ördög része még mélyen alusznak. Ezeket már rég le kellett volna fordítni, s a tenorszerepeket Wolf úrnak Bécse fölküldeni, hogy előre tanulhassa szerepeit, ki több ízben lamentált már, hogy egy elkopott operai szerepen kívül még nem tudott annyira menni a rendezőséggel, hogy az neki tanulnivalót küldene föl Bécsbe, hol kevesb elfoglaltatása van, mintsem elég ideje ne maradna, színpadunkhoz készülgetni.

[318] Jeles Schodelnénk – ki ez utóbbi dalműben [Don Pasquale] oly kedvesen fogadtatott – Barabásunk ónja által örökítendő mint Rococo-hölgy rajzoltatik e percben lapunk számára, hogy vele t. c. előfizetőinket minél előbb meglephessük.

[321] [...] Az előadásról szólván, egyedül Paksynét említhetjük meg, ki a címszerepet szorgalommal és csinosan éneklé, mit jobbadán minden előadásáról elmondhatni, valamint azt is, hogy érzést még maig sem bír énekébe önteni, mi által szerepei oly erőltetettek, hogy a közönséget többnyire hidegen hagyják. Nagy hibája még ezen kívül, hogy mosolygani még szerepei vidorabb helyein sem láthatni őt, míg más énekesnők ellentétül mindig fogaikat láttatják. Paksyné különben oly jártas és biztos már énekében, hogy valóban mind arcjátékra, mind benső kifejezésre fordíthatna némi figyelmet, mi bizonyosan emelni fogná iránta a közönség részvétét.

[322] Igen kellemesen lepeténk meg febr. 9-kén a Paksyné assz. jutalmára adott »don Pasquale« című daljátékban a jutalmazottnak föllépése által Norina szerepében. A jeles Schodelné művészi hitének csonkulásától félelem nélkül engedhetné át jövendőben e szerepet Paksynénak, kinek kellemes működését a közönség végig tetszéssel kísérte.

Elek: Bármit szólnak önök, én Benza torzításaival megbarátkozni nem tudok. Gyula: Hja, olyan az olasz Buffo! Elek: Megengedem, de nem szabad feledni, hogy más ízlése van az olasznak, s más a magyarnak; don Pasquale már magában oly nevetséges alak, hogy minden torzítás által csak veszthet. Rovere is olasz Buffo, de korántsem torzítja le annyira e szerepet. Vilma: Igaza van önnek, mennyire ártalmas a torzítás, az Norina szerepéből is kitetszik. Schodelné nagyobb művésznő, mint Paksyné, s hangja is jobb, és Paksyné Norinája mégis sokkal kellemesb, mert játékának mérsékeltsége által a személyesített garázda jellemet kissé nemesbíti. Emma: Úgy van, gyöngédtelenség a mozdulatokban és kifejezésekben a norinaféle nőkhez sem illik, s csak ennek tulajdonítható, hogy Paksynét e szerepben az egész közönség jobban szereti, mint Schodelnét.

[323] Martius 28-án Füredy jutalmául bérszünettel „Don Pasquale". [...] a közönség mai elmaradását egy részben a folytonos sok fölemelt helyár és bérszünet is okozhatá, mihez aztán az is járult, hogy Norinát ma nem Paksyné éneklé, pedig hiában, a közönség annyira megkedvelte őt e szerepben, hogy bizony kár őt belőle kiszorítani.

[326] Érdeket nyert az előadás az által, hogy Adinát Schodelné asszony éneklé! Azonban ezen szereposztás sem bírt ezen elkoptatott, különben kedves dalműnek vonzingert adni, s a színház jócskán kongott.

[327] E kedves zenemű ismét megtölté a színházat. Előadva azonban nem volt szokott praecisióval. […] Hesz k. a. még mindig igen félénken énekel, s torkát összeszorítva, mi által hangja természetes teljességéből is veszít, s reszketeggé is válik. Azonban 2-dik felvonásbani kettősdalát Sch. asszonysággal ismételni vala kénytelen. […] A legjobbat végül hagyva, Schodelné assz. drámai énekét, s elragadó játékát kivált a híres őrülési jelenetben, kötelességünk még megemlíteni, mely ma is mint mindig fénypontja volt az egész előadásnak.

Minden ócskaságokról részletesen szólani nincs mit, annál kevesbbé, mert az előadások hasonlók egymáshoz – nem jobbak és nem rosszabbak.

[328] Egyébiránt a Schodelné ellen itt ott keletkező agitatiók irányában, már csak méltányosság elvéből is, csupán annyit vélünk ez alkalommal szükségesnek megemlíteni, miképp az érdemet méltányolni tudó közönség soha sem fogja elfeledni, hogy Schodelné volt az, ki néhány év előtt még pólyákban ápolt operai mutatványainkat egyhangú pangásból jelentékenységre s magasabb emelkedésre segítette.

A pozsonyi „Pannonia" múlt szombati számában ezt olvashatni. [...] „Mi [...] csak azt az egyet jegyezzük meg, hogy egy olyan primadonnát, ki tíz hónapig egy évben nem énekel (ez túlság!) s többnyire akkor szokott mindig rekedt lenni, midőn föllépése legszükségesebb – a nemzeti intézet nem tarthat; és sokkal jobb lenne a rekedt Schodelné helyett egészséges hanggal bíró énekesnőt fogadni. Hiába, az időnek vas foga még kit sem kímélt meg; a közönség valahára elveszti türelmét, s ilyes jelenetek csak hevesebb oppositiót idéznek elő stb." Megvalljuk, hogy a commentálgatás kissé kíméletlen, sőt némely részben igazságtalan is... de ki az oka ennek? Avagy nincs-e kényszerülve az ember így beszélni azokhoz, kik áthatatlannak hitt nimbusukban eddig sem hallani, sem látni nem akarnak? Nem igaz, hogy a közönség hálátlan s nem tudja méltányolni az érdemet, s elfelejti az élvet, mit neki nyújtottak; de oly gyáva sem, s nem is szabad annak lennie, hogy szüntelen csak azon régi élvek emlékének tömjénezzen, nem követve, nem óhajtva újakat, melyek oly könnyen elérhetők, de amelyek tőle, nem tudni, hanyagságból, vagy fitymálási hajlamból-e, kislelkűen megtagadtatnak."

Mi hír Budán? – Valamennyi lapjaink óhajtják, hogy Hollósy Nelli kisasszony színházunk szerződött tagja legyen. [...] Igen furcsának tetszik egyébiránt, hogy némely collegáink, Hollósy kisasszony közkedvességét kitüntetve, megemlékeznek Schodelné asszonyságról is és kiemelik volt, jelen és leendő érdemeit, miket, mondják, felejteni nem szabad, ha a nemzeti színházi opera történetére emlékezünk. Hiszen, ki tagadta meg eddig Schodelnétól ritka művészi talentumát; kinek jutott eszébe közte és Nelli kisasszony közt oly párhuzamot vonni, mely az elsőnek kisebbítésére szolgálhatna? Ez képtelenség és rossz akarat volna. Mindegyiknek megvannak saját szerepei s míg ők ezeken túl nem vágnak, a közönségnek sok ritka élvezetű estét szerezhetnek.

[329] [Alboni Mari] tegnap lépett föl negyedszer és utójára nemzeti színpadunkon, s ismét csak operai egyvelegben… Itt léte alatt egész operát nem hallhattunk… és miért?… mert mert – primadonnánk rekedt… a szegény… Bizony bizony pedig nagyon bajos ő primadonnaságának sokat rekedt állapotban lenni, miután már különben sem igen távol van az időtől, hol az örökös rekedtség vagyis inkább hangtalanság be szokott következni, s ahol a primadonnák nagyon is örömest énekelnének, csak volna ki hallgatná őket… És különös, hogy e rekedtség épen akkor lepte meg, midőn egy más jeles énekesnővel kellett vala föllépnie... Schulkrankheit biz ez uraim, semmi több!

[330] Alboni kisasszony, ki még a múlt évről kedves emlékezetünkben él, több hangversenyt adott e napokban a nemzeti színházban, s a roppant számú hallgatóságot csengő és erőteljes, ritka képességű hangja által elragadá. Mondják, hogy *egész* operákban is fogjuk őt hallhatni, ha t. i. némelyeknek nem fog tetszeni *rekedt*eknek vagy gyöngélkedőknek lenni, ami nálunk többnyire akkor szokott megtörténni, mikor ezeknek jelesebb művésznőkkel kellene együtt föllépniök, kiktől koszorújukat féltve, a közönség ritkán részesülhet ilyen

élvezetben. Pedig ez a mi közönségünk oly vajfalat jóságú, hogy ezt a figyelmet csakugyan megérdemelné – de ki tehet a rekedtség, vagy – *gyöngeség* ellen?

Hírlapi kacsák. – Alboni jövő héten Romeo és Julia című operában lép fel a nemzeti színpadon: – Julia szerepét Schodelné fogja énekelni.

[331] Szúnyogcsípések. – Az ízlés különféle: midőn Alboni kisasszony, bájhangjával ezereket csődített be a nemzeti színházba, mások azt oly kiállhatatlannak tartották, hogy – *Füredig* kergette őket.

Bizonyos színház primadonnája náthát kapott: egy külföldi jeles művésznő vendégszerepekre váratik.

[334] Nelli kisasszonyt mi gyökeres reformerjének tartjuk elhanyagolt, elpeshedett, elrestült, és süllyedni indult operaügyünknek, és a fölemelendett zenészet által létesítendő drámai vetélkedés nyomán – az egész nemzeti színészetnek.

[335] Cornelia k. a. – hízelgés nélkül legyen mondva – egy azon művésznők közül, kik nem azért énekelnek, mert fizetve vannak, hanem azért akarnak fizettetni, hogy énekeljenek, pedig minél többet, és mentől változatosb repertoriumban. Mi nagyon természetes, mert Nelli k. a. még fiatal és annyira művészetében él, hogy azon kívül ő senkit és semmit ismerni nem akar. Ez a valódi művészet ihletése, az igazi tehetség szellembélyege, a szent hivatás legbiztosb mérfoka.

[337] A fiatal énekművésznő H. Cornelia k. a. kiről minapi számunkban említést tevénk, Olaszhonbul haza felé utazván, napokban érkezendik Pestre. Ez alkalommal hihetőleg meg fogja őt személyesen ismerhetni a pesti közönség […].

[338] Schodelnénk egéssége helyreállítása végett fürdőre utazandván [jövő idő]- e bájos fiatal művészné lesz szíves – saját közbenjárásunk nyomán – kipótolni azon hézagot, mely miatt nélküle nem egy operaélvtől kellende megfosztatnunk. Bezzeg jó volna, hahogy az örökös Eduard és Kunigunda helyett intézetünk képes lenne ezen gazdag repertoriumu lelkes művésznőt néhány itt még nem látott operákban fölléptethetni. – Lucia tán még leghamarabb kivihető lenne. Mindenesetre nyílt karokkal fogadjuk honunknak e kedves virágát – mely a művészet szent mezején tenyészett ily dicsőre.

Kedvelt Füredynk Lucia di Lammermoor című szép dalműt adá jutalomjátékául múlt héten. Hogy e szép mű igen nagy tetszésben nem részesült, oka az, mert régen ismeretes a német színpadról. […] hiában kereszteljük mi a 10-12 éves, minden utcakintornán rég elványolt operákat újaknak, ha senki sincs ki azt elhiggye a színlap singes betűinek. Egyébiránt Lucia egy azon operák közöl, melyeknek dallamkedvességük miatt mégis tetszeniök kell, ha jó kezekben vannak a szerepek. Reméljük e lyrai kellemű dalműben közkedvességű Corneliánkat is nemsokára hallhatni.

[342] Némely lapok azt híresztelék, hogy e kedves dalnoknénk veszedelmes beteg? egy e napokban Füredről megérkezett ismerősünk azonban, teljes megnyugtatásunkra s valódi örömünkre, bizonyossá tett bennünket, hogy a tisztelt hölgynek semmi baja sincs!

[343] Schódelné is visszatért Füredről, s a művésznőnek már csak első föllépése is bizonyára összhangzásba hozandja a meghasonlott kedélyeket.

Schodelné Füredről már megérkezett; s mint mondják, egészsége tökéletesen helyre állott.

[344] Applaus, begeisterte Hervorrufungen und Blumen und Kränze und Kränze und Blumen nicht nur für Dlle Alboni – sondern für Dlle Hollósy; eine junge Anfängerin mit einer wohl netten Stimme, die eine noch schönere Zukunft entspricht, für die aber dergleichen Huldigungen noch etwas zu früh kommen.

[346] Az Eskü operának új elrendezése szerencsétlen egy gondolat vala a rendezőtől – miként azt a következés megmutatta. A világ minden színpadán bizonyos szerepeket bizonyos énekesnők adnak, és sajnos, hogy nekünk kell figyelmeztetni az illetőket, miszerint egy énekesnő sincs széles e világon, ki minden partiet elénekelni képes legyen. […] H. Cornelia k. a. […] azok után, mit tőle eddig hallánk, tisztán a lyrai elemre termett. C. k. a. nem erős, de tiszta csengésű, kellemes hangjához és fiatal költőies egyéniségéhez minden igénytelenebb szerepek illenek, melyekben a romantika egyesül a lyraival […] s ha őt a szendén lyrai és mélytragikai közöttiekben is kedves jelenménynek tarthatjuk: de mély szenvedélyességű, magasb tragikusra, – addig míg fiatalsága (mely hibája napról napra javul) mélyebb szenvedélyességet, intuitiot a jellemzésben meg nem engedhet, szóval míg egyénisége merő ellentétben áll a személyesítendő jellemmel – addig a kedves művésznét ilyesekre erőltetni épen annyi, mint készakarva meg akarni buktatni egy oly szép jövőjű művésznőt […]. És ha egyfelől vastag műértetlenség a szerepek ily tapintathiányos fölcserélése a rendezéstől – másfelől nem legnagyobb neme-e a méltánytalanságnak? Avagy mivel motiválhatják önök e fonákságot? Mi okból szeretnék elvenni önök a magyar énekművészetben oly magasan kitűnő Schodelnénk koszorúit? Avagy nem egyik legfényesb szerepe-e a derék művésznének Elaiza szerepe? Elfeledték-e önök a nagyszerű hatást, melyet a négyes finale előadása szült, valahányszor Schodelné szerepezett e jelenetben? S a féltékenység ingerelte szenvedélyességet a vágytársnőveli kettősben – s a magát vértanúi nagyszerűséggel föláldozó hősné megragadó tragikumát a haldoklási jelenetben? mindezt elfeledte már az önök rövidnél rövidebb emlék-

tehetsége? Ha igen – mi nem feledtük el azt – s nem feledjük soha – s hogy a magyar közönség kegyeletes szívének jobb emlékezete van mint önöknek, azt megmutatta a hidegséggel, mellyel a különben oly átalánosan és méltán pártfogolt fiatal művésznéhez azon estve viseltetett! Ha így megy, s önök tömegesb pénzcsinálás reményében újdonságok nélkülözhetése tekintetéből minden ócskább szakmányt is színintézetünknek e megbecsülhetetlen, de még teljesen ki nem fejlett gyöngyére erőltetnek, akkor amellett, hogy az egyiknek tetemesen ártanak, a másik iránt a méltánytalanság leggyöngédtelenebb nemét követik el. Bizony megérjük, hogy a jó rendezőség a fejedelmi méregkeverőné szenvedélyességét, meg a Hunyadiak anyjának megrázó jajait is e kis csalogányka gyöngéd vállaira fekteti az első alkalommal, melyben Lucrezia Borgia vagy Hunyadi László néhány zártszékkel netán kevesbbel találnának a pénztári jegyzőkönyvben figurálni. Az ilyes megjárta volna talán-talán addig, míg Schodelnénk honn nem volt. De új erővel visszaadta őt színpadunknak Balaton nymfája, hogy újra elfoglalja thrónusát, melyről annyi különböző érzéseket és szenvedélyeket zsarnokolt ránk művészeti bájsceptruma. E trónt szívesen fogja osztani Nellinkkel a derék művészné. Kiki maradjon a maga körében és egyik sem fogja irigyleni másika koszorúit.

[347] H. kisasszony hangja és éneklési modora olyan, mellyel Schodelné soha nem versenyezhetett, sem nem vesenyezhet: és viszont Schodelné hangja és éneklési modorával balgaság volna Hollósy kisasszonynak versenyezni akarni. [...] Amily utolérhetetlen Schodelné által Hollósy kisasszony szívhez szóló s a szívet, olvasztó fájdalommal vagy lélekemelő gyönyörrel kénye s kedve szerint elérzékenyítő hangja s egyszerű nemes előadása: épen oly utolérhetetlen Schodelné H. K. által hősies szerepeinek megragadó képeiben a nagyfájdalmakat megrázólag kifejező nagyszerű hangjával. [...] Amily visszásan, sőt megvalljuk nevetségesen jő ki: midőn Lindában a marquis a kis Lindát keresi s emlegeti, s egyszerre csak elébünk lép egy meglehetős vaskos testtel megáldott középkorú nő, vagy hasonlóul a gyenge Amina szerepében sat. sat. épen úgy rosszul jönne ki, ha Borgia Lucretiában, Szilágyi Erzsébet sat. szerepeiben H. kisasszony gyöngéd termetét kellene szemlélnünk. Nagyon hibáznak tehát azok, kik H. k. a.-t és Sch. asszonyt csak legkevésbé is egymáshoz hasonlítják; ők mind ketten jelesek a maguk nemében, s szerencsés a színpad, melly ily két énekesnővel bírhat, s ha ezt a nemzeti színház igazgatósága elmulasztja, a közönség bármely keserű vádja is, csak érdemlett díja leend.

[348] Schódelné színpadunktóli hosszasb távolléte után ma lép föl először a Montecchi és Capuletti párt című operában, mint Romeo; s miután ez a művésznőnek legsikerültebb szerepei közé tartozik s Júliát Hollósy Cornelia fogja személyesíteni: remélhető, hogy rendkívül nagy közönség töltendi meg a nemz. színházat, s mindkét jeles művésznőnk illő méltánylatban részesülend, s egyiket a másik rovására emelni, vagy kisebbíteni nem fogják, sőt mindeniknek megadandják a magáét – úgy s mint dukál." Pesti Divatlap, 4 (1846), 775.; „E napokban társas köreinket leginkább foglalkodtatá a nemzeti színház operaügye, két jeles primadonnánk közt pártokra oszolván, hihetőleg némi bitang hírek s koholt állítványok miatt a vélemény; a színházi közönség azonban épen múlt szombaton fényes tanúságát adá nemeslelkűségének, miszerint midőn a feltűnő fiatal tehetségnek örömes hódol, nem mulasztja el azon egyediség érdemét is kellő hálával méltányolni, kinek köszönheti nagy részben a magyar opera megalapíttatását s kinek bájhangjától s művészi játékától annyi est élveit nyeré. Schodelné és Hollósy K. k. a. Romeo és Júlia szerepeikben léptek föl; mindkettő a maga nemében első énekesnői szerep s mindkettőt megható szép énekére éljenrivalgások és tapsokkal üdvözlé a teljesszámú közönség. Mindkét primadonnára van mellőzhetetlen szükségünk, egyik a másiknak nem vág szerepébe, s nem irigyli, mint láttuk, röpkényeit, mindkettő szép egyetértő viszonyban áll egymással, s vajon célszerű-é a közönségnek megoszolva Montecchi és Capuletti pártot játszani, mind a két művésznőt elkedvetleníteni viszály s meghasonlás által, holott az ő külön szerepekben együtt ható jeles művészkedésük által még eddig alig tapasztalt örömélvek derülendnek színházi estélyinkre. Ha még egy jeles tenor s kitűnő bassista járul dalnokművészink koszorújához, akkor ritka németországi fővárosnak lesz a miénkkel mérkőzhető operaszemélyzete. Félre tehát minden pártoskodással!

[349] Múlt szombaton 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 kevéssé háborgatták s zavarták a műértők élveit az éretlen és nem kellő időben választott zajgások és tapsolások." Honderű, 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. Képzelhetni, 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 Hollósypárt pisszgett, midőn pedig Hollósy C. lépett föl egyedül, akkor az ő pártja

tombolt és tapsolt, s a Schódelnépárt pisszegett; és mindezen zaj a legzavartabb összevegyülésben, kettős erővel tört ki, midőn egyszerre mindketten énekeltek. A higgadtabb 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 megszöktessék innen, mert utóbb is mindkettő cserben hagyandja a pártos híveket. Mindkettősy.

Am 26. d. M. war der bedeutungsvolle Abend, an dem Mad. Schodel nach Ablauf ihrer Ferienzeit zum ersten Male und zwar mit Dem. Hollóssy in Romeo und Julie auftrat. – Wir haben das Theater noch selten so in allen Räumen gefüllt gesehen, als dies Mal. Dem. H. konnte beinahe den ganzen Abend hindurch vor Applaus nicht zum Singen kommen und auch Mad. Schodel wurde recht beifällig empfangen. Beide sangen aber auch so ausgezeichnet, wie wir sie noch selten gehört, – sie wurden nach jedem Akte gerufen. In den Zwischenakten führte das Publikum verschiedene Fugen und Tutti's eigener Komposition aus, die fügich hätten wegbleiben können. Jedem ds Seine! – Mad Schodel ist im getragenen Gesange noch immer ausgezeichnet. Dem. Hollósy leistet in den Bravourparthien Vorzügliches; – wir wollen uns freuen, Beide unser nennen zu können und darum auch die Eine auf Kosten der Anderen nicht herausstreichen. […] Wenn beide Künstlerinnen einander freundlich die Hand bieten, haben die Opernfreunde im Nationaltheater viele genußreiche Abende zu erwarten.

[352] Benzát méltán lehet a magyar opera Megyery- vagy Szentpéteryjének tekinteni. – A pedans orvos torzképe mellett mily kedves tünemény volt Hollósy Cornelia, mint amannak gyámleánya. Ily tökéletes Rosinát ritka színpad mutathat fel, – de csak ének tekintetében, mely ismét oly bájosan s kellemdúsan ömledezett a művésznő ajkairól; míg halk és szapora beszédéből úgyszólván egy szót sem lehete érteni.

[353] Hollósy k. a. (Rosina) és Wolf úr (Almaviva) hangkörükbe e szerepek nem illenek. Rosina H. kisasszonynak igen mély, Almaviva pedig W. úrnak igen magas. Aztán Hollósy k. a. egyáltalában nem kellene játékszerepekben énekeltetni, s még e mellett beszéltetni is. Hiszen ez opera Olaszhonban recitativokkal adatik, miért nem hozatták meg e recitativokat! – az igen sokat könnyített volna H. kisasszonyon. Vagy mi magunk akarjuk legelső művészi tehetségeinket ilyes balfogások által a közönség kegyében megbuktatni? [...] Az 1-ső felvonás finaléja szépen összevisszament, s praecisio az egész előadásban több lehetett volna. [...] Még csak azon egyet jegyezzük meg, miszerint H. k. a. ezen operában kínálkozó alkalmat megragadva, vajha több ismeretes, már Füredytől is hallott népdalokat szőne be a zongorajelenetkor, valamint minden elsőrendű Rosinák több rendbeli ilyes dalokat szoknak e jelenetben énekelni.

[361] Mint halljuk, a legközelebb adandó új opera: Maria di Rohan. Anna Bolena nagyon újnak tartatik még arra, hogy siessenek vele. E két hónapi szomorú időt, mit Hollósy Kornélia távol lesz, ha jól hallottuk, Bassadonna és Wurda urak énekei fogják enyhíteni. – A napokban Dom Sebastiant adták. A nyitány kezdetével sok üres hely volt; azonban kevés idő múlva meglehetősen megtelt a színház. Az előadás középszerű volt. – Szeretnők tudni, miért hagyják ki a harmadik felvonás első részét, mely a közönségnek az első előadásoknál annyira tetszett. Valóban nagyon lelkiismeretlen dolog, midőn más darabokban, például Nabucco végéhez még minden más oda nem illőket is hozzá toldoznak. Önök úgy tesznek, mint az egyszeri poeta, ki olvasóit arra utalta, hogy a verssorok netán előforduló hiányait a következőkben található feleslegekkel pótolják ki.

[362] Reina olasz énekes, a leégett németszínháznak volt tagja, ki igen szép bariton hanggal bír, május 1-jétől színházunk szerződött tagja. És így most már 6 vastag hangú magán énekesünk van, s vékony hangú csak egy; most már mély alapja van operánknak, de mindaddig, míg egy másod tenorra szert nem tesznek, mégis vékony lábon fog állni.

[363] [...] ha például [Reina] kettősben vesz részt, akkor a társa, vagy illetőleg társnéja, bátran zárva tarthatja száját, fenntartván hangjának az ő hasznát boldogabb időkre, – kivéve talán Schódelnét, ezzel énekelhet torkaszakadtából – majd beléun.

[364] Némely urak, kik minden dologból pártkérdést csinálnak, azt hirdetik, hogy H. C. távoztával vége az operának, s az opera közönségének. Pedig bizony ma is 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 (Abaialdos) kitűnő jelességű működése gyakori tapsokra ragadá a közönséget.

[367] „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, Schódelnét 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 szerepeiben is ritkán engedték föllépni, mi szinte mellőzés-háttérbe szorításnak nevezhető; – harmadszor: mert Wolf tenorista szembetűnően tanúsítja azt, miként Schódelnéval együtténekelni nem akar, mi hasonlókép mellőzés, háttérbe szorítás. Mindez pedig oly gátoló 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 művésznő azon férfiút, ki legújabban az igazgatás élén áll, Bajza urat legkevésbé sem okolja, sőt hálásan ismeri el, hogy mióta a kormányrudat ő tartja kezében, a fönnebbi 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 művésznő 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 részvéttel viseltessék iránta. Ha pedig nincs szükség rea, ez esetben nem szabad az ily intézetnek zsákban macskát árulnia, hanem kell, hogy nyíltan tudtára adja az illetőnek: miként haszonvehetősége miatt az intézet céljával és körülményeivel ellenkezik őt tartani. – Hogy Schódelné az említett akadályozó körülmények közt, nem sok vagy épen 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 szerelmeért! 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 szántszándékkal akarták volna tékozlólag szórni és pazarlani a nemzet drága kincsét. – A két primadonna, kik leghatalmasabb tényezői színpadunk operájának, évenkint jutalomjátékkal együtt körülbelül tizenkétezer pengő forintot hoz az intézettől (amellett szabadságidejök is van), s havonként legföljebb háromszor négyszer lépnek föl, (volt eset, hogy néha egyszer kétszer álltak ki a színre), s többnyire oly elkoptatott ódonságokban működnek, hogy igazon csodálkoznunk 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 szenvdne, mert – fájdalom de igaz – a drámának akkor volna nálunk kelete, ha hetenként egyszer vagy legföllebb kétszer ízleltetnék meg ez operakóros beteg lelkű közönséggel, vagy ha egyátaljában 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 nejétől 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 intézetünkből 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 haszonvehetetlenné teendi 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 átalán véve az opera- és drámára is vonatkozik. Szerk.

[368] Lapunk előbbi számában Szinéri szót emelvén Schódelné asszony sérelmeire nézve, a felszólalás színházunk több tagjára, különösen némely énekesre, s az operai rendezőre rossz benyomást okozott. S miután hitelesen értesültünk afelől, miként a Szinéri által felhozott vádak némely tekintetben egyoldalúak: ennek nyomán, mind az igazság érdekében, mind a felzavart kedélyek megnyugtatására kötelességünknek ismerjük nyilvánítani, hogy különösen Hollósy Kornélia k. a., ki a törvények, igazgatóság és pályatársai iránt a legnagyobb tisztelet- és méltányossággal viseltetik, valamint Wolf, Bognár és Szerdahelyi urak is, nem adtak okot az érintett vádak előidézésére. – Mi szívesen meghisszük azt, hogy a nevezett egyéniségek e dologban nem hibásak, de a vád fegyvere, Wolfot kivéve, nem is volt egyenesen ellenök irányozva, legkevésbé pedig a minden színházi ármányon felülálló Hollósy Kornélia k. a. ellen. Azt azonban, az általunk világosan látható tényekből ítélve, nem hisszük, nem hihetjük, hogy Schódelné asszonynak semmi oka nem volna panaszra; – de viszont az értesítés nyomán arról is meggyőzettünk, miképp a Szinéri által felhozott vádak okai nem csupán másokban, hanem némely tekintetben önmaga-, Schódelné asszonyban is rejlenek. Itt is középen fekszik az igaz. Szabadjon azonban remélenünk, miként e színházi villongást a pártokon felülálló igazgató erélyessége, a tagok ügyszeretete, kötelességérzete, s egymás iránti kölcsönös méltányossága, hova hamarabb megszüntetendi. A szerk.

[369] Hír szerint Schodelné a nemzeti színháztól elkívánkozik. Oka, mivel mellőzést tapasztal. A tenor egyik legnevezetesebb tényezője az operai előadásoknak, s Wolf ugyan csak egy pár hanggal bír, és gyönge; de már hangjával is, s még különösebben pedig ügyes játékával hasonlíthatatlanul felette áll a másik tenor Bognárnak, s midőn Schodelné játszik, a rendezőség mindig az utóbbi tenort lépteti fel, s mi ennek a következése? A közönség észre sem igen veszi miért, de mivel Bognárt látja a színlapon, félre dobja azt, s otthon marad; ki pedig színházba megy, meggyőződni vél, hogy Schodelné nem gyűjt többé közönséget, holott Bognár ijeszté el azt. E sorok írója igen nagy tisztelője Hollósy Cornéliának, oly gyöngéd nemes virágot, fiatalon oly kitűnő jeles müvésznőt igen ritkán lehet találni; de azért helyes-e, méltányos-e, illik-e derék drámai énekesnőnk ellen ármányokkal élni? Wolf, mondják, ki igen szeszélyes, Hollósyval akar föllépni, s a rendezőség ezt történni engedi. Némely szerepeket, bárha már Wolf tudta, később Bognárral tanultattak be, mivel azon operában Schodelné szokott föllépni. S midőn közelebb az Alvajáró előadatása Wolf rekedtsége miatt elmaradt, Bognár ajánlotta magát föllépni, de őt a Schodelné előadásaira kellett fenntartani. S kivel történik e méltatlanság? Schodelnével, ki ha egykor nem lesz, a classicus zeneművek hihetően sok időre el fognak maradni színpadunkról.

[371] Lapunk múlt számában egy beküldött cikk Schodelné asszonyságnak a nemzeti színháztóli elkívánkozásáról beszél. A Pesti Divatlap éppen felmondást emleget. Nekünk, szerkesztői állásunknál fogva, bármely beküldött cikket kiadni kötelességünkben áll, hol a tények valódiságáról vagy a közhír, vagy a beküldő kezeskedik. Hasonló kötelességünknek ismerjük azonban minden, a közönség színe elölt 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: Schodelné felmondott,- Schodelnét ritkán léptetik fel, az első tenor nem akar Schodelnével játszani, Sch.-nek nincs közönsége a másod-tenor miatt, – Schodelné ellen rendszeresen kicsinált ármánykodások vitetnek végbe. – Lássuk sorba.

1) Schodelné (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 Schodelné 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 játékrend, a kitűzött opera nem adathatik. Miért? Sch.-né elrekedt, Sch. feje fáj. Sch. rosszat álmodott. Sch.-nak családi gondja van. Sch.-nét megharagították. Mind meg annyi tény. Sch.-né nem akar föllépni darabokban: hol koporsó jő 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 panaceát, 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 panaszra: mint az előtt? Kit érdekel megint e vád? A vádolók oly általánosságban 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 kelveért 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 árrnánykodások 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 dicsekhetik, ki magának sem személyes hódításokkal, sem ősi becsületű családja 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 maradhasson, 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 ellenvádakat tenniök nem szabad, csak az igazgatót magát nem, ki perse hogy a boldog végit 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.

[371] Lapok tudni akarják, hogy Schodelné asszony szerződését a nemzeti színházzal megújítani nem szándékozik. Mi azon egy cseppet sem csodálkozunk. Sőt azt csodáljuk valóban, hogy elég lelkierővel bírt eddig is szerződésének állani oly anarchiai zűr közepett, mint melybe nemzeti színházunk, fájdalom! süllyedve van, s melynek előbb-utóbb végfeloszlás kell hogy legyen okvetlen következése. Hogy Schodelnéra színházunknak még nagy szüksége van, azt csak akkor érzendjük igazán, midőn már ő – nem lesz tag. – Schodelné visszalépése tehát csak az első szögletkőnek kiválása azon omladozó épületből, melynek megalapítását a nemzet úgy óhajtá, s mely mégis épen fönntartani önmagát oly gyenge, oly tehetetlen, mert az erőt, melynek az intézet fölvirágoztatására kellene fordíttatni, szenvedélyek emésztik föl.

[372] Egy idő óta [...] ritkán hozatnak színpadra oly nagyobbszerű új operák, melyekben szerződésem szerint – mint első drámai énekesnő működhetném; sőt azon köztetszéssel fogadott régibb nagy operák is , melyekben a női főszerepvivő én vagyok, a repertoirból nagyobb részt kihagyattak. Végtére azon néhány operában is, melyekben jelenleg működöm, s melyekben a főszerepek minden más színpadokon a létező legjobb tehetségekkel töltetnek be, nálunk a szereposztás sem a művészet, sem a közönség kivánatát ki nem elégítheti.
S miután ebből azt kell következtetnem, hogy ez vagy az említett komoly zeneművek vagy tán személyem elleni ellenszenvből történik: kinyilatkoztattam, hogy készebb vagyok kötelességemről lemondani, mint akár azt, hogy a hanyagság vádja méltatlanul reám 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, Ismeretlennő, 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 akaratjától 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 nemben a művek kellően megválasztatnak: az opera nem csupán kivételes esetekben vonand be nagyobb száma hallgatóságot, hanem, mi fődolog, a színháznak állandó közönséget is eszközlend.

[374]

Schodelné fellépései a Nemzeti Színházban 1843-1849

Évad	*Szereplésszám*
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

[375] Schódelné több idő óta beteg. A művésznő már akkor is rosszul érezte magát, midőn azon szomorú hírt kapá, hogy külföldön katonáskodott fia megszűnt élni. Ki a gyöngéd anyai érzelmeket ismeri, igen természetesnek fogja találni, ha ezen reá nézve leverő tudósítás, a már akkor is beteget, teljesen lesújtotta. És így valóban méltatlanságot követnek el, kik a nem szívesen nélkülözött művésznőt csak álbetegnek hirdetik. Reméljük azonban, hogy Schódelné, már csak azért is, hogy elnémítsa a gyanúsítás szavát, erőt veend magán, s hovahamarabb föllépend, mégpedig oly szerepekben is, melyeket már régóta nem hallottunk tőle, mint Linda, Mari az Ezredlányában, Norma, Elaiza az Esküben, Romeo stb. melyekben mindig a legnagyobb hatással működött.

[376] Az operában ismét egy új kedves tüneménnyel találkozánk. Ez Lovasi Betti. Nem akarok róla hosszan beszélni, mert ilyen lóháton élt időkben a hosszú beszédet nem olvassák, csak annyit merek jövendölni a tisztelt hölgyről: hogy ha úgy halad, mint e két év alatt, egykor színházunk Schodelnéja leend.

[384] A nemzeti színház mozogni kezd. [...] Paksyné [...] április 1-jén hagyandja el a színházat, s nem lehet tagadni, hogy a színház aprilist járand, ha helyébe – mint hírlik – Téli Róza lép.

[387] A német színházban, az igaz, már egypár hét előtt adták; de semmi, azért mi is megláthattuk, és pedig szerencsét kívánhatunk hozzá magunknak, mert kik a német színházban az előadást látták, zene s ének ellen nem győztek eléggé kikelni, holott nálunk elejétől végig feszült figyelemmel és részvéttel kísérte a közönség

az előadást. [...] De nem is minden színháznak van ám oly karmestere, mint a mi Erkelünk, kinek jeles felfogása s buzdító vezérlete bírta ez új opera kedvességét illőleg kitüntetni.

Mondtuk már előbb, hogy nem akarunk kötelőzködni, ehhez semmi kedvünk. [...] De ugyan, mondja meg nekünk a Honderű: mi jót vagy rosszat szándékozik azzal elérni, hogy már második lapjában egymásután kel ki idétlen lovagiassággal a német színház Dom Sebastianja mellett s még idétlenebb baljóslatokkal a magyar Dom Sebastian ellen? és pedig annyira, hogy éppen eszélytelenségnek mondja annak a német utáni előadását! [...] Hiszen mondják, hogy a német színházban igen pompás a kiállítás, a díszítmények, az öltözetek: e hát ezek teszik-e az operai előadás lényegét? hát vannak-e a német színházban oly énekesek, énekesnők, oly lángeszű karmester, mint nálunk, hogy egy operai előadás felett előre ilyképp pálcát törni nem tartja a H. a legnagyobb eszélytelenségnek. [...] Mily nagyot tévedett collegánk ezen előleges kieklésekben (?), onnét láthatja, mert a nemzeti színházi előadás nagy tetszéssel fogadtatott – s ha már daljátéki előadásokról van szó, bizonyosan minden ember inkább jövend hozzánk, e daljátékot hallani, mint a Honderű magasztalt színcsarnokába – az öltözeteket nézni!

[392] Schódelné és Wolf kitűnő jelességű s szabatosságú előadásuk által, kettőzve emelék a jeles opera érdekét, s ehhez járulván annak lehető fényes, s ízléssel párosult kiállítása, méltán elmondhatjuk, hogy a közönség oly élvben részesült ez este, melynek ugyan nem kellene színpadunkon ritkaságnak lennie, de a melyet a betegeskedések, s isten tudja minő más akadályok útbagördülése miatt, mégis, fájdalom, a legnagyobb ritkaságok közé kell soroznunk.

[396] A szép számú közönség ismét eléggé tanúsítá, hogy jelen mű egyike legszebb, legkedveltebb operáinknak, s annál szebb, annál kedveltebb, mivel benne Schodelné és Wolf mély szerelemmel tölt játékát élvezhetjük.

[399] Az operák közül színpadunkon Maria di Rohan (magyarul: Rohan Mária) tanultatik, hihetőleg a fontolva haladók rettentő példájára.

[401] Eine italienische Oper bleibt ewig italienisch, ob sie nun ungarisch oder chinesisch gesungen wird, und hat nur so lange einen Werth, bis sie wieder von einer andern ihres Gelichters verdrängt wird. Solche moderne Opern müssen, wie Sauerwasser, frisch an der Quelle genossen werden. Wenn der Blüthenstaub abgestreift ist, hat der Schmetterling seinen schönsten reiz verloren. Warum uns eine Oper immer dann erst vorführen, wenn sie in allen Hauptstädten Europas schon ausgepeitscht ist? Warum werden die schönen Kräfte dieses Institutes immer im Dienste solcher schon längst vom Throne der Mode gestürzten Götzen abgenützt? Soll sich das Publikum für solche Neuigkeiten interessiren, welche jahrelang früher in andern Theatern abgedroschen worden?

[407] Mad. Schodel, unsere Primadonna des Nationaltheaters, war einige Tage auf Besuch in Wien, und wohnte fast allabendlich den Vorstellungen der italienischen Oper bei.

[410] Die Journale haben wieder einmal einen Rath gegeben, nämlich Nabucco nicht vor Ernani aufzuführen und der gute Rath ist more patrio wieder nicht beherzigt worden. Die Folge war, daß sich die Oper nicht jener allgemeinen Theilnahme erfreute, die sie in so hohem Grade verdient und nur die eben so unwiderstehliche, als unverwüstliche Schönheit einzelner Nummern lauten Beifall hervorzurufen im Stande war. Die Darstellung trug, wenigstens von Seite der Herren, nicht viel dazu bei, die Zuhörer für die Oper zu gewinnen. [...] Hr. Udvarhelyi sang den Priester; wir berichten bloß das Faktum, daß die Parthie in den beiden ersten Akten spurlos vorüberging!! Nach dem 3. Akte, wo Hr. U. einige hohe Töne forcirte, ward er gerufen. – Hrn. Reßler's Stimme ist recht angenehm und umfangreich, aber er singt immer unsicher und kann den Ton, selbst wenn er zufällig den rechten getroffen, nicht festhalten.

[413] Fölvilágosítás. A P. Divatlapban és Életképekben Schodelné asszonyságot illetőleg névtelenül beküldött cikkek jelentek meg, melyekben alulírott úgy állíttatott a közönség elébe, mint büszke, szeszélyes, s egyszersmind vádoltatom, hogy Schodelné assz.-nyal nem akarok együtt énekelni. A névtelen beküldő vádjára csak az egyszerű válaszom, hogy nem tőlem, sem személyemtől nem függ, meghatározni, kivel tetszik föllépnem; ezt a t. igazgatóság határozza meg; mit ő rendel, színházi törvényeink szerint annak kell teljesülnie. Beküldő urak tehát mindenesetre rosszul vannak értesítve, ha azt hiszik, hogy színpadunkon mindenki azt teheti, mi neki tetszik. Beküldő urak egyéb észrevételeire felelni nem tartozik rám. – Wolf Károly.

[414] Bognár szabatos éneke dicséretre méltó, de hangjának nincs csengő érce, elég kitartósága, s testét, tagjait túlságosan hányja, veti. Mind a mellett, ha másodtenoristává *olcsón* [kiemelés tőlem, T. T.] lehetne őt megszerezni e részben hiányt szenvedő színpadunkhoz, nem rossz szerzemény volna.

[415] Mint hallani, Schodelné egy pár hétre Füredre távozik. Ő szabadságidejét a fürdésre alkalmasabb hónapokban is használhatta volna; de hogy opera adható legyen, honn maradt, s e készsége méltánylást érdemel. [...] de hiába! a magyar közönségnek nem szabad általánosan jól betöltött drámai operát hallani, pedig a helyeknek általános jó betöltése leginkább a komoly nagyszerű operáknál szükséges, mert ezekben drámai játék s jellemzés is szerepel, és alig van nevetségesebb, mint ha a jellemek magukból kiforgattatnak. T. A.

[417]

Schodelné és Hollósy Kornélia fellépései 1846. szeptember 1. és 1847. augusztus 31. között

	Schodelné		Hollósy	
1.	Montecchi és Capuleti	3	*Montecchi és Capuleti*	3
2.	Dom Sebastian	9	*Linda di Chamounix*	6
3.	Hunyadi László	4	*Alvajáró*	7
4.	Borgia Lukrécia	3	*Bátori Mária*	3
5.	Norma	3	*A sevillai borbély*	4
6.	Nabucco	9	Ernani	9
7.	Otello	2	*Marino Faliero*	1
8.	Rohan Mária	2	*Lammermoori Lucia*	9
9.	Eskü	1	*Eskü*	1
10.	Gemma di Vergy	1	A királynő futárai	2
Összes fellépés		37		45

Schodelné és Hollósy Kornélia szereplései 1847. szeptember 1. és 1848. december 31. között

	Schodelné		Hollósy	
1.	Hunyadi László	12	*Hunyadi László*	12
2.	Rohan Mária	7	Lammermoori Lucia	8
3.	Nabucco	6	Ernani	9
4.	Borgia Lukrécia	6	*Bájital*	2
5.	Dom Sebastian	8	*Linda di Chamounix*	5
6.	Norma	2	Benyovszky	15
7.	Macbeth	17	Alvajáró	5
8.	Gemma di Vergy	1	*Fra Diavolo*	5
9.			Cár és ács	4
10.			A sevillai borbély	3
11.			Martha	8
12.			Horatiusok és Curiatiusok	2
13.			Bátori Mária	1
14.			Kunok	6
15.			Két altiszt	3
Összes fellépés		59		88

Függelék V
Az V. fejezet jegyzeteiben hivatkozott dokumentumok*

[1] [...] habár daljátékban a hang és játék a fődolog, a vers szavai pedig csak mellékesek: mindazáltal nem szükség hosszasan mutogatnunk, ének és játék, s következőleg a szereplő mennyit nyer a szöveg szavainak érthető kiejtésével. És ez nem csupán a mi megjegyzésünk. – Igaz, hogy az operát kinyomva kiki megveheti a csarnokban: de mikor oly szép a zenével együtt szavakat és mondatokat az éneklő szájából hallani – s mikor a kinyomott opera nagy része nem egyezik a színpadról lehangzó dalokkal!

[2] [...] operistáink, különösen a nők, [olyan] hangicsálást visznek mindig véghez, hogy az erdő madarai sem lehetnének értelmesebbek. Nem emlékezünk egyetlen egy árva szóra, mit szájokból évek leforgása alatt valaha megérthettünk volna. – Nem fődolog ugyan operában a szöveget érteni, de főkötelessége minden jó énekesnek, hogy érthetően énekeljen.

Mindkét énekesnőnek hibája az, hogy egy szót sem tudnak érthetően, tiszta kiejtéssel énekelni.

A művésznő ritka épségű és hajlékonyságú ezüsthangjával most is oly mesterileg tudott bánni, hogy a leggyöngédebb, s legerősebb színezet egyaránt elbűvölő szépséggel tűnt fel és olvadt össze abban; s különös kedvességű éneke nemcsak a jó, biztos iskolát, hibátlan szabatosságot kereső műismerőt, de szívreható hatásánál fogva a nagy sokaságot is tökéletesen kielégíté. Bár ezen bájoló dalt egyes szavakban is tisztán lehetne értenünk!

[3] Sátorfyt ismerjük ezelőtti játékaiból, ítéletünk felőle semmit sem változtat a közönség régi véleményén. Ő volt az első, ki az értelmes magyar éneklést megkezdte színpadunkon; legközelebb pedig hallottuk Wurdát, és mindenki meg van győződve hogy lehet biz a színpadon magyarul is énekelni, És ez fő dolog, s korántsem oly semmibe veendő körülmény, mint fő fő énekesnéink egy időben gondolták; mert nem csak hangot hallunk a szájból, hanem értelmes szót is, tehát felfoghatjuk a darabnak drámaiságát a cselekvény folyamát, mit nem tudni bosszúság és kín, még akkor is, ha egy pengő húszasért megvettük az opera textusát a pénztár kabinetében, mivel olvasni és a színpadra is figyelni, nehéz egyszerre, aztán mindenkinek nincs ám kedve hamarjában kivágni egy húszast. A közönség tagjainak fizetni az énekesek ügyetlenségéért kétszeres huzavona.

[4] Kassáról. Lendvay úr elfogadható fiatal színész, szép termetű, csinos szavú. [...] Őt mint tenór-énekest érintenünk se kell; szava ugyan kellemes volna, de gyenge, igen vékony, erőltetés által hamar megreked. Mint nem tanult hangásztól azt is tőle kívánni, mit eddig az operában tett, igen sok volt.

Ezen Szerdahelyi jutalmául adott opera Schodelné nélkül is teljes házat kapott; Agathát Felbér Mária adta s szava kellemével, éneke bájával méltó tapsokat arata.

Joób úr szava nagyon magas szerepekben hatályosabban működheték, mert magasság annak főérdeme.

[5] Klein úr hangjának területe elegendő, s mell-hangjai figyelmet érdemlők. A fensők erősek, de nem olvadók és kellemesek; hangjának némi hasonlatossága van Hasselt asszonyéval. Tonjából hiányzik a kerekdedség és szép hangzat. Coloraturja nem tiszta, némely futásokat elenyészt, s nem tart mindenkor tempót a hangászkarral. Játéka és szavalása a gyermeki korban van még; de e hiányt, sebes, tüzes tagmozdulatokkal iparkodik kipótolni, s némi színpadi gyakorlottsággal. – Legjobban éneklé az első felvonásbeli áriát „Vincemmo o padri", ámbár a második felvonási duett legnagyobb tapsot gerjeszte a bátran kivágott a. hanggal. Bravo Klein úr! csak hogy semmi hasonlítás Wilddel és Roppaval. E körökbe nem egyhamar jutand ön!

[7] Érdeme neki még a gondos kimondás, mely egy szavacskát sem hágy elveszni: oly tulajdon, mellyel legünnepeltebb énekesnénk sem bír, s kit a külföld sok jeleseinek példája nem véd, minekutána meg van mutatva, hogy szépen is, értelmesen is lehet énekelni. [...] S. F.

[8] De régóta nem is hallánk már színpadunkon ily, művészet minden kívánatának nagy mértékben megfelelő, derék énekest. Wurda hangja bár némileg veszte is előbbi tisztaságából, erőteljes, hajlékony, megható iskolájú;

* A dokumentumok száma azonos a fejezet vonatkozó lapalji jegyzetének sorszámával.

magas műveltségű, modornélküli szép énekével igen jeles mimikát tud párosítani, s még nem hallánk színpadunkon énekest, ki bájló magyar szavainkat oly érthetően, oly tiszta kiejtéssel adta volna elé, mint ő.

W. úrnak, ki oly tisztán ejti ki a magyar szavakat, hogy e tekintetben semmi kívánnivalót sem hagy fenn, egyik legfőbb érdeme az, hogy énekének minden szavát értheti a publicum; ily művészeknek aztán kettős érdemük nemzeti színpadunkon: ők, a műélven kívül, nyelvünk megkedveltetését is eszközlik! Jó isten, miért nem lehet nekünk ily jeles hazai művészek létében, jó operával bírnunk?

Herr Wolf spricht die Sprache seines Vaterlandes mit richtigem Accente und im Gesange beurkundete er einen seelenvollen, zu Herzen sprechenden Vortrag und eine so weiche und klangvolle Stimme, daß er das empfängliche Publikum dieses Theaters überraschte u. er fast jede Nummer wiederholen mußte.

[10] Színházunkban régen nem valának oly általános tetszés-zajnak tanúi, mint múlt héten az Eskü opera adatásakor. A tetszést Bassadonna úr, a bécsi conservatorium énektanítója idézte elő, ki e napon lépe föl először vendégül a tenor szerepében. B. úr hangja táborában nagy pusztításokat tett ugyan már az idő, mind a mellett oly fegyverekkel bír az még, melyekkel a hódítás bizonyos, a győzelem el nem maradható. Hangját iskolája, gyakorlottsága és játéka egészíté ki. Oly kevés hanggal is nagyszerű hatást eszközölni: valóban csodákkal határos. Meg kell még említenünk B. úr tiszta, szabatos kiejtését, mellyel a magyar szavakat hangoztatá. Idegen létére így megtanulni s ily érzelemmel adni elő a magyar szöveget, – ritka eset s ritka szorgalom bizonyítványa. Szinte kísértetbe jött az ember, a kiejtésről azt hinni, hogy legalább is egy debreceni »kántus prézes« működik előtte álnév alatt.

[11] Az olasz Reina, mint szerződött tagja színházunknak, múlt szerdán lépett fel először Nabukodonozor operában. A teljes számú közönség, mely ez alkalomra megjelent, viharos tapsokkal fogadá a művészt, s elragadtatással hallgatá annak nagy terjedelmű szép hangját. Operánk sokat nyert általa. Az olaszok nyelvünk megtanulásában s kimondásában is sokkal szerencsésebbek mint a németek, sőt még a mi magyar művészeinknél is szerencsésebbek. Ezt tapasztaltuk minap is Bassadonna úrnál, kinek minden egyes szavát tisztán meg lehete érteni.

Reina (Gara nádor) e szerep, különösen az Örömre fel Gara-val kezdődő recitativszerű magándal nehézségein jó felfogása- s óriási hangjával férfiasan diadalmaskodott, s minthogy ez egészen új tünemény vala színpadunkon, az elragadott közönség nagy lármával ismételteté azon nehéz szakot, mi még eddig soha nem idézett elő ily hatást. Azonban a szegletes játék, s a magyar szavak hibás kiejtése sokat vont le az ének érdeméből. Hát nincs színházunknál egy ember is, ki az olasz Reinát figyalmeztetni tudná és akarná a magyar szavak tiszta kiejtésére?

Schodelné (Lady) és Reina (Macbeth) egyesítve colossalis hangjukat, megrendítő hatást idéztek elő; különösen az első nemcsak mint a magasabb képzettségű dalművészet mesternője, hanem mint drámai énekesnő is, a legszebb diadalokat vívta ki. Az ő tökéletes előadása mellett mennyire feltűntek Reina játéka- s énekének hiányai. Egyébiránt e daloroszlán művészeti haladását tagadni nem lehet, – csak már valaki a színháznál figyelmeztetné őt a magyar szavak tisztább kiejtésére.

[13] Sátorfy úrnak meg kell mondanunk, hogy a nehány szép középhang s tiszta kimondás még nem tesz énekessé senkit, hacsak vas szorgalom által szerzett muzsikai ismeret is nem járul hozzá. Sajnálni lehet, hogy a magas hangokra nem terjed tehetsége, s már az F. és G. hangokat nehezen énekli, sőt mindenkor kelleténél mélyebben, mi által distonálás támad.

[14] Hr. Wolf sang den Edgar gut, in so fern sich der Edgar ohne As und A gut singen läßt.

[19]

A Nemzeti Színház műsorán szereplő operák fordítói 1837-1848

Cím	*Fordító*	*NSz bemutató*	*Korábbi ea*
A sevillai borbély	Bántó Sámuel	1837	+
Zampa	Szerdahelyi József	1837	+
Norma	Szerdahelyi József	1837	+
Montecchi és Capuletti párt	Szerdahelyi József	1837	+
Ismeretlen nő	Szerdahelyi József	1838	+
Beatrice di Tenda	Jakab István	1838	-
Veszta szűze	Szerdahelyi József	1838	-
Bűvös vadász	Szerdahelyi József	1838	+
Fra Diavolo	Szerdahelyi József	1838	+
Marie	Szilágyi Pál	1838	+
Bájital	Deáky F. Sámuel	1838	-

Cím	*Fordító*	*NSz bemutató*	*Korábbi ea*
Eskü	Jakab István	1839	-
Bál-éj	Szerdahelyi József	1839	+
Don Juan	[Pály Elek és ismeretlen]	1839	+
Gemma di Vergy	Jakab István	1839	-
Borgia Lucretia	Jakab István	1839	-
A saardami polgármester	Lengey [Károly]	1839	-
Fidelio	Lengey [Károly]	1839	-
Marino Faliero	Jakab István	1840	-
Devereux Robert	Jakab István	1841	-
Belizár	Udvarhelyi Miklós	1841	-
Alvajáró	Deáky F. Sámuel	1841	-
A portici néma	Szilágyi Pál	1841	+
Fekete domino	Lengyel Dániel	1842	-
Othello	Bántó Sámuel	1842	+
A templárius	Ney Ferenc	1842	-
Zsidó hölgy	Jakab István	1842	-
Golcondai királynő	Szerdahelyi József	1842	-
Párisi vizhordozó	Deáky F. Sámuel	1842	+
Ördög Róbert	Asztalos Károly	1843	+
József és testvérei	Deáky F. Sámuel	1843	+
Az ezred lánya	Egressy Béni	1844	-
Linda	Egressy Béni	1844	-
Négy Haymonfi	Egressy Béni	1845	-
Don Pasquale	Egressy Béni	1846	-
Kőmíves és lakatos	Szerdahelyi József	1846	+
Dom Sebastian	Egressy Béni	1846	-
Lammermoori Lucia	Egressy Béni	1846	-
Az ördög része	Egressy Béni	1846	-
Nabukodonozor	Egressy Béni	1847	-
Ernani	Egressy Béni	1847	-
A királyné csatárai	Egressy Béni	1847	-
Rohan Mária	Szerdahelyi József	1847	-
Cár és ács	Szerdahelyi József	1848	-
Macbeth	Egressy Béni	1848	-
Horatiusok és Curiatiusok	Egressy Béni	1848	-
Martha	Szerdahelyi József	1848	-
Két altiszt	?	1848	-
A puritánok	Egressy Béni	1849	-

[25] Schodel Jánosnak az „Elisir d'Amore" cimü daljátéknak Deáki Fülöp Samuel által tett fordításáért a forditónak előre adott 15 ft 26 x pengő exassignáltatott.

[43] Folyóiratainkban nincs oly tárgy, melynek kevesebb hitelt lehetne adni, mint a színészeti tudósításoknak, melyek néha megbocsáthatatlan részrehajlással, sokszor oly járatlansággal szerkesztetnek, hogy az olvasót inkább mosolygásra mint helyeslésre indítják, midőn nem ritkán egyes személyekre szerfeletti magasztalásokat halmoznak, némelyeket egészen elmellőznek, elfogult vagy részrehajlók által iratnak, vagy csak az eljátszott darabok lajstromát adják elő, a játékok belső becséről nem szóllanak, és a művészeti tekintetet elmellőzik. – Sokan vélik, hogy bírálónak könnyű lenni, nem sejdítvén, hogy helyes, érdekes, és kimerítő bírálathoz tudomány, ízlés, tapasztalás és mindezek felett részrehajlatlanság kívántatik meg. Vegyék példaul a bécsi kritikákat; utánozzák Saphir, Drexler, Adami és más külföldi bírálóknak előadási módját, és örömteljes szívvel olvasandjuk ezek szerint alkalmazott megrostáló tudósításaikat. Kassáról.

[44] „[Mad. Schodel] hat eine angenehme *Stimme*, *trägt* mit tiefem Gefühl *vor* und ist auch im *Spiel* brav." *Figaro* (Berlin), 1833. április. 13.; „Mit wahrem Enthusiasmus empfing dieser Tage unser Theaterpublikum

die vortreffliche Sängerin, Mad. Schodel aus Wien. Derselben war durch ihr Gastspiel in Frankfurt ein so äußerst vortheilhafter Ruf vorangeeilt, daß wir mit Sehnsucht den Beginn ihres hiesigen Gastspiels erwarteten. Die Künstlerin erschien zuerst als Alaide (Agnese) in Bellini's Fremde, und entzückte alle Anwesenden mit einer *Stimme*, die eben so metallreich als kräftig und ausdauernd, die eben so rein, frisch und gediegen, als zart und lieblich ist. Dabei ein äußerst gebildeter, dramatischer *Gesangsvortrag* und ein warmes, lebendiges *Spiel*." *Europa, Chronik der gebildeten Welt*, 2 (1836), 37.; „Mad. Schodel ist eine Sängerin von vieler Vollkommenheit; man sieht deutlich, welch' einer meisterhaften Schule sie entsprossen. Eine sonore, kräftige *Stimme*, ein kunstgebildeter *Vortrag* und eine höchst originelle *Auffassungsweise* sind die schönen Eigenschaften dieser Sängerin." *Der Humorist*, 4, 652.; „Ausgezeichnet wie schon seit langer Zeit nicht, war wieder Mad. Schodel, sie war heute im *Gesang*, *Vortrag* und *Spiel* wahrhaft vortrefflich und mußte einen um so mächtigeren Eindruck machen, als man sie an der Seite der ausgezeichneten italienischen Gäste auf solche Weise reüssiren sah. Was nicht Alles Wetteifer machen kann." *Der Ungar*, 1845. július 8.; „Die *Stimme* [von Sátorfy] in der mittlern Lage rein, klangvoll, angenehm, in der höhern schwach; wird sie forcirt, widrig. Das *Spiel* überstürtzt, outrirt; der *Vortrag* sehr lobenswerth, eine weise Benützung der zu Gebote stenden Gesangsmittel; Auffassung der Charaters: keine." *Uo.*, 1842. szeptember 12.; „[Benzas] kräftige *Stimme*, sein ausdruckvoller *Vortrag* und charakteristisches *Spiel* erwarben ihm den verdienten Beifall des Auditoriums." *Uo.*, 1845. február 28.

[49] Benza Basilióból és magából botránkoztató carricaturát csinált. Ajánljuk neki Udvarhelyit (ki egy idő óta oly ritkán mutatja magát előlépni), ki nem csak énekel, hanem játszik is jól, és nagy hatással, anélkül, hogy tulzana. Benza amint öltözik, mozog, mind valóságos casperliád és arra van számítva, hogy a karzaton röhögést okozzon, s minthogy a karzatiak – a józan ízlés szégyenére – egy énekét ismételtették is, s fájdalom! olyat, mely inkább ordítozás, mint ének volt. Ily úton nem művésszé, hanem komédiássá képezzük magunkat. Színész legaljasabb szerepében se feledje el soha, hogy művészet templomában van.

Én igen nagyon tisztelem Schön, Benza és Várai urak iparkodását a tökély felé, de még jobban tisztelném, ha iskolai gyakorlataikat otthon tartanák s a színpadra akkor jönnének, mikor a leckét legalább is olyan jól megtanulták, mint a rendezőnek ügyetlen, de énekesnek igen jeles Udvarhelyi.

[51] 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.

Énekéről csak annyit mondunk, hogy „tempi passati", mert mi azon kontárok közé tartozunk, kik azt hiszik, hogy a művészet legmagasb foka sem ér egyetlen batkát énekesben hang nélkül.

[53] Hangja fiatal, erős, csengő, kellemes; mai szerepében a felső c-ig minden erőtetés nélkül terjedett; előadása rendszeres jó iskolát s nagy gyakorlottságot bizonyíta. Méltán örvendhetünk ezen jeles szerzeményünknek; mert ha a textusnak pontos és érthető kimondásával, alkalmas mimikával párosítandja dalnoki művészségét, magyar színpadunkon ő leend első művész-énekesnénk.

[54] Ezen kedvelt operának új érdeket kölcsönze az, hogy most gróf Sirval szerepét Reszler éneklé. E fiatal énekes tiszta kellemes hanggal bír, de még sokat kell fáradnia, míg énekmódja, játéka kielégítő lesz. A színpadon állani és mozogni még egyátaljában nem tud.

[55] Wolf úr a bécsi udv. dalszínház tenoristája, mint Gennaro lépett fel, s tiszta kellemes hangja, mely bár igen magasra nem vihető, de a maga körében mondhatlan bájoló, énekének minden szót kitüntető érthetősége s helyes játéka által igen nagy tetszést vívott ki [...].

[56] Asthon Henrik lordot Füredi jól személyesíté, míg hangjával szokott körében kelle forognia; ámde a felsőbb fokozatú dallamok éneklésénél igen is kitört erőködése, s lefoszta a különben kellemes hangról minden zománcot.

[58] Wolf mint szerződött tag, Gennaro szerepében ma lépvén föl először, az *előadást* igen élvezetessé tette, fölötte tiszta, kellemes tenorhangja, szabatos, érzelemdús *előadási* modora, s jeles játéka.

[60] Reszler igen tiszta csengő *tenor*jával (mi most oly ritkaság), érthető szabatos *ének*ével oly ajánlatossá tette magát, hogy mi nem is kétkedünk, miszerint az igazgatóság minél előbb szerződni fog vele.

[62] Hr. Erkel, Nemorino: Weniger vorzüglich. Eine mäßige Stimme, ohne besondere Methode und wenig Festigkeit. Doch sang er ziemlich angenehm und spielte recht löblich und genügend, was ihm auch Beifall u. Hervorrufen zuzog.

[63] [...] a gyakorló művészetekben legtöbb függ a módtól – methodustól –, azért mondják a jó énekesről s más hangművészről: jó methodusa van [...].

[67] Mad. Schodel [...] führte diese Parthie mit wahrer Virtuosität durch und war in Gesang und Vortrag, so wie in der effektvollen Spielweise, in der sie glühende Leidenschaftlichkeit mit dramatischer Auffassung verband, gleich ausgezeichnet.

[71] Dériné ez úttal mint főpapné helyén volt: játéka szóló, s éneke, hangjának még hatalmában levő fokain mozogva, zengő és kifejezéssel ható [...].

[74] Nem áll továbbá, hogy Udvarhelyi és Kőszeghi között [...] valami botrányos különbség léteznék, mert míg amannak játéka jobb s előadása is helyesebb, ennek megint tízszer annyi a hangja, s még egyszer oly fiatal.

[75] Benza (Ricardo) hatható hangjával erélyesen fejezé ki a bosszúálló lovag szilaj indulatait, s ő benne becsülni lehet azt, hogy a mimikára is sok gondot fordít előadásában.

[76] A szerep nagysága alatt, mely hangot és előadási tehetséget kíván, megállott Reina férfiasan, a mimikában is szorgalmat, szép előmenetelt tanúsított, egyedül a magyar szavak hibás kiejtésében sérté füleinket.

[77] Alboni (Orsini) rendkívüli althangját s művészi előadását ma is alkalmunk volt csodálni, kivált az utolsó felvonásban oly meghatóan énekelt, hogy a híres magándalt négyszer kellett ismételnie; Schodelné szokott jelességgel működött.

Reichel német bassista igen mély s változatos hangja miatt elhíresült énekes, de előadásában semmi különös nem található. Kivált a herceg baritonszerepe épen nem neki való.

[79] Conti igen gyenge Zampa mind játékára, mind énekére nézve.

[81] Herr Wolf, der jetzt beinahe in jeder Oper beschäftigt ist, da man mit einem Tenore bequem auskommen zu können wähnt – hatte eine sehr bedeutende Rolle, die er, in Gesang und Spiel, zur vollen Zufriedenheit des Publikums exekutirte.

[82] Joób Almaviva igen kedvesen éneklé szerepe első szakaszait – bár ezt mondhatnók játékáról is.

Hogy Lendvaynak kár operákban föllépnie, azt a mai tapasztalás tökéletesen igazta. [sic!] Amely örömmel láttuk játékát, oly szánakodva hallók énekét.

[84] Énekével egyébiránt meg volt közönségünk elégedve, mint minap, úgy most is, s játéka naponkint javul.

[85] Rég nem adatott daljáték oly jól, mint mai estve ez. Mochonaki, Joób, Szerdahelyi, mondhatni con amore énekeltek és játszottak. Ezen operában mindhárman teljes elemükben vannak, és jelesen működnek.

Joób (Nemorino) és Szerdahelyi (Dulcamara) igen jelesen működtek. Mochonaky (Adina) különösen jó kedvvel énekelt, s játéka is sokkal szabatosabb volt mint máskor.

[86] Lászlóné mint újólag szerződött tag, ma lépe föl először mint Adina, és sok tekintetben helyeselhető éneke és játéka jól fogadtatott. Csak arra figyelmeztetjük a szép tehetségű énekesnőt, hogy ügyekezzék minél összhangzóbban énekelni a zenekarral, mely ugyan ez alkalommal nem Erkel által vezéreltetvén, nem egy hibát követett el.

[88] Benza (Marino) erős, férfias hanggal bír, de németes kiejtése s komoly szerepben is paródiai mimikája nem igen ajánlatos.

[93] [...] játékában még csak a kezdőt láttuk, [...] itt ott a mimicával kiemelendő részint komoly részint nevettetést szerezhető szereprészeknek hatás nélkül maradása bizonyított.

[94] Benza a címszerepben [Don Pasquale] egy igen sajátos, eredeti alakot tüntetett elénkbe; s habár, kivált tagjainak reszkettetése, mint máskor úgy jelenleg is kissé túlságos volt, de jellemzetes mimikája, comicus játéka, s igen jeles éneke, a magasabb kívánatokat is kielégítheté.

[95] [...] jó lesz ha énekbeli studiuma mellett R[eszler]. úr a mimicában is veend leckéket s legalább a legelső s legszükségesebb színpadi mozgásokban otthonosulni törekszik.

[96] Und fürwahr! die Stimme der Dem. Carl ist noch immer von wunderbarem Effekt, der durch vollendete Plastik, durch wahrhaft künstlerisches Auffassen der Rolle noch erhöht wird.

[99] Cornelia k. a. azonban mindemellett elbájolta a zsúfolt színház közönségét, nemcsak fiatal csengő hangjának tisztasága, nem olaszosan szabatos modorának jelességével, hanem – mi legbámulandóbb ily fiatal művésznőben – különösen játékának plasticai mélységével.

[100] Was sie mimisch und plastisch leistet, erhält noch eine höhere Seele durch einen einzigen anschlagenden Ton ihrer Stimme.

[101] Einzig und fast unerreicht, viel weniger übertroffen, ist sie in ihrem plastischen Spiele und im mimischen Ausdruck.

[102] Plastik, die Nachbildung körperlicher Formen durch die bildende Kunst […]. Die Schauspielkunst hat insofern auch den Anforderungen der P. zu genügen, als Schönheit der Form verbunden mit charakteristischem Ausdruck in jeder Bewegung und Stellung des Darstellers herrschen sollen, so daß die Reihenfolge der Attitüden gewissermaßen eine belebte P. darbietet.

[105] Az előadásról szólván, egyedül Paksynét említhetjük meg, ki a címszerepet szorgalommal és csinosan éneklé, mit jobbadán minden előadásáról elmondhatni, valamint azt is, hogy érzést még maig sem bír énekébe önteni, mi által szerepei oly erőltetettek, hogy a közönséget többnyire hidegen hagyják. Nagy hibája még ezen kívül, hogy mosolygani még szerepei vidorabb helyein sem láthatni őt, míg más énekesnők elletétül mindig fogaikat láttatják. Paksiné különben oly jártas és biztos már énekében, hogy valóban mind arcjátékra, mind benső kifejezésre fordíthatna némi figyelmet, mi bizonyosan emelni fogná iránta a közönség részvétét.

[111] Joób és Pecz helyett Wolf és Reszler – nem jobb volna-e Farkas és Részely? – fognak énekelni a nemzeti színházban húsvét után.

[112] Nagy változást tett az opera előadásán az, miszerint most Hunyadi László szerepét Wolf, kitűnő jelességgel; László király szerepét Reszler, szép tiszta hangjával, de olykor a zenekartól kissé eltérőleg, s Mátyás szerepét az erőteljes hangú fiatal Csillag Róza sok ügyességgel, s érzelemdús kifejezéssel éneklék.

[114] Schodelné asszony a címszerepet ma még több lelkesedéssel adá; hangjából folytonosan több szépség fejlik ki, mint a kiapadhatatlan természet öröktőli alkotó műhelyéből; játékát, előadását minden felléptekor több báj övedzi.

[115] Júlia szerepében ismét Schodelné asszonyt láttuk. Miként üdvözöljünk téged, te megfoghatatlan lény; ki a heves és bajnok Romeót személyesítve éppen oly elragadó csudálkozásra bírod nézőidet ragadni, mint a lángszerelmű szende Júlia személyesitésében? Miként üdvözöljünk te dalok királynéja, ki a csalogánytól ezüst csengésű andalító hangot, a Grácziáktól kellemet, s a Múzsáktól mindent meglepő művészséget sajátítál el? Toll elégtelen művészeted magasztalására, habár a képzemény arany tintájába mártatnék is az, ember elégtelen azon érzés rajzolására, melyet báj-hangoddal minden kebelben támasztasz, habár mindenható lángésszel lenne is áldatva, nyelv képtelen azon kéj-percekért, melybe játékod a nézőt elringatja, hálát rebegni, s minden adója nézőidnak csak a téged tisztelő tapsokon alapul, melyek ma is számtalanok és hosszasan zajgók valának.

[116] Schodelné assz. a címszerepet oly remekül adja mind plastikai, mind dramai és zenészi tekintetben; hogy, ha eddig legkisebb érdeme nem volna is, ezzel megérdemelné a tökélyes művésznő-nevet s az ezeknek díjul járó repkényt. Hivatása zajos és többszörös volt.

[118] Schodelné assz. (Elaiza) ma ismét maga magát felülmúlólag működött. Azon magát megemésztő szenvedélynek kifejezése játékában, azon muromi csalogányként magának halált éneklő kín dalában oly tökélyek, melyek rég kivívott babérához naponként egy-egy repkény ágat fűznek.

[119] Schodelné assz. huzamosb rekedtsége miatt soká nem éldelheténk kielégítő operát; ma azonban minden ebbeli veszteségünk kárpótolva lőn; mert ámbár a címszerepvivő hangján betegeskedésének némi ködelgése még felt ünő volt is, szívmélybe ható hangja, helyes indulatfestése és művészi játékával minden várakozást túlmúlt. Többszöri hivatása zajos volt.

[121] Pesten maj[us] 30-kán ő cs. k. fölsége, uralkodó királyunk névnapjának ünnepére a néző hely megvilágítása mellett s tömött színházban „Norma" daljáték adatott. Schodelné asszony a címszerepet ismét művészileg játszá s éneklé.

[122] Schodelné asszonyról, a címszerepben, ma ismét, mint minden föllépése után ezt kelle mondani: »ma énekelt és játszott legelragadóbb kellemmel« – azaz ismét remekelt. A taps és megelégedési zaj végetlen.

[123] Ha most a szerző varázshangjaihoz még oly kerekded előadás is járul, minő a mai volt, ha Schodelné assz. (Norma) fájdalom, düh s kétségbeesést festő hangjait szépségök oly teljében hallhatjuk, mint ma [...] ne csudáljuk, ha a közönség e régi művet még folyvást elragadtatással hallgatja. Schodelné assz. első cavatina-ja után háromszor hívatván koszorúval tiszteltetett-meg.

[124] „Schodelnéről mostanra elég legyen megjegyeznünk, hogy mind éneke bájos és megható, mind játéka hű, élénk és jellemzetes volt, többször előhívatott felvonások közt és háromszor minden felvonás után, s virágok és koszorúk bőven hullottak lábaihoz." *Regélő Pesti Divatlap*, 2 (1843), 2. félév, 599.; „Beatrice szerepében Schodelné lépett föl, s mind éneke mind játéka jelességével elragad a közönséget." *Uo.,* 2 (1843), 2. félév, 1052. (Beatrice di Tenda, október 18.); „A címszerepben Schodelné lépett föl, megszokott jeles énekével és célszerű játékával bájolva a szép számú közönséget." *Uo*., 1179. (Beatrice di Tenda, október 30.); „E jeles mű többször több ízben boncoltatott s méltányoltatott már e lapokban, ma csak annyit mondhatunk, hogy Schodelné assz. jeles játéka s éneke által (a címszerepben) csaknem egészen új színben tűnt előnkbe." *Uo*., 1596. (Bátori Mária, december 15.); „Első énekesnőnk, Schodelné assz. először éneklé Réka szerepét, s annak jeles éneke s mesteri játszása által általunk még nem látott bájt kölcsönze." *Uo*., 3 (1844), 27. (A zsidó hölgy, január 2.); „[...] igen szép számú közönség előtt, ismét élénk tetszés jeleivel fogadtatott, mit nagyobbrészt ismét Schodelné jeles játéka és éneke idézett elő." *Uo*., 426. (Az ezred leánya, március 21.); „A darab folyvást tetszik, s benne Schodelné (Mari) egyetlen a maga nemében. Kellemes játéka, s gyönyörű éneke számtalan tapsokkal fogadtatott." *Uo*., 510. (Az ezred leánya, április 12.)

[125] [...] az előadásban Schódelné mint Linda igen jeles éneke és játéka tartá fel a lelket, s annyira is kitűnt a többi felett mint egy magas torony a falu kunyhói közül. Különösen azon jelenet, midőn szerelme miatt megőrült, s majd ismét visszanyeri eszméletét, mind ének mind drámai előadás tekintetében a művésznő legsikerültebb műpercei közé tartozik.

Schodelné assz. a címszerepet, egyiránt kitűnőleg jeles énekével és játékával, egyikévé tette a legkedvesebb jelenéseknek, miket színpadunkon láttunk.

[126] Schodelné, mint Mari markotányosné, szép énekével s kedves játékával mindannyiszor elragadja a közönséget, mely azonban nevetséges dolgot követ el, valahányszor a dalművésznő dobolását és nem éneklését ismételteti. Igaz ugyan, hogy furcsa az, midőn nő dobol, habár a nők sok titkos dolgot dobra szoktak ütni; mindazonáltal ilyesmit furoréval fogadni, nagy lelki szegénység.

Schódelné, ki szabadságidejét használván, már több idő óta nem hallatá magát, az igen nagy számú közönség előtt, ma lépett fel újra, s a markotánosnő kedves szerepében ismét igen nagy hatással énekelt, s különösen az ezred dalát, bájoló gyöngédséggel s megható érzelemmel adta elő. S ily gyönyörű énekhez oly szabatos drámai játék mint a övé, valóban ritkaság. […] Schódelnének valaki koszorút hajított ügyes dobolásáért; ez rá nézve sértés, mert ő mindenesetre jobban tud énekelni mint dobolni.

[127] „Schodelné asszony a címszerepben tapsokat fogott aratni bármely világváros színpadán, énekét és játékát drámai tűzszellem és művészszerűség tünteték ki." *Honderű*, 5 (1847), 2. félév, 379. (Borgia Lucretia, november 6.); „[...] a címszerepben Schódelné tünteté ki magát, a legjobb énekkel s a legszabatosabb játékkal." *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 1. évnegyed, 288. (Borgia Lucretia, február 26.); „Wolf mellett Schódelné, mint Borgia Lucreczia, minden tekintetben tökéletes volt." *Uo,*, 3 (1846), 356. (Borgia Lucretia, április 24.); „[...] ebben kivált Schodelné assz. megragadó bensőségű énekével hatályos drámai játékot oly szerencsésen egyesít, miképp e jelenet meghatóbban alig adhatnék." *Honderű*, 4 (1846), 1. félév, 358. (Borgia Lucretia, április 24.)

[128] Nem kell említenünk azon virtuozitást, mellyel Schódelné énekli és játssza Norma szerepét – ez mindenek előtt ismeretes; azonban leginkább meglepett bennünket De Caux Mari (Adalgisa) ki mintha egyszerre fölemelkedve a művészet szárnyain, egészen megváltozott volna, annyival jobb, szabatosabb, lelkesebb vala mai éneke, játéka az eddigieknél – volt is részére taps és kihívás elég." *Pesti Divatlap* 1 (1844), 2. évnegyed, 62. (Norma, október 22.); „Ezen, még mindig közkedvességű operában Schodelné mint Amalia ismét kitűnő jelességgel énekelt és játszott, s Benza is mint Reiterholm méltólag állt mellette." *Uo*., 3 (1846), 217. (Báléj, március 3.); „Kár ezen unalmas, melodiátlan daljátékkal a közönséget gyötreni, annyival is inkább, mert színpadunkoni előadásában egyedül Schódelné játéka- s énekének van művészeti becse." *Uo*., 4 (1847), 1336. (Nabucco, október 5.)

[129] „Schodelnénak mind éneke mind játéka művészi, s az egész 4-dik fölvonásban valódilag classikai volt. Bár tanulnának tőle fiatalabb énekesnőink." *Honderű*, 2 (1844), 1. félév, 366. (Hunyadi László, január 27.); „Ezen mély szellemű opera szépségeit, csak akkor lehetne igazán felfogni, méltányolni, ha a darab hőse Hunyadi László is oly jelesen, oly jellemzőleg énekelné s játszaná szerepét mint Schodelné asszony (Szilágyi Erzsébet)." *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 2. kötet, 863. (szeptember 27.); „E remekmű minden adatással emelkedik a közönség kegyében; ma is zsúfolva megtölté a színházat közönséggel, e nagyszerű történeti énekdráma magasztos bájait élvezni szeretővel. Előadását azonban csak részben mondhatnók kielégítőnek. Sch. assz. ugyan, ámbár még előadás előtti napon is csak lábadozó volt, kivált az utósó fölvonásban teljesen visszaadá énekben és játékban azon drámai nagyszerűséget, mely szerepét jellemzi. Paksyné assz. Gara Máriát kivált a két utósó fölvonásban, nagy művészi otthonossággal éneklé s játszá, s benne e szerep föllelé megváltóját. [...] Nem vagyunk azonban így megelégedve a férfiakkal." *Honderű*, 2 (1844), 2. félév, 245. (október 5.); „Schodelné assz. mind játéka, mind éneke által a negyedik felvonásban zajos tapsokra Indiát a fulladásig telt házat." *Életképek*, 6 (1846), 696. (november 21.)

[131] [...] Schodelné, mint máskor, ma is mesterileg éneklé szakmáját.

[...] a címszerepet Schódelné magas művészeti előadással énekelvén, nagy hatást eszközlött […].

[132] [...] hogy Schodelné assz. éneke és játékának egyesült művésziességével az estve is általános tetszést érdemlett és vívott ki, magában értetik.

[134] Donizetti e legjelesb műveinek egyike azon operák közé tartozik, melyeket színpadunkon ritka praecisioval adnak, s melynek címszerepét Schodelné asszonytul látni, a műélvek nem utósója. Ha Sch. asszonyról krónikánk folytában legtöbbnyire csak keveset emlékezendünk, természetesnek fogják találni Thaliánk olvasói, miután Sch. assz. működése már annyira ismeretes nálunk. Elég ha annyit mondunk, miképp Sch. assz. minden fölléptével váltig megfelel azon várakozásoknak, melyeket közönségünk művészetéhez köt, s ha ez már általában igaz, Lucrezia szerepében kétszeresen az. Sch. assz. egyik, oly sok mások fölötti érdeme, hogy nála ének és játék a legszebb összhangzásban van mindig, s mindkettő a művészi kiképzettség magasb fokán. És ez mai működésén is bebizonyult. Ismerőnek, ki ma esti játékát kivált a 2-dik s 3-dik fölv. utósó

jelenetiben figyelemmel kíséré, örömmel kelle benne elismernie a híres dalkirálynő Unger Carolina méltó tanítványát.

[135] Schódelné (Romeo) művészete egész hatalmát teljes fényében tünteté föl, éneke érzelemdús s fölötte megható, játéka éppoly kerekded, sima és 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.

[137] „Biztos, erőteljes, szabatos éneke tökéletes összhangzásban volt jelentékeny játékával, s főleg igen művészileg előadott utósó jelenetével elragadá a közönséget, mely őt többszöri kihívással tisztelé meg." *Uo*., 4 (1847). 58. (Nabucco, január 2.) Hathetes visszavonultság után első Abigéljéről írta a Honderű: „Múlt héten Nabucco és Hernani operákat láttuk, amabban Schodelné asszonyt, ki föllépésekor hosszas éljen és tapssal üdvözöltetett, s ki különösen az utósó jelenetet oly művészi virtuozitással játszá és éneklé, mely az összes hallgatóságot meghatá, és zajos tapsokra ragadá. Csak félünk, hogy a még alig lábadozott művésznőt e mai est megerőltetése ismét tetemesben elgyöngíté, semhogy a már rég játékrendbe tűzött Normában hamarjában fölléphetne." *Honderű*, 5 (1847), 1. félév, 241. (Nabucco, március 16.)

[**138]** Schodelné több ideig tartott betegeskedése után ma lépvén fel újra, a közönség által nagy örömmel üdvözöltetett s kitűnő jelességű működése ismét nagyszerű hatást idézett elő, kivált az utósó felvonásban, hol felülmúlhatatlan művészetet fejte ki mind énekben, mind játékban. […] Ezen bár nagyszerű, de kevés tetszetős melodiával bíró opera színpadunkoni fennmaradásának – csak az a szerencséje, hogy Abigail szerepe egy Schodelné kezében van. Kik az ének mellett a magas cothurnus culminatióját még nem látták, menjenek ez operába, és nézzék meg nálunk ez opera utolsó jelenetét, és nem lesznek kénytelenek a világ legelső drámai színpadát csak azért fölkeresni, hogy azon annak felségét csodálhassák. Ez az a jelenet, melyben az ének a művésznő ajkain, egy természetes beszéd kitörése a szív viharzó hullámainak, ez az a jelenet, melyben ének és cselekvés összhangban állnak. Tapasztalás után ítélve, ének és játék-művészet, e kettő együtt ritka egyéniségben található fel. A hang zománca – rendesen fátyolozott már, midőn az énekesnőben a drámai tehetség kifejlett. – Schodelnéban a hangnak kifogyhatatlan ezüst bányáját látjuk, drámai előadása pedig a hajdani világhírű Schrödernénél is hatásra számíthatott. És ez azért van, mert a művésznő mind azon tanulmányokat, melyek a drámai előadáshoz szükségesek, mint mimika és plastica-tudomány – magáévá tette. A tógávali bánásmód jártassága, és azon plasticai képek s állások, melyek ezzel fejlődtek, rendkívüli hatást gyakorlottak. – E neme az előadásnak, még eddig nemzeti színpadunkon egészen új, és hajdan Schröderné értette az azzal bánásmódot; az újabb időben pedig, miután a classicus görög darabokat háttérbe szorították Bellini és Donizetti édességeik, – a művészi tanulmányok e nemében Schodelnén kívül igen keveseket lehet felhozni. Dalár.

[143] Oct. 30-dikán ismét Norma; s a címszerepben a híres Schodelné, ezelőtt a Kärnthner-Thor melletti színház énekese. Lendvay végkép el lévén rekedve, hogy a darab adathassék, Szerdahelyi vette át a magas tenort, mi tőle valóságos áldozat volt. E részéről tehát az előadásnak nem is szólunk; minden egyéb jobb, mint tegnap előtt; az orchestrum is; de királynéja az estvének, kolosvári születésű földink, kit felebb neveztünk. Ezen estvével egy új aerája kezdődik a magyar operának, mint amelyen valóban rendkívüli hatást gyakorlott a fő szerep vivője. A természet ezt az asszonyt a legszebb zengésű, teljes, nagy körű és hathatóságú hanggal áldotta meg, s a lelkesedett énekesné azzal mintegy maga alkotja szerepét, annyira való az ő előadása, annyira lelkéből szakadó; azon viharát a pathosnak, azon fájdalmakat s küzdéseket, melyek tépik és hányják a szerencsétlen Normát, azokat kebelében támadni s forrni s mintegy önkénytelenül hangokban kitörni látjuk. S ez azon része az éneklő művészetnek, melyet tanulni nem lehet, melyhez bizonyos mértéke kívántatik a poétai szellemnek, a teremtő erőnek: mely a jeles művésznének bőven jutott. Élénk tapsok követék számos részeit előadásának, s végül egy virágbokréta, ez úttal a legáltalánosabb öröm kifejezője. Ha Schodelné a mienkké lehetne, mit óhajtunk, sőt reménylünk is, meg volna vetve biztos alapja operánknak, mert egy illy példány hatása minden másokra nem lehet nem üdvösséges és termékeny.

[144] Schod[e]lné assz. [...] mint Romeo lépett fel. Művésznénk e szerepben annyi erőt, hangterjedtséget, hangászi jártasságot fejtett ki, minőt Schröder Dewrienen [sic] kívül nálunk egy színészné sem. Oly keccsel párosított, férjfiúsággal s könnyűséggel (mi különben a színésznőknek nem igen szokott sikerülni), illedelemmel s nem feszelgéssel, és biztossággal rajzolá előnkbe a szerelemtől lángoló büszke Olaszt, hogy vele éreztünk, hevültünk; oly gyöngédséggel s szívhatólag siratá imádott Júliáját, hogy vele sírtunk; oly természetes, fokonként emelkedő kétségbeeséssel ivá meg a mérget, hogy vele estünk kétségbe, s azon gondolat gyötrött, vajon a kaján fatum nem mérgesíté-e meg valóban a kis üveget! oly remekül tünteté elő testében a méreg munkálatát, hogy minden tagunkban hideg borzalom tévedetett; szóval, a művészetnek fő fokán a természetet mesterséggel párosítva, kimért, szabatos játékával oly tisztán ragyogott, mint tiszta, homályos kék egen a hajnalcsillag. Vendég művésznénk zajos tapsok s 'éljen' kiáltások között (mit számos évekre minden honfi tiszta szívből kíván neki) ötször hivatott elő, három koszorú s egy bokrétával, és igen csinos nyomtatott versezettel, melyet itt közlünk, tiszteltették meg e haza földén született philomela."

[145] Charakter. Abgesehen von den Bedeutungen dieses Wortes als Zeichen, Kennzeichen, Gepräge, Amt, Würde, Festigkeit und Handeln nach Grundsätzen, haben wir es hier nur mit dem Ch. des Menschen zu tun, d. h. mit denjenigen Eigenschaften, welche ein Individuum von dem andern unterscheiden […]. Der Ch. in Darstellung, Declamation und Mimik ist die wesentliche Richtung des schauspiel-künstlerischen Studiums.

Ausdruck. […] Der Schausp[ieler] hat durch passende Mimik und Gesticulation […] genau Das auszudrücken, was der Dichter entweder vollständig gesagt, oder zu fernern pantomimischen Ausbildung angedeutet hat. Studium der Natur und des Lebens, des Menschen mit seinen mannigfachen Neigungen, Leidenschaften ud Schwächen und vor Allem eines jeden darzustellenden Charakters vermag allein ihm den richtigen A. für jedes Gefühl und jede Situation zu geben.

[146] Schodelné assz. (Romeo) nem azon művészné, kit csak zajos elfogadásán támadt pillanatnyi lelkesülés tesz művésszé; ő minden pillanatban művész; az ma, ki tegnap volt, s az lesz holnap, ki ma. Nála minden hang, minden mozdulat és pillanat kimért, szabályos: ő minden pillanatban egyformán tud elragadni s bámulásra gerjeszteni; szóval, ő a művészség titkaiba beavatattatott, s annak minden fordulatával ismeretes. Ő ma is oly hévvel imádta Juliáját, mint múltkor; oly vad volt halálán fájdalma, mint múltkor, s oly szívrázók panaszai, mint múltkor.

[147] Elmondottuk micsoda Romeo a mi művészvéndégünk Schodelné. De játékáról eddig csak érintőleg emlékeztünk. [...] Már itt coordinálva 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. Norma és Romeo, Camilla s Alaide: mindig más és más, és mindig való és nagy; ő az énekkel látszólag úgy bánik, mint ha az nem fődolog volna, hanem, mint a tragoediában a beszéd, önkénytelen kitörése, rögtöni szükséges nyilatkozása a szív indulatainak, s amennyit ezzel hat, szintannyit hat arca játékával s teste minden mozdulatával. Ő egy percig sincs a darabon kívül, nála nincs megállapodás, céltalan pillanat, heverő mozdulat: s e pillanat lélekkel teli, s e mozdulat élénkségében is kerek, s hevességében is nemes, mindenek fölött pedig hű és szép természet. Sokan tevék azon észrevételt, hogy testének minden percecskéje énekel; igaz, de ne feledjük, hogy e mellett énekének mindenik íze játszik is. Őt nem eldarabolva kell megítélni, valamint ő nem darabolja el előadását; hanem művészete egészében, összességében: s ebben áll az a ritka erő, mely referenst a bécsi 1823ki híres o1asz opera s a párizsi nagyopera éldelete után is elragadja. S ez a Romeo, mily szerelmes, gyöngéd, kimeríthetlen figyelmű, azon kívül hogy férfi és hős. Nekem mindig visszatetsző volt, ha asszony férfi-ruhába öltözött; Schodelné, Romeójában, el tudja feledtetni nemét. [...] S. F.

[148] Ha Schodelné eddig minden előadásában jeles, kitűnő, úgy ma elragadó volt. Ő maga magát haladta meg. Ebben a Normában éneklői lángész volt. Erő, tűz, ellankadás a fájdalomban, s majd ismét fölegyenese-dés, elszánás és megszilárdulás az örvénynél -; elfeledtük, hogy színházban vagyunk. Különös inspiratio vala ez énekben, mely a legszebb hang hatalmát oly ellenállhatatlanná tette.

[149] Pesten december 30-kán a bérletben adatott „Montechi és Capuletti párt" című daljátékban ismét a kedvelt Schodelnét láttuk. Ő ma is oly művészné volt, mint máskor; érzéseinket ma is oly kénye szerint hajtogatá, mint mindenkor. Schodelné assz. a vad fájdalmokkal küzdő természetet kilesvén, kétségbeesési hangját elsajátítá; s azt most oly remekül használja, hogy a legfásultabb keblet is megrendíti vele.

[150] Wieder war's Mad. Schodel, welcher die Palme des Abends vor allen gebührt. Sie sang und spielte die Lucretia mit hinreissender Kraft und Virtuosität, das Publikum fühlte sich durch die Macht dieser Töne, welche klar und voll ihrer Brust entströmten, erquickt und gehoben, und in den leidenschaftlichen Momenten auf das Tiefste erschüttert und durchschauert.

[151] Hell ist die Stimme, wenn sie durch den offenen Mund, ohne Zwang und Drücken der Kehle, frei aus der Brust heraus kömmt.

[154] Ergreifend war sie im Finale des ersten Aktes, belebend im Duette mit Adalgisa im zweiten Akte und die Schlußszenen waren so tief, so innig empfunden, so deklamatorisch gehalten, daß der Eindruck, den sie im Ganzen hinterließ, gewiß ein bleibender und dauernder zu nennen ist.

[155] Mad Schodel ist im getragenen Gesange noch immer ausgezeichnet [...].

[156] „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 angemessens Spiel, alles dies ist eben so lobens- als nachahmungswerth, nur warnen wir die Sängerin um ihrer selbst Willen vor zu heftiger Anstrengung dabei." *Königlich privilegirte Berlinische Zeitung*, 1834. szeptember 4.; „Besonders rühmende Erwähnung verdient ihre große Arie im 3. Akte »O Himmel steh' mir bei« die sie mit eben so viel Gefühl als Bravour vortrug, und bei der Wiederholung des Schlusses das hohe Des recht kräftig hören ließ." *Der Adler*, 4 (1841), 385.

[157] Mad. Schodel (Gemma) hatte eine riesenmaßige Aufgabe, die von einer gewöhnlichen Sängerin gewiß nicht befriedigeng gelöst werden könnte. Doch mußte ihrer Stimmlage wegen Manches in der Parthie transponirt

werden. Sie sang aber mit einer Glut, einer überreizten Leidenschaftlichkeit, einer Hingebung, ja einer Aufopferung möchten wir sagen, die die Gefühle der Zuhörer mächtig erschütterten, und fast würden wir die Flagranz und die Aufregung bei manchen Stellen gedämpfter gewünscht haben. Am ausgezeichnetsten war sie im Finale des ersten Aktes.

[159] Ihre Stimme hat in den hohern Regionen Bedeutung, auch Mitteltöne u. Tiefe sind nicht ohne Wolklang [...].

[160] A felette kellemetlen idő dacára is, tömött ház üdvözlé Schodelnét Romeo szerepében. Nem mondhatjuk, mennyire hatott reánk az a nemes természet, mely e lelkes asszony előadásait bélyegzi. Azt az olasz szerelmet, az öröm, és sértett büszkeség, és vesztés félelme, s a dühöngő fájdalom hullámzását a holtnak vélt kedvese catafalcóján, s a vett méreg után felderülését a csalódásnak s még dúlóbb érzetét a saját halálának, midőn a kedves él – ez egymást váltó sokféle ostromát egy lángoló kebelnek, rendítőleg festé a művészné, inspirált énekében. Ha van erő és tűz, ha lágyság s olvadás énekben, s szellem, mely ez éneket minden fokain az indulatnak összhangzó szépséggel hatja által; s ha van valóság az így kifejezett érzésekben, művészi valóság: a mi kedves éneklőnkben az mind megvala. S itt segedelmére van egyike a leghathatósb, legezüstebb csengédű hangoknak, mely nevezetesen a közép s magas fokokon erő és teljesség tekintetében semmi hiányt nem éreztet. Örömünkre volt az a délceg lovagi viselet is, az éneket összhangzólag kis érő szép játék, mely soha sem szűnt meg való, keresetlenül férfias és kerek lenni. A ritka élvezetért a közönség hatszori kihívással tisztelte meg a magyar opera ezen gyöngyét.

[161] [...] szívből kelle óhajtanunk, hogy bár e sok tehetségű s oly kimondhatatlan kellemesen hangicsáló fülmile lépen ragadna nálunk, vagy ha ezt nem, legalább még egy pár vendégszerepet adjon, s úgy megtöltse mint hétfőn este a házat, melyet kivétel nélkül legkellemesebben gyönyörködtetett hajlékony szép szava ezüst zengedelmivel.

[163] Es ist längst anerkannt, daß Lucrezia in Spiel und Gesang eine der ausgezeichnetesten Leistungen der Mad. Schodel ist, nur läßt sich die Künstlerin mitunter etwas zu sehr fortreißen, wie es diesmal im Finale des ersten Aktes der Fall war. Der heftigste Ausbruch der Leidenschaft darf den Gesang nicht zum Geschrei verzerren.

[164] [...] ha [Reina] például kettősben vesz részt, akkor a társa, vagy illetőleg társnéja, bátran zárva tarthatja száját, fenntartván hangjának az ő hasznát boldogabb időkre, – kivéve talán Schódelnét, ezzel énekelhet torkaszakadtából – majd beléun.

[165] Azon igéző, szerény s ártatlan ájtatosság hangján, miképpen ő preghieráját az 1-ső felvonásban éneklé, még eddig ezt énekelve senki által sem hallottuk.

[166] Fénypontja Schodelné mai előadásának a harmadik felvonás, melyben minden aranyát kiolvasztá Bellini e tündér hangbányájának [...].

[171] E lángtehetségü énekesnő a legbámulatosabb hanggal bír, mely valaha a hallgató közönséget elbájolta, s mely a legmélyebb fokoktul, hova más közönséges alt-dalosok csak szédülve néznek le, föl a legmagosbakig, egyiránt tiszta, ezüstcsöngésű, s erővel és kifejezéssel teljes, s e hang, a természet oly ritka adománya, minden árnyéklataiban úgy kiművelve, kiképezve van, hogy a remek énekesnő játszilag küzd meg a dalcifrázatok legnagyobb nehézségeivel, egymást követő trilláival, legmerészebb szökéseivel és futásaival, míg egyszersmind szintoly biztos az egyes hangok hosszas kitartásában, mi oly ritka énekesnek tulajdona, s mi nélkül mégis nem adhatni vissza gyakran a legszebb zeneművek leghatályosabb helyeit.

[172] In unsere Oper, die seit langem nichst Erhebliches bot, ist nun plötzlich durch das Erscheinen der berühmten Gesangs-Virtuosin Mad. Schoberlechner dall'Occa, wieder eine erfreuliche Regsamkeit gekommen. Madame Schoberlechner [...] bewies durch die höchst gediegene Leistung, durch einen vollendeten, durch u. durch gebildeten Vortrag, was Studium, Methode, Geschmack und Intelligenz in der Gesangskunst hervorzaubern vermögen. Man erstaunte über diese Geläufigkeit, über diese herrlichen Figurirungen, über dies Schwellen u. Tragen der Töne, diese schwierigen Rouladen, Passagen, und vor Allem über diese leidenschaftliche Glut, geeignet, Alles zu ergreifen u. zu begeistern. Wenn auch die Stimme den jugendlichen Schmelz abgestreift, so ist die Gesangs-Virtuosin mit Kunstpalliativen so reichlich versehen, daß dieser Mangel leicht vergessen wird.

[173] Coradori k. a. címszerepelt. „Kisasszony! Bellini jeles zeneművész volt, ariainak reform nem kell!" Ő úgy kikacskaringázta a leggyönyörűbb dalokat, hogy ez által egész játékát, jobb részleteivel együtt minden jelentőségéből, érdekéből kivetkőzte. Oly nagy a szorgalom e jó énekesnőben, hogy tehetségét mindig az erőtetésig feszíti.

[175] Die Coloraturen der Dem. Corradori tragen das Gepräge einer Leichtigkeit, Gefälligkeit und sind überall mit [...] viel musikalischem Geschmack angebracht [...]. Aus Breslau. (Herm.[ann] Michaelson).

[177] Különös dicsérettel kell szólnunk Felbér M. (Rosina) k. a. előadásáról, ki áriája és párdaljába (Figaróval) de kivált az elsőbe, egészen követve az olasz újabb Rosinákat, oly ügyes és jelesen alkalmazott változtatásokat szőtt, hogy méltán a legzajosabb tetszés bizonyítványaival tetéztetnék.

[181] Kedvelt tenoristánk Farkas a Jelasics táborában kiállott viszontagságok után ismét föllépett a címszerepbe, s mi igen csodálkoztunk azon, hogy hangjától a rabló horvátok meg nem fosztották, sőt a hangszökellésben, és

futásokban – Lauf – most még erősebb, mint valaha volt, mi alkalmasint a megfutamodott Jelasicstól ragadt rá. Egyébiránt Farkas úr ma is volt fogságban a színpadon – mely jelenetet most sokkal élethűbben adá, mint azelőtt […].

[184] Wenn Gluth und erhöhte Leidenschaft, ein beständiges Fortissimo den allgemeinen Ausdruck des italienischen Gesanges bildete, da wäre Mad. S. jeder großen Sängerin zur Seite zu Stellen, wenn hingegen das zarteste Piano in inniger Verbindung der Töne und im eigenthümlichen Tremulando bis zum kühnen Fortissimo gesteigert werden, und in halber Manier sich wieder zum Piano gestalten soll, – wenn ferner geschmackvolle Verzierungen, kunstgerechte Triller und einer biegsamen geschmeidigen Stimme ungezwungen und angenehm vorzutragen, zu Eigentümlichkeit des ital. Gesanges gehören, dann werden wir, wenn die Gesangsmethode der Mad. S. analysirt würde – sehr bedeutende Lücken wahrnehmen! Mit dieser Aufstellung will jedoch Ref. keineswegs den Ruf der geschätzten Sängerin schmälern, vielmehr gesteht er selbst ein, daß eine biegsame Stimme allein, so wie das ewige Schnörkeln und Trillern, die gesuchten und meilenlangen Figuren und Passagen, die gedrechselten Kunststückchen nichts weniger als eine erste Sängerin erkennen lassen – allein sie sind, wenn wir nun einmal von ital. Gesange sprechen, sehr oft ein notwendiges Erforderniß wenn nicht etwa nach der Willkür der Sängerinin der Parthie viele tausend Noten gestrichen werden, wo sich aus einer italienischen, eine – - oder vielmehr gar keine Musik gestaltet!

[186] Am 20. d. M. eröffnete Mad. Schodel, in der Parthie der Norma, ihr Engagement auf dieser Bühne. Obwohl an demselben Abend der herrliche Moriani Massen vom Publikum ins deutsche Theater zog, so war dennoch auch dieses Haus in allen Räumen (einige Logen ausgenommen) überfüllt; ein Beweis, welche magnetische Kraft der Name Schodel noch ausübt. Die geschätzte Gesangsvirtuosin bewies aber auch, daß sie noch im vollen Besitze ihrer seltenen Mittel ist. Ihre Stimme tönte klangvoll und frisch u. ihre Gesangsweise trägt, vielleicht noch mehr als vorher, das Gepräge hoher dramatischeer Kunst an sich. Schon die erste große Arie, das Andante und die Cavatine, trug sie mit hoher Kunstvollendung vor u. sicherte sich damit den Triumph des Abends. Es lag so viel Geist, Gefühl und Seele in diesem Halten, in diesem Tragen der Töne, in diesen Passagen und Uebergängen, daß die entzükende [!] Melodie noch um Vieles verschönt wurde. Ergreifend war sie im Finale des ersten Aktes, belebend im Duette mit Adalgisa im zweiten Akte und die Schlußszenen waren so tief, so innig empfunden, so deklamatorisch gehalten, daß der Eindruck, den sie im Ganzen hinterließ, gewiß ein bleibender und dauernder zu nennen ist. – Sie erntete die eklatantesten Beifallsbezeugungen und war unzählige Male gerufen.

[187] Kinek napjainkban csak egy morzsányi szava van, azonnal a színpadra szalad: vannak azután ennek is amannak is jó barátai és tisztelői, kik első második föllépte után elhitetik vele, hogy többé már semmit sem kell tanulnia, hogy a tökély tetőpontját elérte stb. Ilyformán a legszebb napok elvesznek; de a többé ki nem művelt hang is elveszti hajlékonyságát és lágyságát, mit azután az úgynevezett szavalásnak (drammatisches Singen) kell pótolni. E szerint tehát nem szükség, hogy a mai énekesnőknek szavok legyen, ha pedig van, nem szükség, hogy énekelni tudjanak; mert ha énekelni tudnak, ezt többnyire azon években tanulják meg, mikor már hangjokat elvesztették, s ezeket aztán „drámai énekesnők”-nek nevezik.

[188] Tegnap este ismét, s mint Schodelné búcsúbeszédéből érthettük, ez alkalommal legalább utószor magyar hangoktól zengett Thalia helybeli temploma. Schodelné a címszerepben igen jelesen énekelt, de trillái nem voltak egészen tiszták [...].

[190] Mondják, hogy Lucia di Lammermoor is színpadra fog kerülni, majd tán mához egy esztendőre, ha jó idő lesz: a címszerep igen háládatos, de nehéz is; többi közt sok trillák is fordulnak elő benne, s mi előre örvendünk, mint fog azokkal derék primadonnánk megvívni.

[191] Végre valahára. Az opera elismert jelességű, s minálunk is átalános tetszésben részesült, még nagyobban részesülendő, ha Ernesto szerepét ügyesb hang énekelheti vala. Schodelné asszony Norina szerepét mind játék mind énekben valódi művészi finomság s könnyüdséggel személyesíté s tapsok közt diadalmaskodék a szerep virágzatos (fioritura) nehézségein.

[192] Mad. Schodel mußte nothwendig aus dieser Lady eine dramatische Parthie machen, hat aber dabei so viel Koloraturen zu singen, daß man billig erstaunen muß; auch daß die Königin ein Trinklied singt, will mir nicht ganz dezent scheinen. Um so mehr mußte man an Mad. Schodel heute bewundern, mit welcher Festigkeit und Würde sie diesen Klippen begegnete, auch ohne Krone wäre sie eine Königin gewesen.

[193] Der Raum dieser Zeilen gestattet es nicht, über alle die Schönheiten genügend zu sprechen, in welcher sich die geschätzte Künstlerin hinsichtlich des Spiels und Gesanges bewegt, daher müssen wir um desto mehr bedauern, daß sie ihre Vollkommenheit durch einige – sonst sehr schöne kunstvolle – Verzierungen die mehr für den italienischen Gesang sich eignen, wenigstens in der Oper Jessonda nicht ganz passend angebracht sind, um ein Weniges verdunkelt hat.

[194] Frankfurt a. M. (Madame Schodel als Donna Anna.) (Den 15. Mai.)
Es hätte keiner weiteren Darstellung bedurft, als die der Julia und Anna, um mit Bstimmtheit ermessen zu können, daß Mad. Schodel eine der Berufenen im Fache hochtragischer Charaktere ist. Vorzüglich gelungen sind ihre

Affekte, besonders die der Leidenschaft, und ihr Spiel, voll edler Haltung, beurkundet eine angeborene Majestät des Weibes. Hier ist nichts ängstlich Gemachtes, Berechnetes, hier sind nicht Lücken sichtbar, die aus der Verlegenheit entstehen, wenn die Berechnung zufällig trügt. Symmetrisch greifen die Haupträder ihrer ächt dramatischen Leistungen in einander. Richtige Auffassung des Charakters, und ein durchgefühltes Eindringen in den Geist der Composition scheinen mir die Grundzüge ihrer artistischen Bildung zu sein. Deshalb erhebt sie das Publikum auf ihren Standpunkt, und man übersieht hier Mängel der Technik als wenig bedeutend, die da nur desto greller hervortreten, wo die Intelligenz im Schatten steht. Mad. S. hat durch und durch verstanden, was sie aus ihrer Anna machen wollte. Sie hat nicht mehr und nicht weniger gegeben, als was Mozart sonnenklar durch seine Töne gab, und was sich durch keine Deutung, auch nicht durch Subtilitäten in Callot's Manier, deuteln oder wegphantasieren läßt! In wie viel Atome wollen überhaupt die tausend heterogenen Deutungen über einen und denselbn Gegenstand die Grundidee des Künstlers, namentlich des Malers und Tonkünstlers, verfälschen und zerstücken? Die einfache Idee, – beim Componisten oft nur ein dunkles Gefühl, – erscheint in all den Reflexen wieder, die vom Hohlspiegel bis zum Mikroscop ale geschliffenen und ungeschliffenen Gläser rückstrahlen. Mozart, unter allen Tondichtern der anspruchloseste, aber gerade deswegen auch der unverworrenste, treffendste, – Mozart solle seine Charaktere erst durch ein Labyrinth von Chimären gezerrt haben, ehe er das reine Gold seiner Töne über sie ergoß? Was bliebe z. B. aus dem Helden unserer Oper, dem Giovanni selbst, übrig, wenn er von all den unzähligen Erfindungen, womit man seinen Charakter aufputzt, auch nur ein mattes Gepräge trüge? – Zu wie vielen sinnwidrigen Meinunsprozessen hat nicht schon das gute Zerlinchen Anlaß gegeben? – Und ein solches zerstückeltes Phänomen wäre dann der Impuls dieser durchgehends verständlichen, von allen Täuschungen der Sinne befreiten Musik gewesen?

Diese Anna, sage man, was man wolle, verliert sich nicht allzuweit außer den Gränzen [sic] einer Weiblichkeit, deren Empfindung, durch das ungewöhnliche Ereigniß angeregt, gereizt wird, und die auch Furie werden kann, sobald eine frevelnde Hand ihre anerzogenen Begriffe, ihr Ideal antastet. Daß der Dichter (Abbe da Ponte) seine Anna aus Laune unter die Notabilität versetzte, und daß Mozart über alle seine Charaktere der Töne Adel goß, diene auch hier als ein Maaßstab der Beurtheilng. So sah ich immer diese Anna, so sah ich Mad. Schodel Mozart's Musik wohl verstanden in Anna's Charakter übertragen. Ich sah ein Weib vor mir, ein tiefbeleidigtes, empörtes, das sich rahen will an dem Mörder des Vaters. Nicht mehr und nicht minder. Aber ich sah es auch so ganz und inniggefühlt vor mir, daß mir bald die Thränen in die Augen traten, bals sich mir das Haar sträubte.

Die Masse von Ton harmonirt ganz mit der Majestät ihrer Plastik, daher heben ihre Cantilenen wohl nicht das Zauberische, Selige, Gemüth und santftere Empfindungen Erregende; deshalb erregt sie in dem Adagio des Maskenterzets und im Larghetto der zweiten Arie weniger das Mitgefühl, als bei allen Stellen leidenschaftlichen feurigen Ausdrucks. Von höchst drastischer Wirkung war daher die Scene, wo sie den erschlagenen Vater findet, und ihn ins Leben zurückrufen möchte; die des Racheschwurs vor und in dem herrlichen Duett mit Gusman [Ottavio], und die des berühmten Recitativs mit der schwer durchzuführenden D dur Aria. – Nicht der Frevel in dem Kirchhof-Duett, nein, dieser Ton, voll des herzzereißenden Jammers, oder des nach Vergeltung lechzenden Rachegefühls, drang hinab ins Schattenreich, und lieh dem Gemordeten die Hülle. Daß ihre Züge nicht markirt genug gebildet sind, um eine hervorstechende Mimik zu gestatten, gewahrt ihr etwas Geisterartiges, Räthselhaftes, daß ihr wohl nicht oft, aber hier gewiß zu statten kömmt. Diese Frau müßte eine Medea sein nach dem Herzen Cherubini's, wie sie eine Anna ist nach dem Herzen Mozart's. Was mir im Einzelnen noch bemerkenswerth eschein, sind ihre ausgebenden Mitteltöne von d' bis d'', welches Diapason ich die Conversations-Octav nennen möchte, und vorzüglich im Ensemble erfreuliche Dienste leistet; ferner die schärfere Respiration auf dem Consonant H, wenn der gepreßte Seufzer der schweren Brust entfliehen soll; das plötzliche Abbrechen eines hohen Portamento's, als sei der Schmerz über allen Ausdruck; das Ziehen eines Tones in den andern, das sie am rechten Orte, selten, und desto wirksamer anbringt, und endlich die ungeschwächte Ausdauer, womit sie ihre Parthie durchführt.

Aber kein Licht ist ohne Schatten. Hier gehört zur schärfern Rüge: die Einförmigkeit gewisser Lieblingsbewegungen, und eine oft störende Unsicherheit der Intonation. Daß im Ansatze der höhern Corden ein gewisses Klemmen hörbar wird, daß ihr Gruppetto häufig nicht rund und verbindend ist, daß sie manche Periode mit kleinen Pralltrillerchen beginnt, und am Schlusse einer Nummer die vorletzte Note als einen, um Effekt hervorzubringen – die Harmonie störenden, Vorhalt oft einen halben Takt früher anfängt, sind Dinge, welche die Kritik, da dieselben von so schlagenden Vorzügen der Intensivität überstrahlt werden, einer Sorglosigkeit zuschreiben muß, wovon, mehr oder weniger, auch der ausgezeichnetste Künstler nicht befreit ist. (7.)

[201] Ci siano [...] assicurati, che una voce dotata di una perfetta intonazione [...] possa piegarsi, con uno studio appropriato, di salire e discendere con la voce una scaletta composta di semitoni. Il maestro scorgendo capacità sufficiente nel suo scolare, non deve ritardare d'incalzarlo, esercitando con un solfeggio posato, acciò possa distintamente intonare ciascun monosillabo separato.

Függelék VI. Digitális kottamellékletek listája

[Saardam] Donizetti: Il borgomastro di Saardam. Cavatina Marietta, 1. felvonás

[Fiancée 1] Auber: La fiancée (Die Braut). Nyitójelenet és Henriette balladája
[Fiancée 2] Auber: La fiancée. Henriette és Fritz kettőse, 1. felvonás
[Fiancée 3] Auber: La fiancée. Henriette és Frédéric (Adalbert) kettőse, 1. felvonás

[Philtre 1] Auber: Le philtre (Der Liebestrank). Térézine áriája, 1. felvonás
[Philtre 2] Auber: Le philtre. Térézine és Guillaume kettőse, 1. felvonás
[Philtre 3] Auber: Le philtre. Morceau d'ensemble, 2. felvonás
[Philtre 4]Auber: Le philtre. Térézine és Guillaume kettőse, 2. felvonás

[Adlers Horst 1] Gläser: Des Adlers Horst. Hármas, 1. felvonás
[Adlers Horst 2] Gläser: Des Adlers Horst. Bordal, 2. felvonás
[Adlers Horst 3] Gläser: Des Adlers Horst. Rose belépője, 1. felvonás
[Adlers Horst 4] Gläser: Des Adlers Horst. Hármas, 1. felvonás
[Adlers Horst 5] Gläser: Des Adlers Horst. Rose jelenete, 2. felvonás
[Adlers Horst 6] Gläser: Des Adlers Horst. Rose jelenete, 3. felvonás

[Barbe-Bleu 1] Grétry: Raoul Barbe-Bleu. Duo e quatuor, 1. felvonás
[Barbe-Bleu 2] Grétry: Raoul Barbe-Bleu. Arioso Isaure, 1. felvonás
[Barbe-Bleu 3] Grétry: Raoul Barbe-Bleu. Récitatif et Air Isaure, 1. felvonás
[Barbe-Bleu 4] Grétry: Raoul Barbe-Bleu. Trio Isaure, Ofman, Raoul, 2. felvonás
[Barbe-Bleu 5] Grétry: Raoul Barbe-Bleu. Monologue Isaure, 2. felvonás
[Barbe-Bleu 6] Grétry: Raoul Barbe-Bleu. Duo Isaure, Vergy, 2. felvonás
[Barbe-Bleu 7] Grétry: Raoul Barbe-Bleu. Duo Isaure, Vergy, 3. felvonás
[Barbe-Bleu 8] Grétry: Raoul Barbe-Bleu. Trio Isaure, Vergy, Raoul, 3. felvonás

[Nabucco 1] Verdi: Nabucco. Recitativo e terzettino, 1. felvonás
[Nabucco 2] Verdi: Nabucco. Finale, 1. felvonás
[Nabucco 3] Verdi: Nabucco. Scena ed aria Abigaille, 2. felvonás, Andante
[Nabucco 4] Verdi: Nabucco. Scena ed aria Abigaille, 2. felvonás, Cabaletta
[Nabucco 5] Verdi: Nabucco. Duetto Abigaille, Nabucco, 3. felvonás
[Nabucco 6] Verdi: Nabucco. Finale, 4. felvonás

[Otello 1] Rossini: Otello. Canzone, Gondoliere, 3. felvonás
[Otello 2] Rossini: Otello. Canzone e preghiera, Desdemona, 3. felvonás

[Cenerentola] Rossini: La cenerentola. Canzone, Angelina, 1. felvonás

[Straniera 1] Bellini: La straniera. Duetto Isoletta, Valdeburgo, 1. felvonás
[Straniera 2] Bellini: La straniera. Romanza Alaide, 1. felvonás
[Straniera 3] Bellini: La straniera. Duetto Alaide, Arturo, 1. felvonás

[Straniera 4] Bellini: La straniera. Duetto, Alaide, Arturo, 1. felvonás, Cabaletta
[Straniera 5] Bellini: La straniera. Scena, 1. felvonás, 3. kép
[Straniera 6] Bellini: La straniera. Terzetto Alaide, Arturo, Valdeburgo, 1. felvonás, Allegro
[Straniera 7] Bellini: La straniera. Terzetto, 1. felvonás, Andante
[Straniera 8] Bellini: La straniera. Terzetto, 1. felvonás, Allegro animato
[Straniera 9] Bellini: La straniera. Scena e coro, 1. felvonás
[Straniera 10] Bellini: La straniera. Finale, 1. felvonás
[Straniera 11] Bellini: La straniera. Finale, 1. felvonás, Più stretto
[Straniera 12] Bellini: La Straniera. Terzettino, 1. felvonás
[Straniera 13] Bellini: La Straniera. Duetto Arturo, Valdeburgo, 2. felvonás
[Straniera 14] Bellini: La straniera. Duetto Arturo, Valdeburgo, 2. felvonás
[Straniera 15] Bellini: La straniera. Quartetto Alaide, Isoletta, Arturo, Valdeburgo, 2. felvonás

[Anna Bolena 1] Donizetti: Anna Bolena. Introduzione, 1. felvonás
[Anna Bolena 2] Donizetti: Anna Bolena. Cavatina Anna, 1. felvonás
[Anna Bolena 3] Donizetti: Anna Bolena. Duetto Giovanna, Enrico, 1. felvonás
[Anna Bolena 4] Donizetti: Anna Bolena. Introduzione, 2. felvonás
[Anna Bolena 5] Donizetti: Anna Bolena. Scena Anna, 2. felvonás
[Anna Bolena 6] Donizetti: Anna Bolena. Scena Anna, Giovanna, 2. felvonás
[Anna Bolena 7] Donizetti: Anna Bolena. Duetto Anna, Giovanna, 2. felvonás, Allegro
[Anna Bolena 8] Donizetti: Anna Bolena. Duetto Anna, Giovanna, 2. felvonás, Larghetto
[Anna Bolena 9] Donizetti: Anna Bolena. Duetto Anna, Giovanna, 2. felvonás, Moderato
[Anna Bolena 10] Donizetti: Anna Bolena. Duetto Anna, Giovanna, 2. felvonás, Più mosso
[Anna Bolena 11] Donizetti: Anna Bolena. Aria Giovanna, 2. felvonás

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 szinház ügyében Bajzától*. Buda, 1839, Magyar Királyi Egyetem betüivel. 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 *Zenetudományi 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. Jahrhnunderts 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 zu 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 ottocentescto*, 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 Titelkatalog 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 színészet*	Benyovszky Károly: *A pozsonyi magyar szinészet története 1867-ig*, Bratislava: Clara Design Studio, 2002. (Az 1928-ban megjelent mű hasonmás 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, 93-5.
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 contributioon to the dramaturgy of the libretto”, in Sommariva, *Romani*, 183-202.

Bolongaro-Crevenna	Hubertus Bolongaro-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: Zeneműkiadó, 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, 576-9.
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, 105-62.
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*, 39-44.
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 1. 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. Jahrhundnerts*, 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. Emlékbeszéd - -től. Elmondatott 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 Symposion, 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.

Einsenberg	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, 1988-9., 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. Irodalami 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, Színháztörténeti 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 Verstädterung 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. Symposion 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–Steegmann	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., különösen 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 Aufführungsdaten*. *Teil 2: Die Wiener Hofoper (Staatsoper) 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*	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 dramaturgia 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 Kärnthnerthortheater 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 szinháznál lévő hivatalok, és köteleségek." 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 históriai tarokkparti. Más hátrahagyott írásokkal*, Budapest: Unikornis, 1996. (Jókai Mór munkái. Gyűjteményes díszkiadás)
Karacs	Karacs Teréz: *A régi magyar színészetről*, Arad: Széchenyi 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 vándorszínészet világából*, 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”, *Szinháztudományi 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 Vorstadtbühnen 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 múltról 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 drámairodalom 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. Színházszociológiai 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 Stuatuten*, 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, *Gesangslexikon*	Franziska Martienssen-Lohmann: *Der wissende Sänger. Gesangslexikon 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 »welsches 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.
Mongrédien	Jean Mongrédien: „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 Konold (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 uő.: *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 kiadása]
Pagannone	Giorgio Pagannone: „Un'opera »a tre« o »a quattro«?”, in *Teatro di Donizetti III*, 321-8.
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 színészet története*, 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 Horváth	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 11*, 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.
Pirrotta	Nino Pirrotta: „Rileggendo *Il Pirata* di Bellini", in Bianca Maria Antolini–Wolfgang Witzenmann (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.

Pukánszkyné, *Iratok*	Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, Fond 2. Fondjegyzékét lásd Berlász, Piroska (szerk.): *Iratok a Nemzeti Színház történetéhez. Pukánszkyné Kádár Jolán kiadatlan levéltári gyűjtésének fondjegyzéke*. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 1988.
Pukánszkyné, *Nemzeti Színház I*	Pukánszkyné Kádár Jolán: *A Nemzeti Színház százéves története I*, Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1940. (Magyarország újabbkori történetének forrásai)
Pukánszkyné, *Nemzeti Színház II*	Pukánszkyné Kádár Jolán: *A Nemzeti Színház százéves története II*, Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1938. (Magyarország újabbkori 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 Komposizion [...] für Tonlehrer, Schulleute, und Musikliebhaber in dem Königreiche Ungarn. Vorzüglich aber zum allgemeinen Gebrauch der Tonschulen*. Verfasset von - - , geweßten öffentlichen Tonlehrer der königl. Hauptnazionalschule 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 ottocentesca: 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.
Schätzel	Barbara Schätzel: *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.
Schiedermair	Ludwig F. Schiedermair: *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 Volksthbeater. 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 »Gesangswohllaut« – 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. Phoniatrische 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 Homosociality 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	Sőtér 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 színészek*, 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*	Viszota Gyula (szerk.): *Gróf Széchenyi István naplói 5. (1836-1843)*, Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1937. (Magyarország újabbkori 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 szinházi képcsarnok*. Pest: Corvina Társulat, 1870.

Szilágyi	Szilágyi Pál: *Egy nagyapa regéi unokájának. (Kor-, jellemrajzok s adomák a régi szinvilágból)* Megjelent a *Nefelejts* 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 utánnyomás sorozata)
Taar	Taar Ferenc: „A kezdetektől 1874-ig, az intendatúra végéig", in Katona Ferenc (szerk.): *A debreceni színészet története*, Debrecen: DMVT, 1976.
Takáts	Takáts Sándor: „Harc az operaelőadások ellen a régi Nemzeti Színházban", in uö.: *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.
Tallián, *Hunyadi László*	Tallián 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.
Tallián, *Meyerbeer*	Tallián 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.
Tallián, *Nemzeti Színház*	Tallián Tibor: „Nemzeti színház–nemzeti opera", in Kárpáti János (szerk.): *Képes magyar zenetörténet*, Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004., 140-61.
Tallián, *Operai olvasmányok*	Tallián 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.
Tallián, *Operaország*	Tallián Tibor: *Operaország : kísérletek a magyar operajátszásról 1995-2004*, Pécs: Jelenkor, 2006.
Tallián, *Zenekar*	Tallián 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 8010 Ottobre 1998, 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 er 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. Hézser Zoltán), Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
Universal-Lexicon der Tonkunst	*Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*. Bearbeitet von [...] dem Redacteur Dr. Gustav Schilling, Stuttgart: Franz Heinrch 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'incenzione timbrico-spaziale", in *Convegno Bellini I*, 299-320.
Ürmössy	Ürmössy Lajos: *A kolozsvári Zene-Conservatorium 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 vázlata", *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 betüivel. Hasonmás kiadása in *Vahot Imre válogatott színházi irásai (1840-1848)*. Hasonmás kiadás. Válogatta, az utószót és a jegyzeteket irta Szigethy Gábor. Magyar Színházi Intézet Budapest 1981. (Szinháztörténeti könyvtár 12.)
Vajdafy	Vajdafy Emil: *A József főherczeg 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 *Zenetudományi 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: Geselschaft 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: *Vollständliche 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: „Münchner 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.

dc_258_11

dc_258_11

Schodel Rozália
és a hivatásos magyar operajátszás kezdetei

Akadémiai Doktori Értekezés

Kottamellékletek

Benyújtotta:

Tallián Tibor
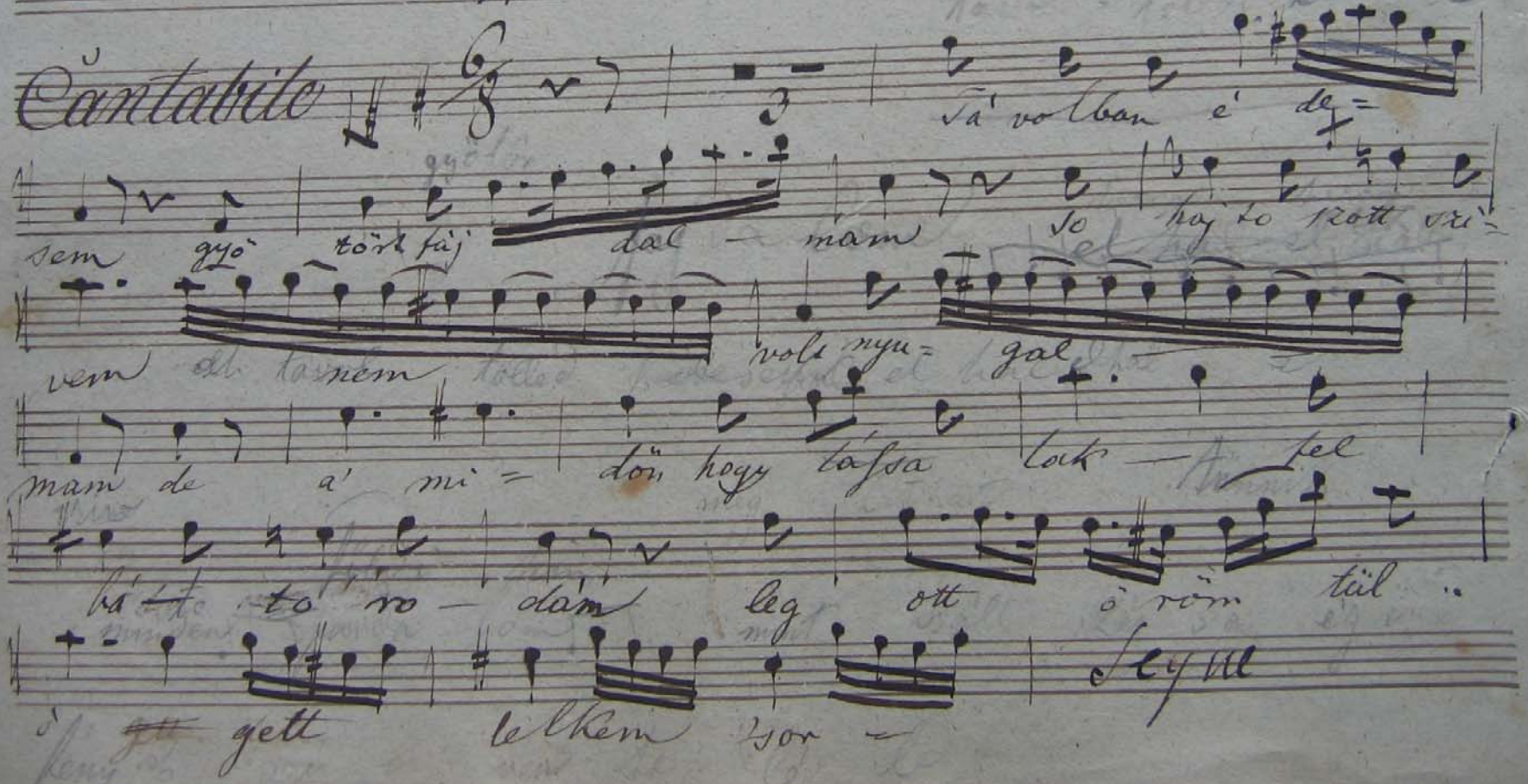
Budapest
2011

dc_258_11

dc_258_11

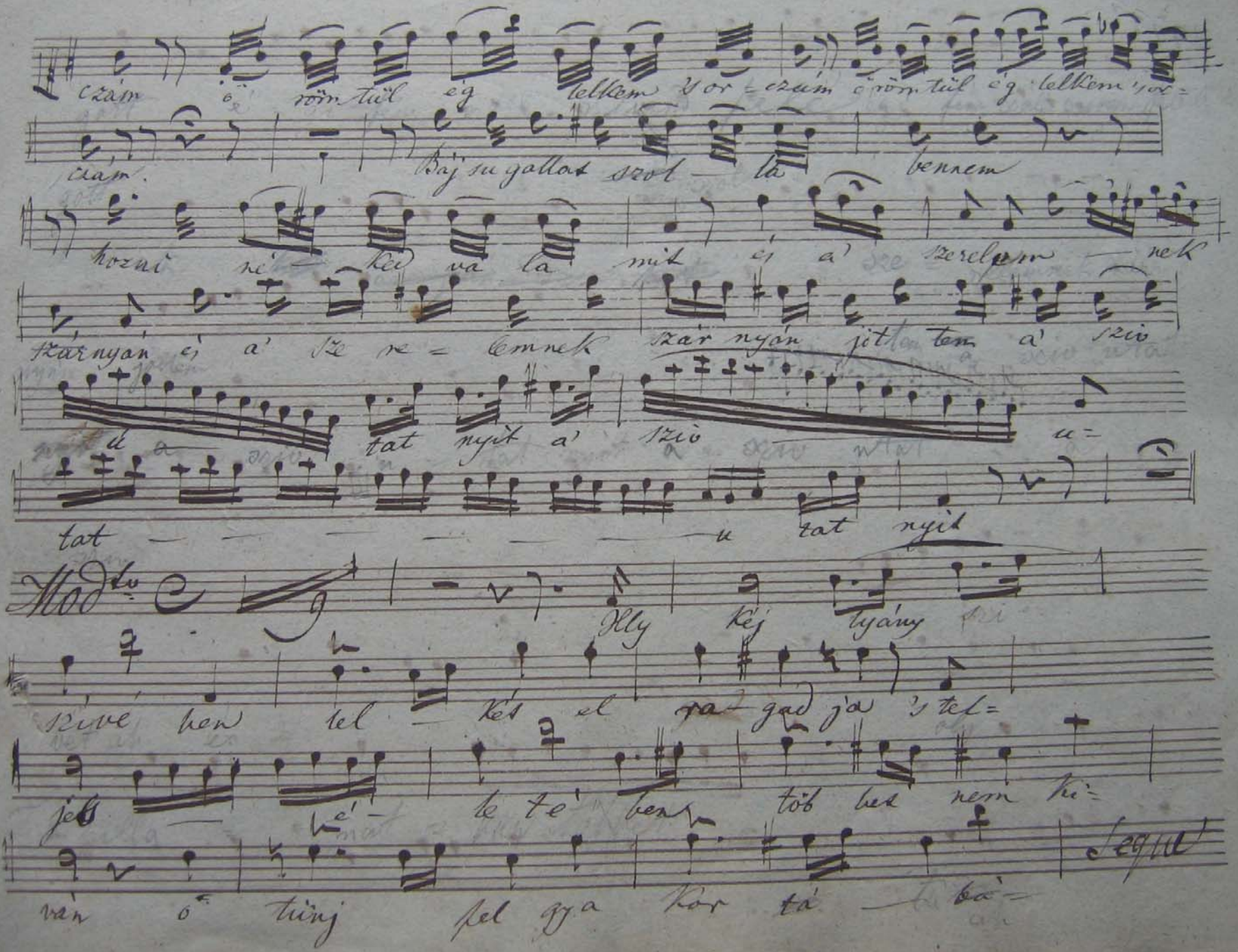
[Saardam]

Mariella
Alto Primo
№ 1 Introduzione Facet
№ 2 Cavatina



dc_258_11

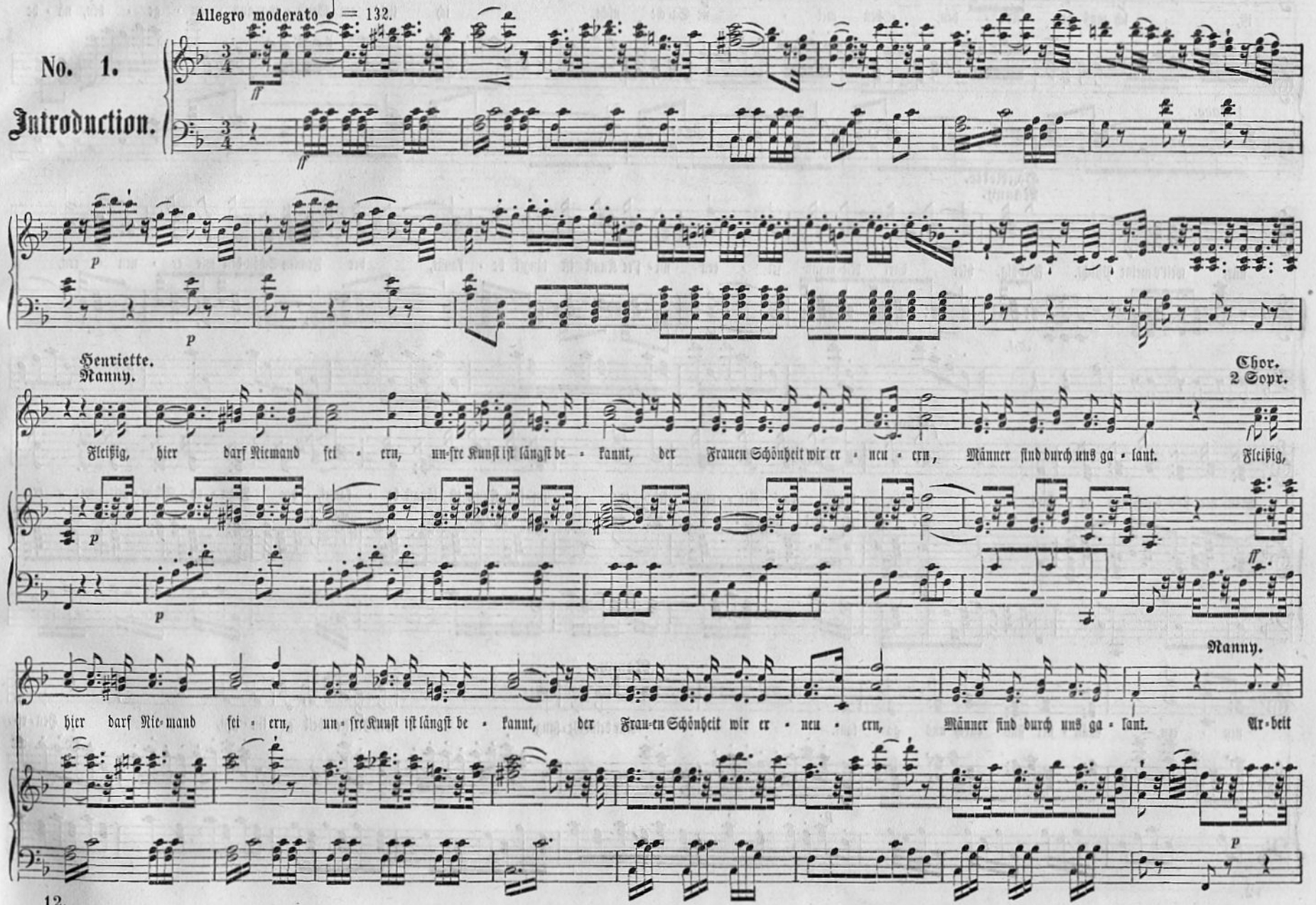
[Saardam]



[Fiancée 1]
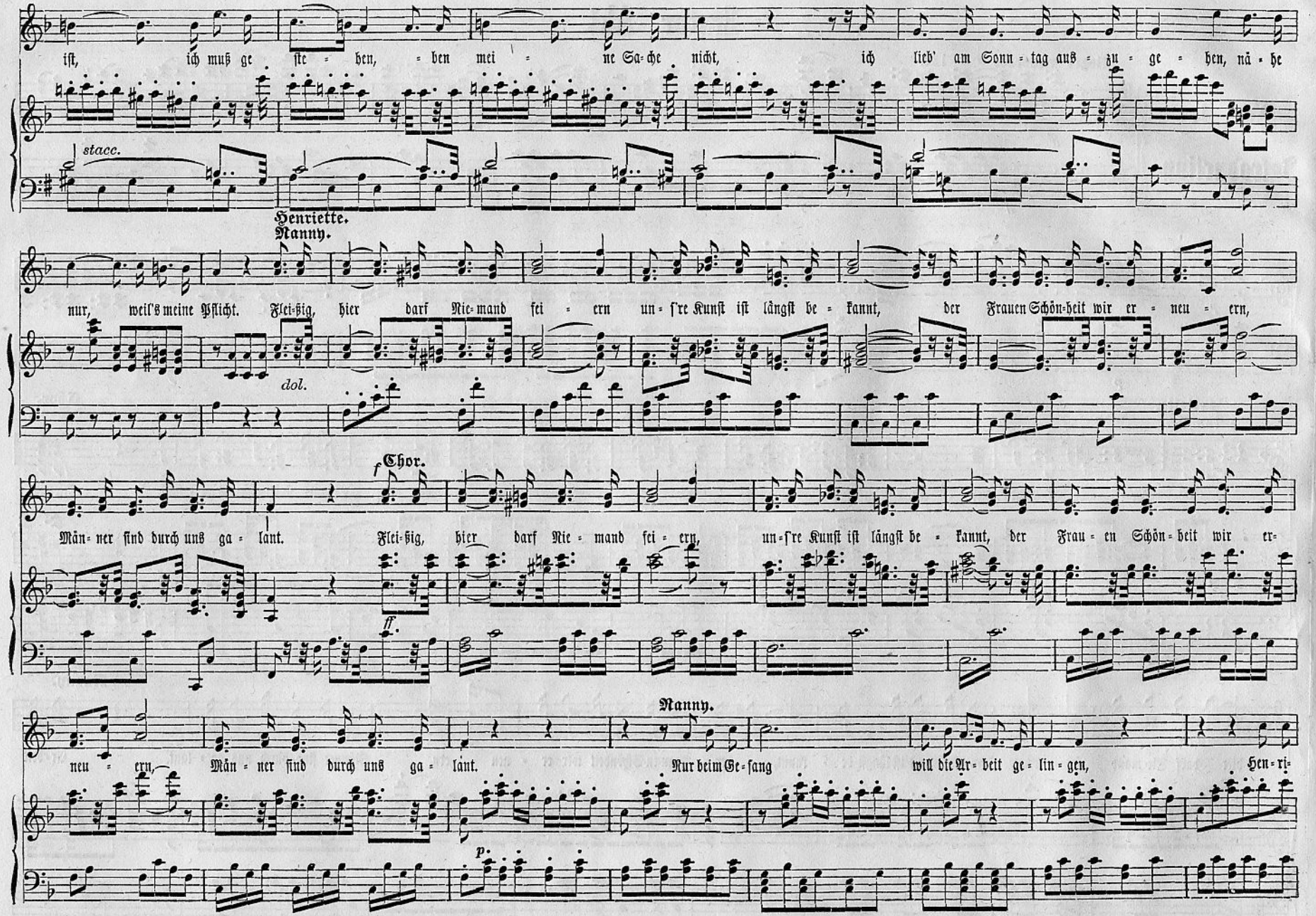
dc_258_11

Erster Akt.
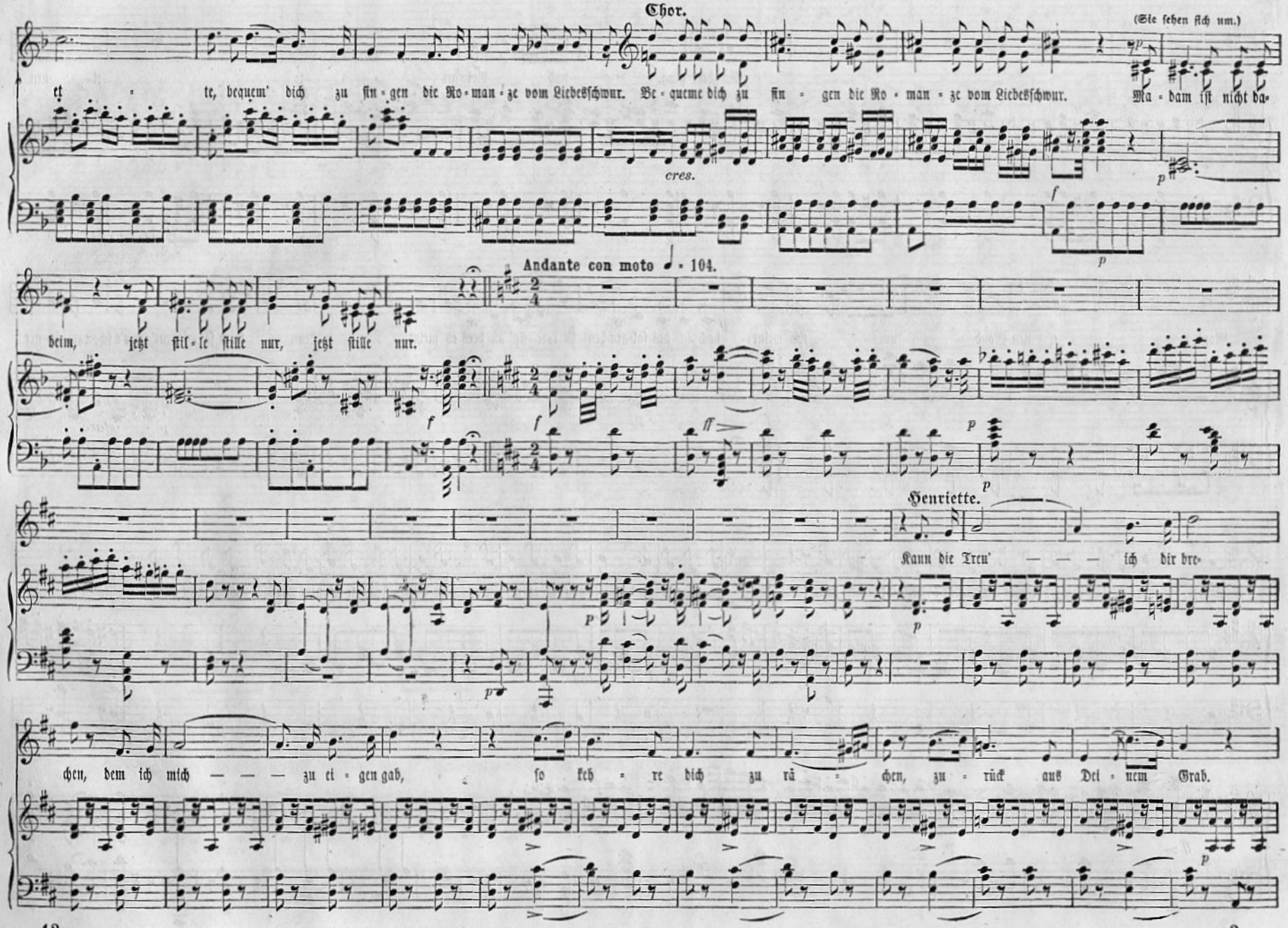


[Fiancée 1]

dc_258_11
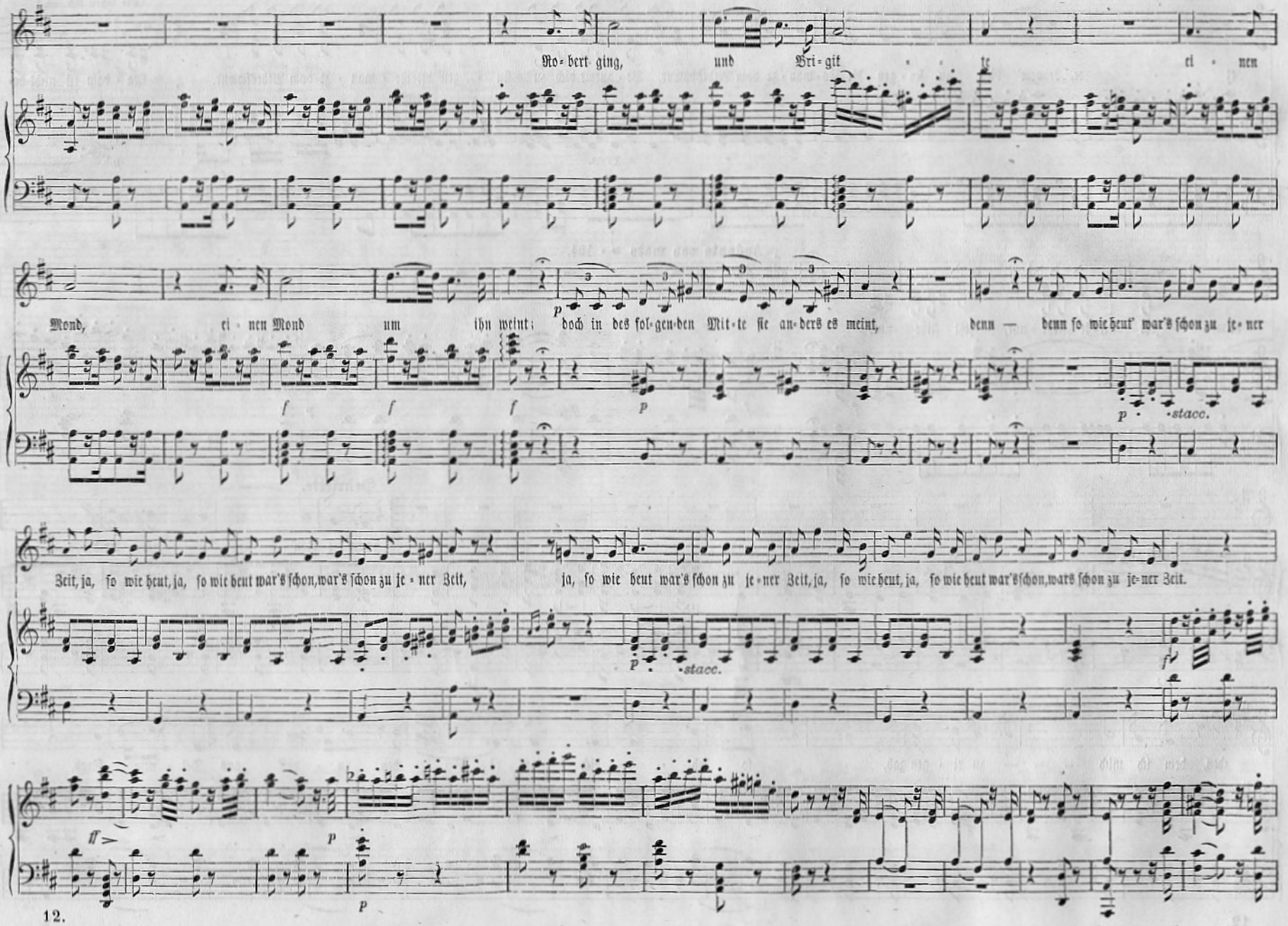


[Fiancée 1]

dc_258_11
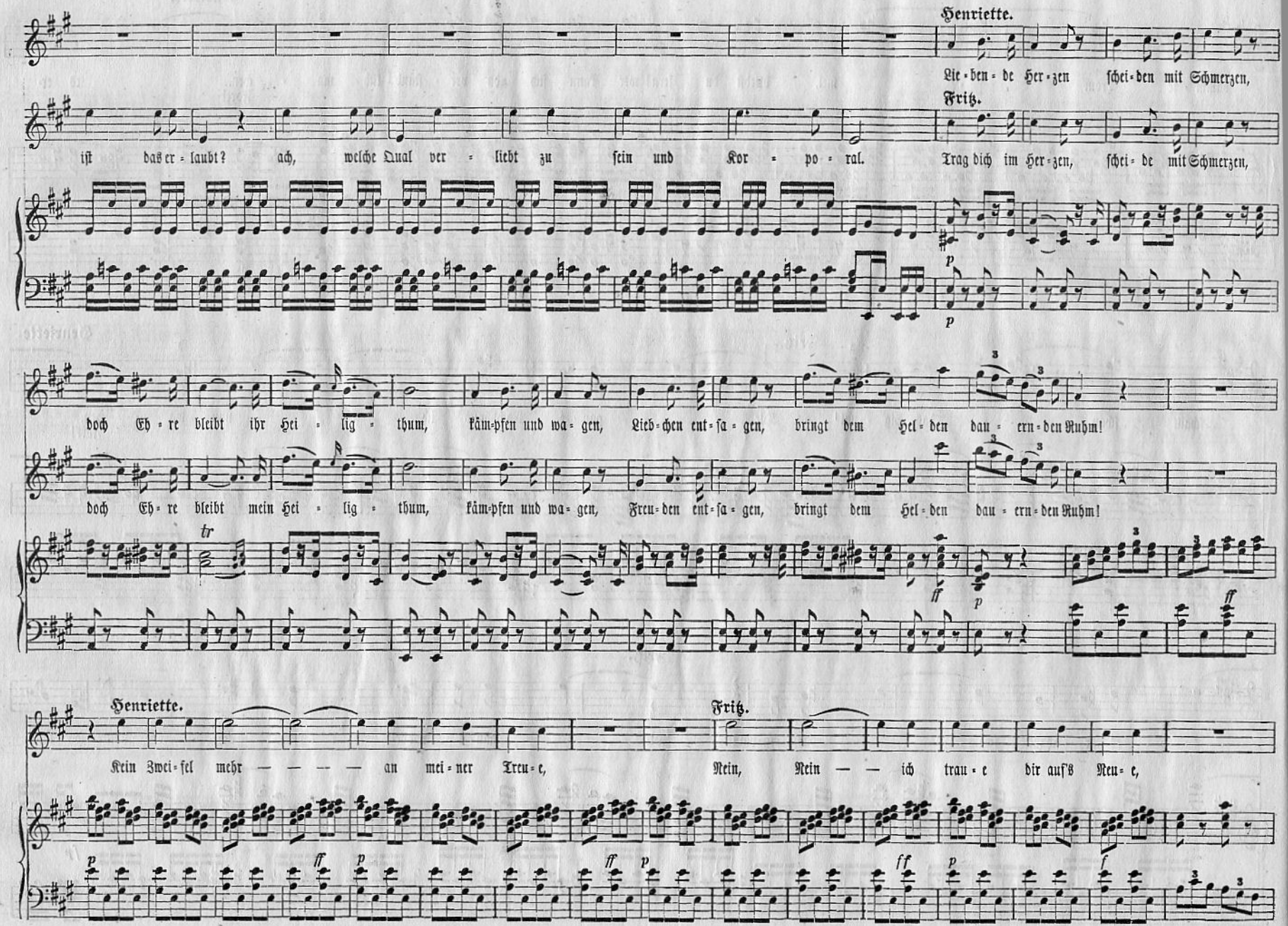


[Fiancée 1]

dc_258_11



[Fiancée 2]

dc_258_11



[Fiancée 2]

dc_258_11

Henriette.

Doch wie steht — es mit der Treue? mor-gen kömmt der ge-wis-se Of-fi-cier. — Soll-te An-laß zum Arg-wohn er ge-

p

Fritz.

ben seh' ich für-wahr — — — ihn im Le-ben nicht wie-der bei mir! Gut, je-des Miß-traun schwin-de

pp

hier, wo ich Treu' und Lie-be fin-de, glänzt mir, — — — glänzt mir — — — des Glü-ckes schön-ster Stern! ach! —
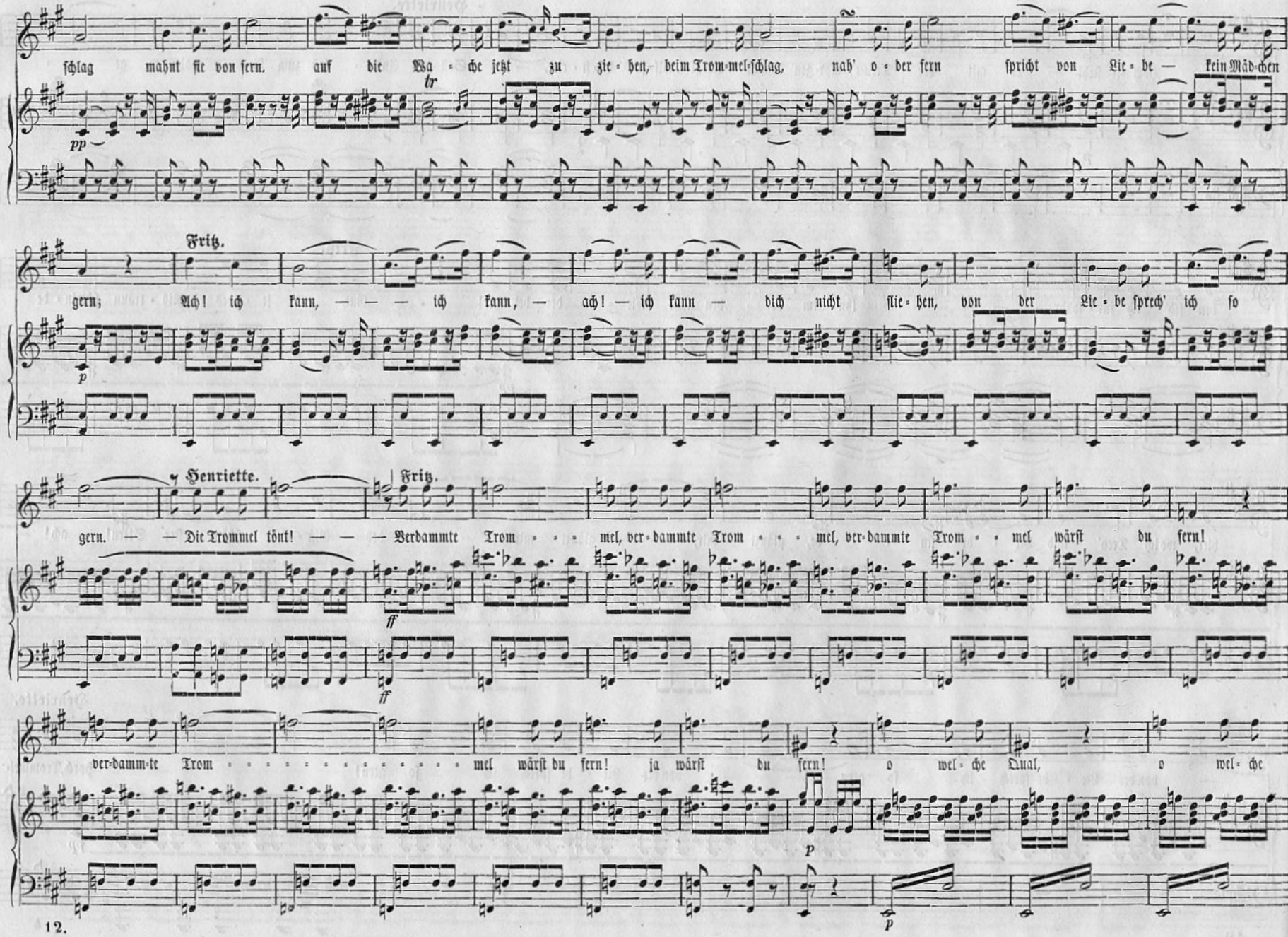
Henriette.

— von der Lie-be sprech ich so gern, — — — von der Lie-be sprech' ich so gern! — — — — — Horch, Trommel-

pp
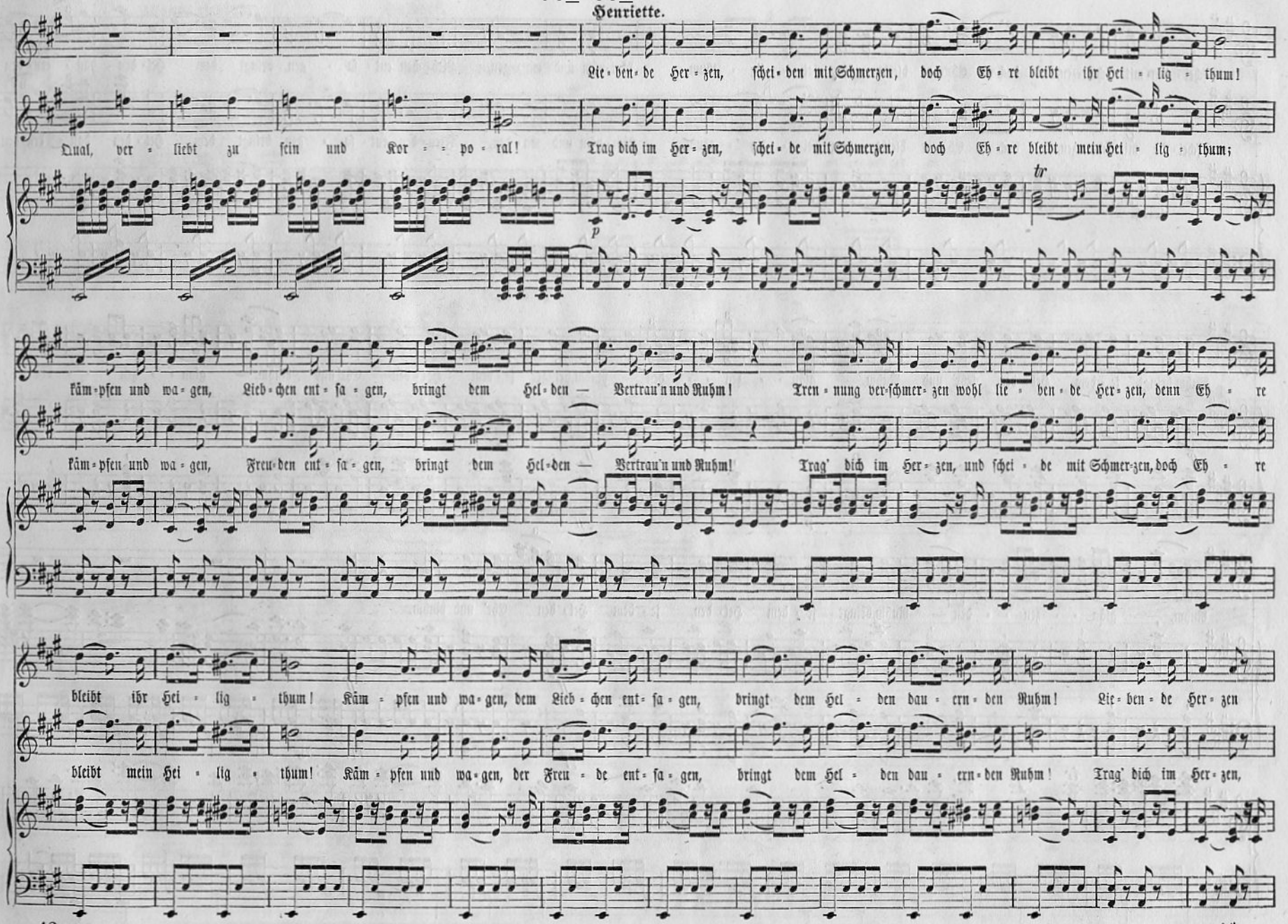
[Fiancée 2]

dc_258_11
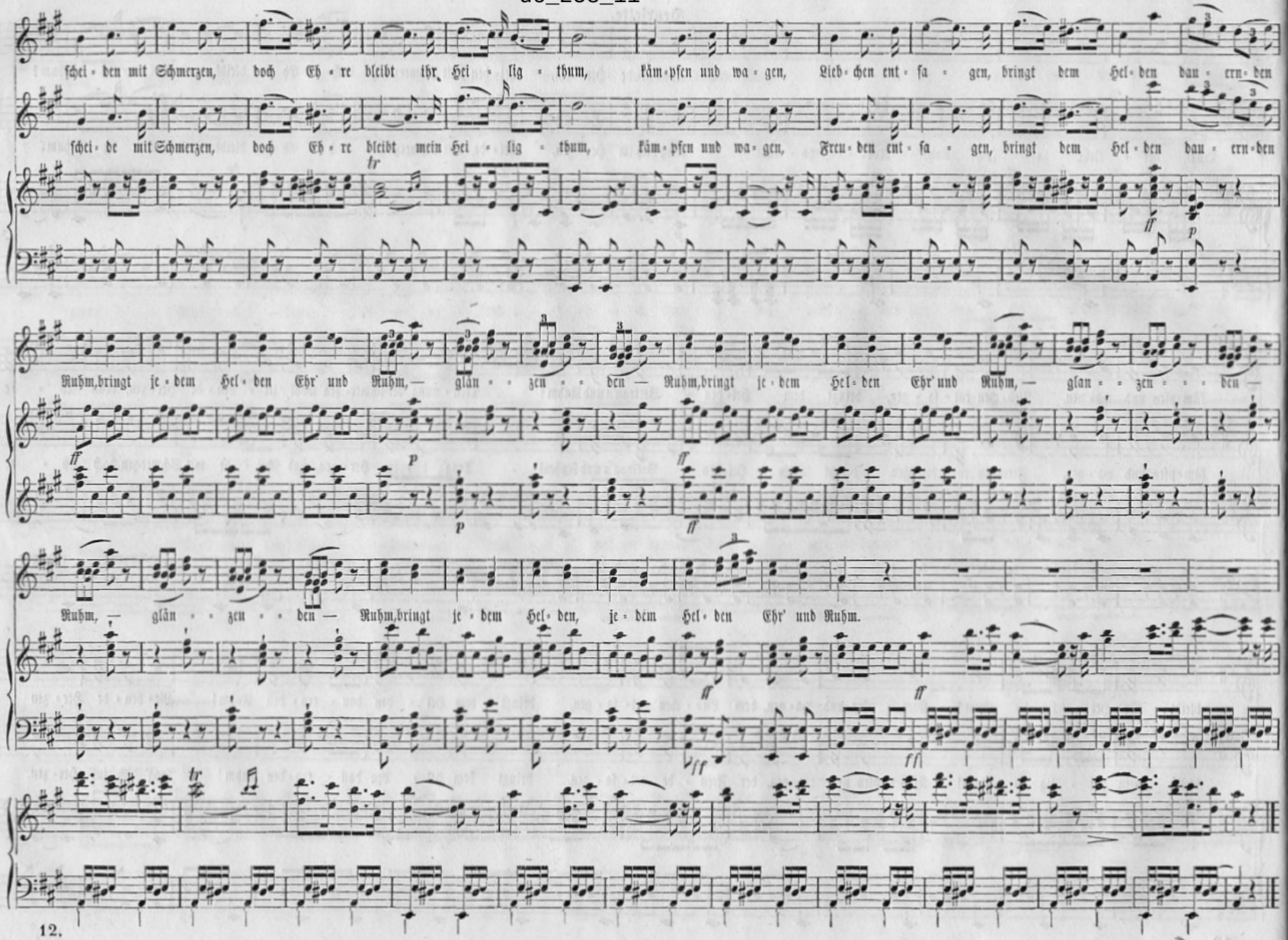


[Fiancée 2]

dc_258_11
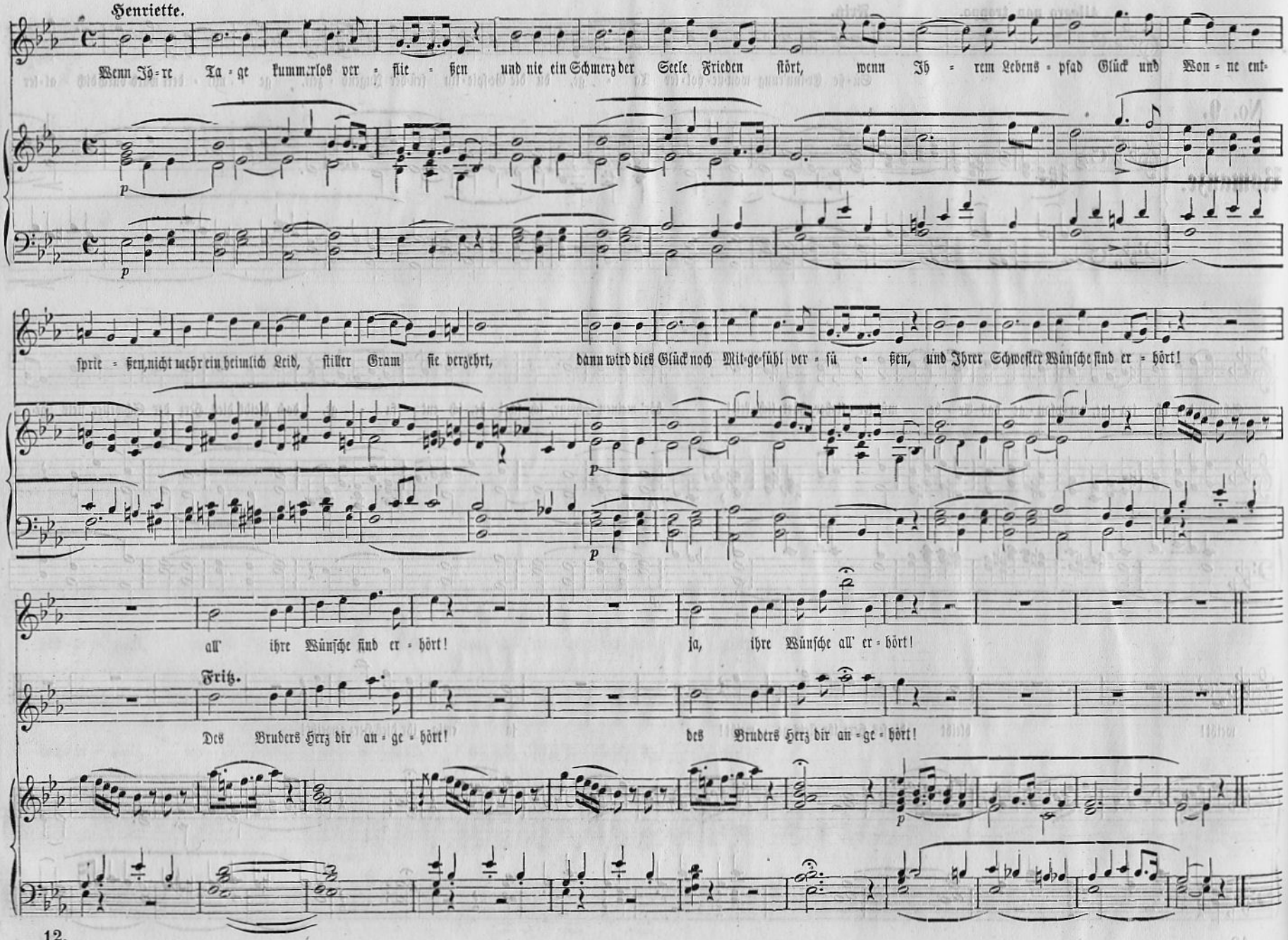


[Fiancée 2]

dc_258_11
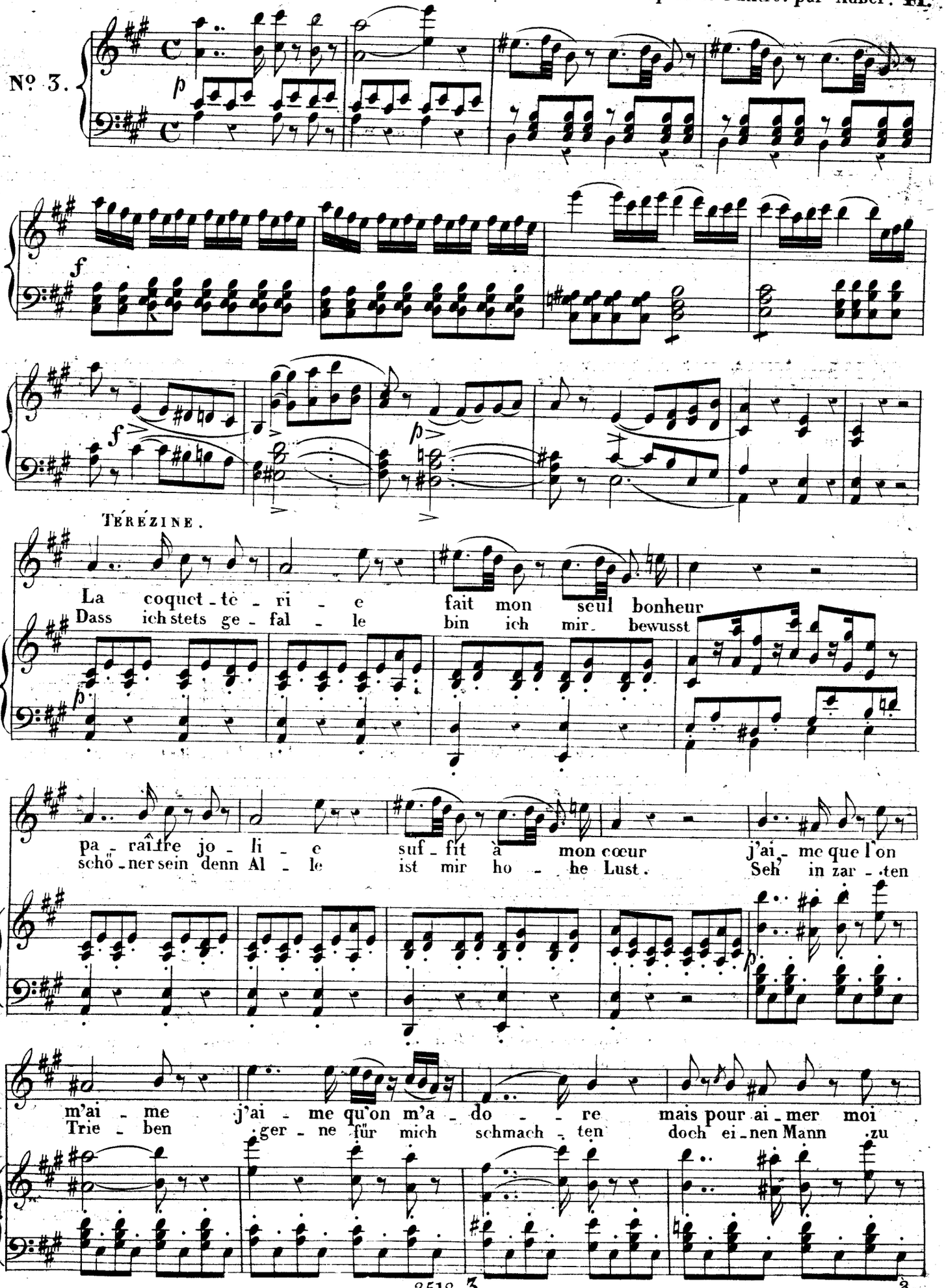


[Fiancée 3]

dc_258_11



[Philtre_1]
dc_258_11



42. dc_258_11

mê - me ja_mais non non jamais non non ja_mais non non ja - mais
lie - ben nein das ver_mag ich das ver_mag ich nicht ver_mag ich nicht
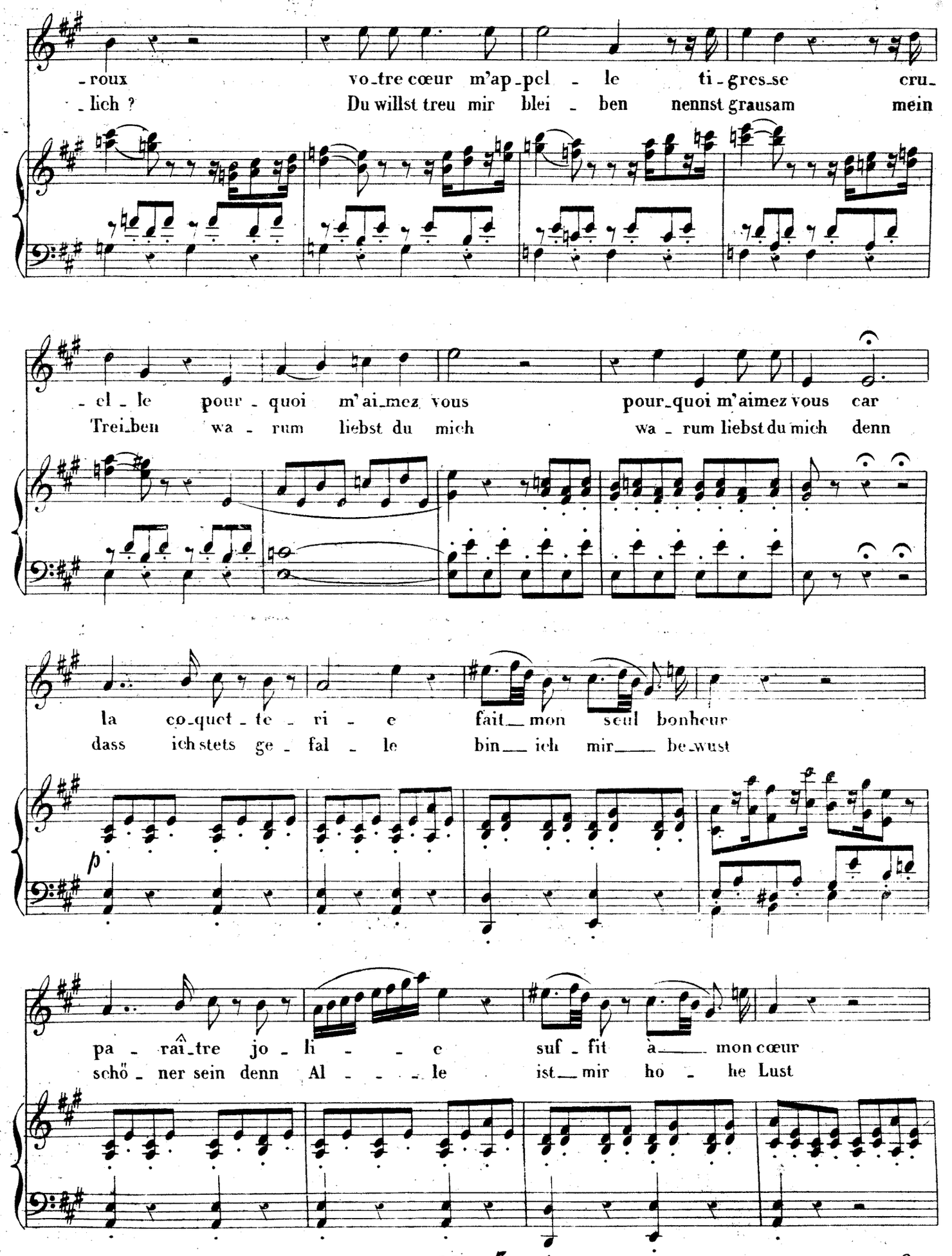
la coquet_te - ri - e fait_mon seul_ bonheur
dass ich stets ge - fal - le bin_ ich mir_ bewust

pa - raître jo - li - e suf - fit à_ mon cœur
schö - ner sein denn Al - le ist_mir ho - he Lust. dol:

a - mant trop fi -
Die zärt_lich_sten Ge_

-dè - le qui me trou - vez bel - le pourquoi ce cour-
-füh - le die_nen mir zum Spie - le das klingt wohl fürchter

[Philtre_1]


-roux votre cœur m'ap-pel-le ti-gres-se cru-
-lich ? Du willst treu mir blei-ben nennst grausam mein
-el-le pour-quoi m'ai-mez vous pour-quoi m'aimez vous car
Trei-ben wa-rum liebst du mich wa-rum liebst du mich denn
la co-quet-te-ri-e fait mon seul bonheur
dass ich stets ge-fal-le bin ich mir be-wust
p
pa-raître jo-li-e suf-fit à mon cœur
schö-ner sein denn Al-le ist mir ho-he Lust

j'ai - me que l'on m'ai - me j'ai - me qu'on m'a - do - re
seh' in zar - ten Trie - ben ger - ne für mich schmach - ten

mais pour ai-mer moi mê - me non non non non non non non nonnonnon ja - -
doch ei-nen Mann zu lie - ben nein nein nein nein nein nein nein nein, vermag ich

- mais non non non ja-mais la co-quet-te-ri - e
nicht nein nein e-wig nicht. Dass ich stets ge-fal - le

fait mon seul bonheur mais pour ai - mer moi
bin ich mir bewusst doch ei - nen Mann zu

[Philtre_1]

dc_258_11

mê - - - - - - me non non ja_mais non non jamais non non non non non non ja-
lie - - - - - - ben ver_mag ich nicht ver_mag ich nicht nein nein nein nein ver mag ich

- mais la _____ co_quet_te_ri - e fait _____ mon seul bon_
nicht. schö - - ner sein deñ Al - - le wel - - che ho_he

- heur mais _____ pour ai - - mer moi _____ me - - - - - - -
Lust doch _____ ei - nen _____ Mann zu _____ lie - - - - - - -

p

- me non _____ non _____ non _____ ja - - mais pour ai_mer moi _____
- ben nein _____ ver - - mag _____ ich _____ nicht ei_nen Mann zu lie - - -

fz fz

 f p f p

[Philtre_1]

dc_258_11

mê - - - - me non ja_mais non ja_mais pour ai_
_ben _____ vermag ich nicht e - - wig nicht ei - - nen

_mer _____ moi__ mê - - - me non ja_mais non ja_
Mann _____ zu__ lie - - - ben vermag ich nicht e - - wig

_mais pour ai_mer moi mê_me non non ja - mais _____ non non jamais non ja_
nicht ei_nen Mann zu lie_ben ei_nen Mann zu lie - - - ben nein ver - mag ich

cres:

_mais.
nicht.

[Philtre_2]

dc_258_11

(№ 6.)

№ 7.

Allegro.

TÉRÉZINE.
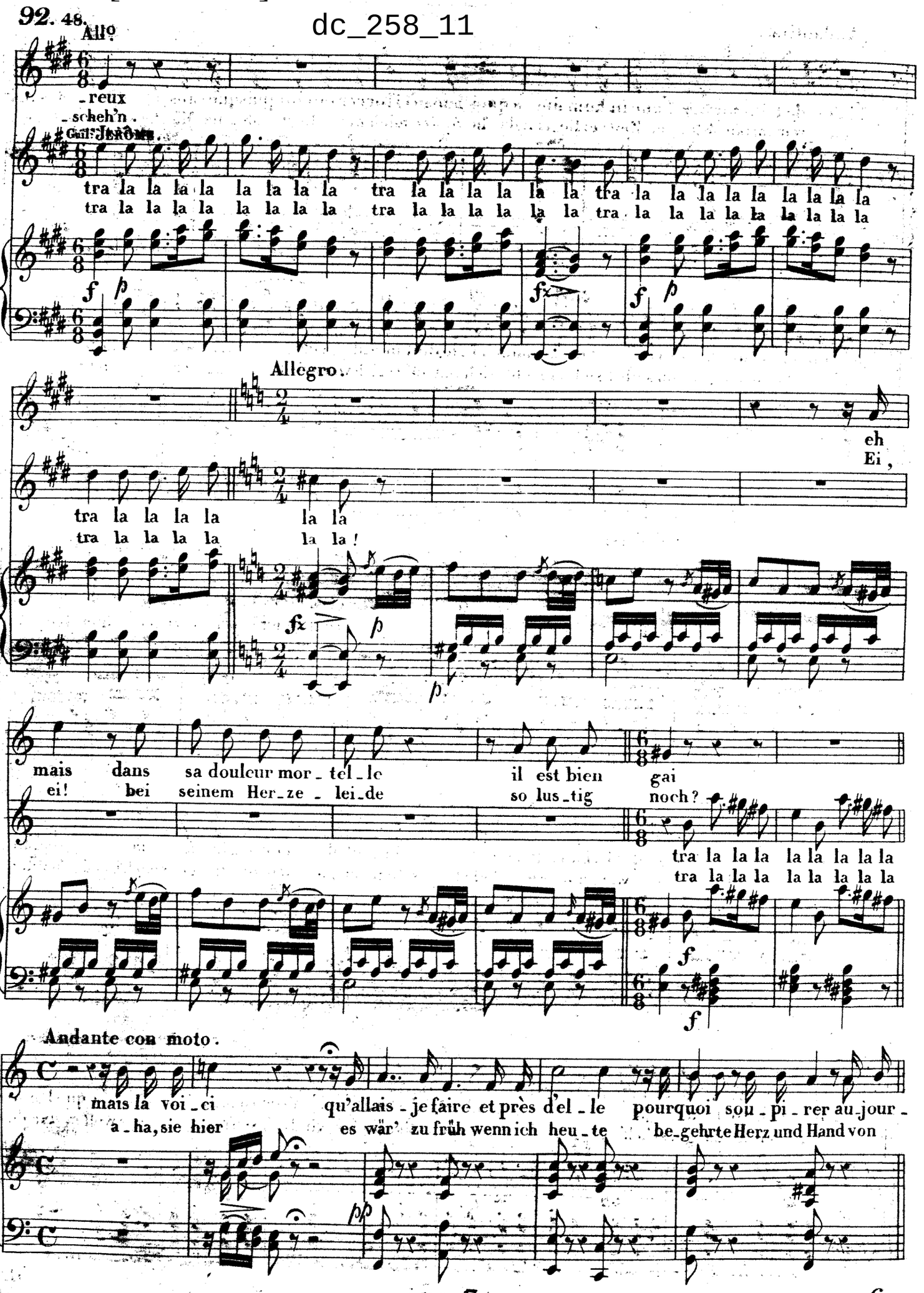
C'est Guil_laume al_lons du cou_ra_ge je sais d'a_van_ce son lan_ga_ge il va brûlant de mil_le feux me par_ler sui_vant son u_sa_ge de son dé_ses_poir a_mou_reux de son dé_ses_poir a_mou_

Ha, Je_ro_me! der ar_me Verschmäh_te, mit Ironie. Ich ken_ne schon des Tho_ren Sprache, vor Lie_besgluth will er ver_geh'n wenn ich oft sei_ner Qua_len la_che scheint es um sein ganzes Glück ge_scheh'n scheint es um sein gan_zes Glück ge_

Andantino.

[Philtre_2]

dc_258_11



[Philtre_2]

dc_258_11

Andantino.

d'hui de tri_ompher d'une in humaine à quoi bon m'efforcer envain puisque sans ef_fort et sans
ihr warum mit Kla_gen Zeit verlie_ren da die Stolze mich nie geliebt oh_ne Mü_he werd' ich trium_

pei_ne el_le doit m'a_dorer de_main el_le doit m'a_do_rer de_main
_phi_ren da sie morgen von selbst sich ergiebt sich von selbst sich von selbst er_giebt.

TÉRÉZINE.
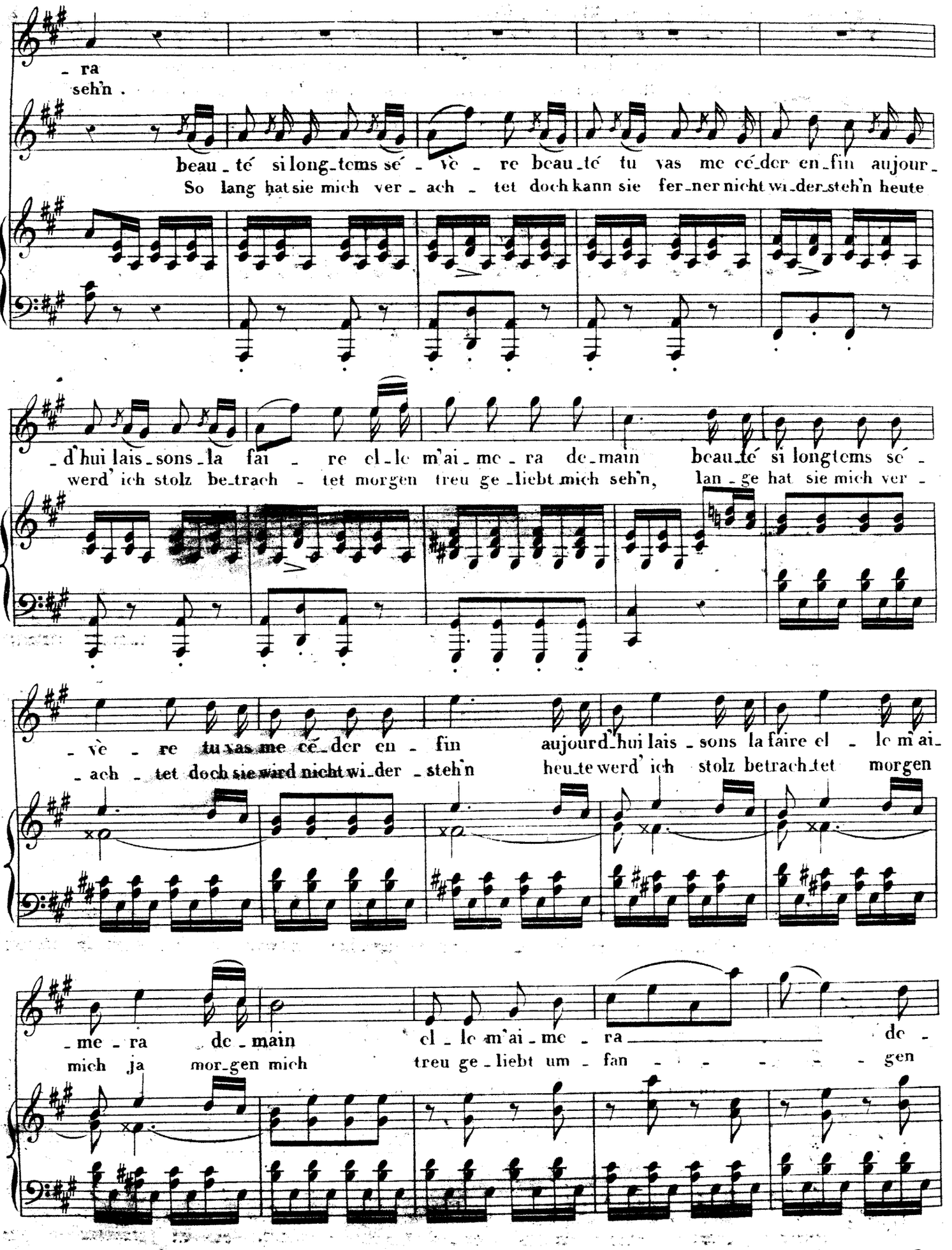
non il res_te et tranquil_le_ment il dé_
Nein er wei_let ru_hig und ver_zehrt hier sein
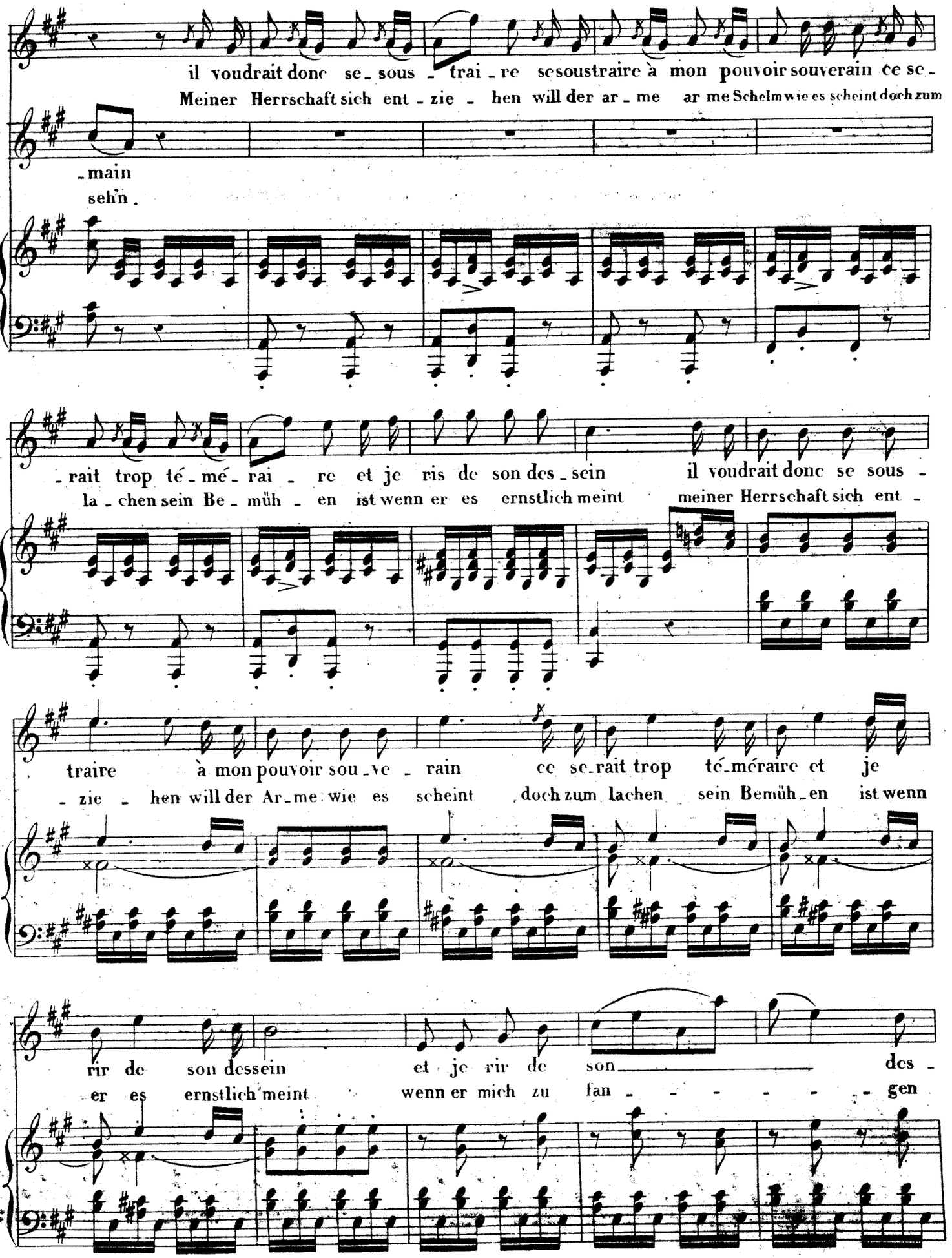
_jeu_ne quel chan_ge_ment ser_ait_il con_so_lé dé_jà ser_ait_
Früh_stück wie um_ge_kehrt scheint er mir was ist da ge_scheh'n ? sonder_

_il con_so_lé dé_jà ah c'est ce que l'on ver_ra c'est ce que l'on ver_
_bar, was ist da ge_scheh'n ? nun das wollen wir doch seh'n das wollen wir doch

[Philtre_2]
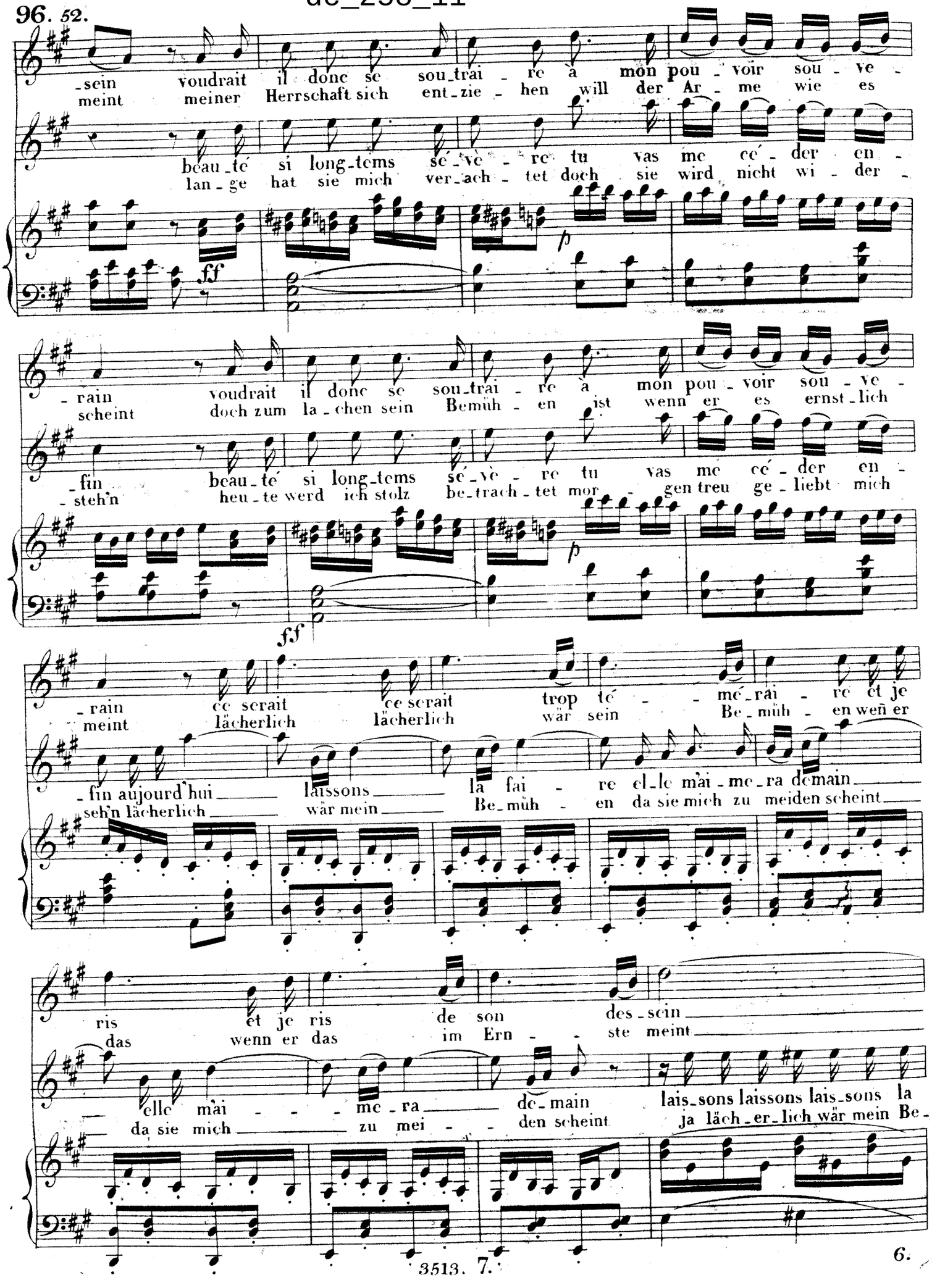
dc_258_11




il voudrait donc se_sous_trai_re sesoustraire à mon pouvoir souverain ce se_
Meiner Herrschaft sich ent_zie_hen will der ar_me ar me Schelm wie es scheint doch zum
_main
sehn.
_rait trop té_mé_rai_re et je ris de son des_sein il voudrait donc se sous_
la_chen sein Be_müh_en ist wenn er es ernstlich meint meiner Herrschaft sich ent_
traire à mon pouvoir sou_ve_rain ce se_rait trop té_méraire et je
_zie_hen will der Ar_me wie es scheint doch zum lachen sein Bemüh_en ist wenn
rir de son dessein et je rir de son des_
er es ernstlich meint wenn er mich zu fan_____gen
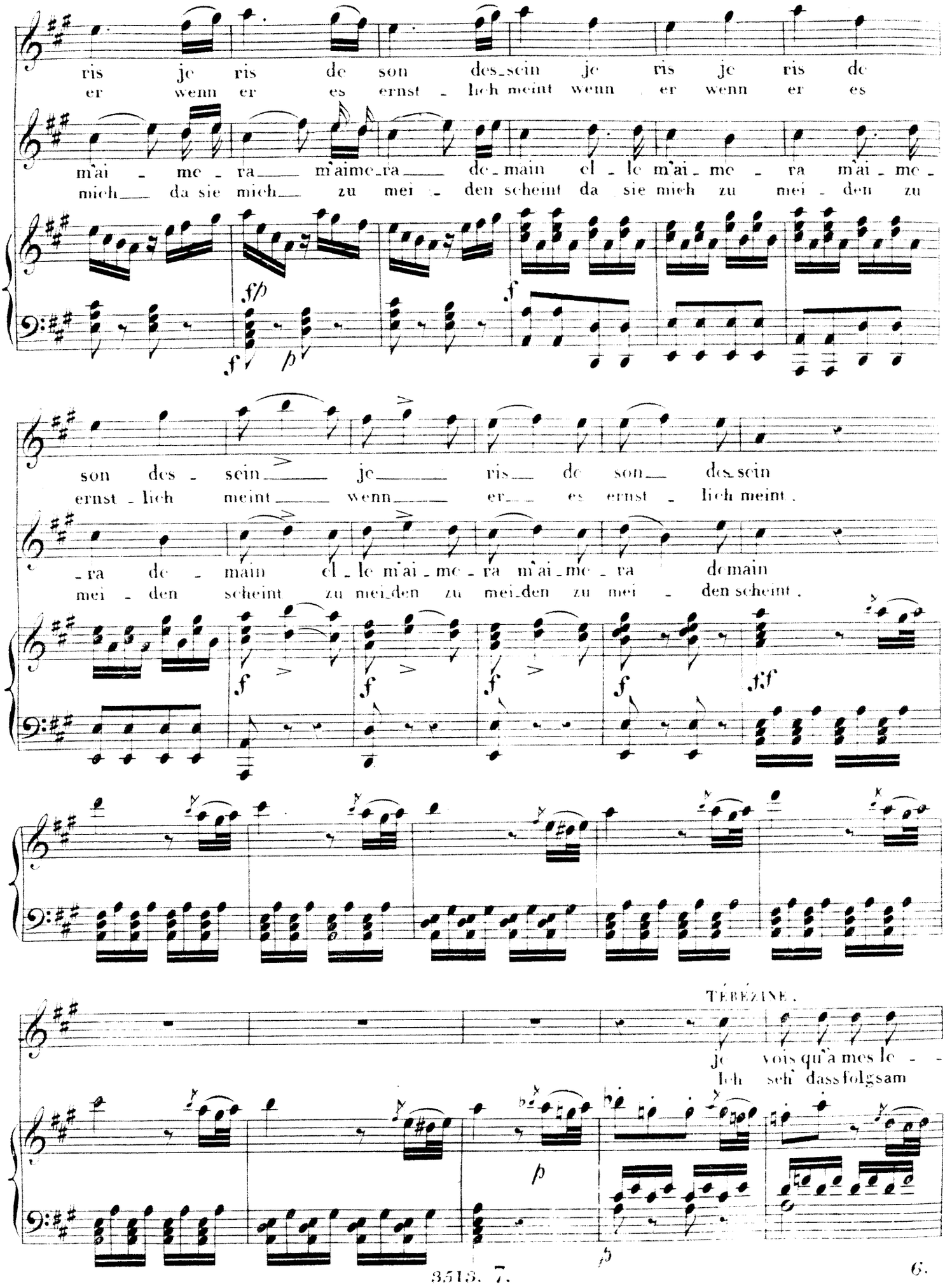
[Philtre_2]

dc_258_11



[Philtre_2]

dc_258_11



[Philtre_2]

dc_258_11

ris je ris de son des_sein je ris je ris de
er wenn er es ernst - lich meint wenn er wenn er es

m'ai - me - ra m'aime_ra de_main el - le m'ai - me - ra m'ai - me -
mich da sie mich zu mei - den scheint da sie mich zu mei - den zu

son des - sein je ris de son des_sein
ernst - lich meint wenn er es ernst - lich meint.
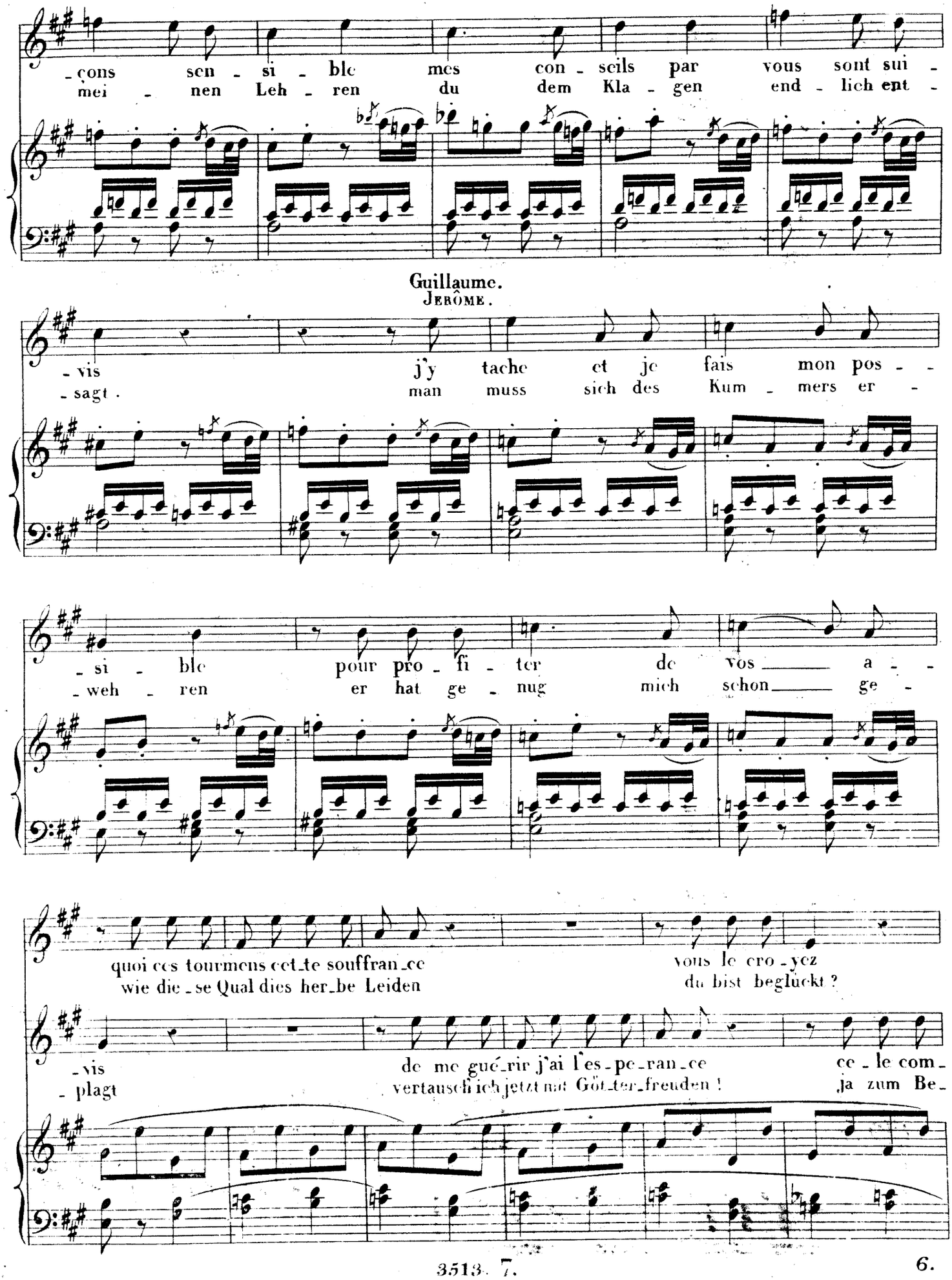
-ra de - main el - le m'ai - me - ra m'ai - me - ra demain
mei - den scheint zu mei_den zu mei_den zu mei - den scheint.

TÉRÉZINE.

je vois qu'à mes le - -
ich seh' dass folgsam

[Philtre_2]

dc_258_11



[Philtre_2]

dc_258_11

que di_tes vous
ein Räth_sel mir

_men_ce ce_la va mieux dès_ au_jourd'hui dès au_jourd'hui ce_la va
nei_den ich war so krank ach_ wie so krank war ich doch heu_te bessert's

TEREZINE.

mieux j'en suis ra _ vi _ e
sich! so schnell ge _ ne _ sen!

j'en suis ra _ vie et c'est_____ heu _ reux
so schnell ge _ ne _ sen dess freu'_____ ich mich

eh bien plus
ja, ja das

des de _ _
mor_gen

j'en ai l'as_su _ ran _ _ ce ce se _ ra fi _ ni dès de_main
En_de meiner Lei _ _ den stellt mor _ gen un _ fehl _ bar sich ein

[Philtre_2]

dc_258_11

_main en vé - ri - té en vé - ri -
schon ich glau_be nein ich glau_be

des de - main j'en suis cer - tain
mor_gen schon es stellt sich ein

8v

- té en vé - ri - té eh bien
nein ich glau_be nein, ich nein

j'en suis cer - tain je le sens là
es stellt sich ein, ich sa_ge, ja,

c'est ce que l'on ver_ra c'est ce que l'on ver_ra
bis ich's mit Augen sah bis ich's mit Augen sah.

Loco

beau_té si longtems se -
so lang hast du mich ver -

- ve - re beau_té tu vas me céder en_fin aujourd'hui laissons la fai - re el_le
- ach - tet doch fer_ner kannst du nicht wider_steh'n heute muss ich stolz be_trach_tet morgen

[Philtre_2]

dc_258_11

m'ai_me_ra de_main beauté si longtems sé_vè_re tu vas me cé_der en_
treu ge_liebt mich seh'n lan_ge hast du mich ver_ach_tet doch du kañst nicht wi_der_

_fin aujourd'hui lais_sons la faire el_le m'aime_ra de_main
_steh'n heu_te muss ich stolz betrachtet morgen mich ja morgen mich

voudrait_il donc se sous_
meiner Herrschaft sich ent_

el_le m'ai_me_ra de_main
treu ge_liebt um_fan_gen seh'n

_trai_re se soustraire à mon pouvoir souverain ce serait trop té_mé_rai_re et je
_zie_hen will der ar_me ar_me Schelm wie es scheint doch zum lachen sein Be_müh_en ist wenn

ris de son des_sein il voudrait donc se soustraire à mon pouvoir sou_ve_

er es ernstlich meint meiner Herrschaft sich ent_zie_hen will der Ar_me wie es

_rain ce se_rait trop té_méraire et je ris de son dessein

scheint doch zum la_chen sein Bemüh_en ist weñ er es ernstlich meint

et je ris de_ son des_sein voudrait_il donc se sous_

wenn er mich zu fan_____gen meint mei_ner Herrschaft sich ent_

beau_té si longtems sé_

lan_ge hat sie mich ver_

ff

ff

_trai_re à mon pou_voir sou_ve_rain voudrait_il donc se sous_

_zie_hen will der Ar_me wie es scheint doch zum la_chen sein Be_

_vè_re tu vas me cé_der en_fin beau_té si longtems sé_

_ach_tet doch sie kann nicht wi_der_stehn heu_te werd' ich stolz be_
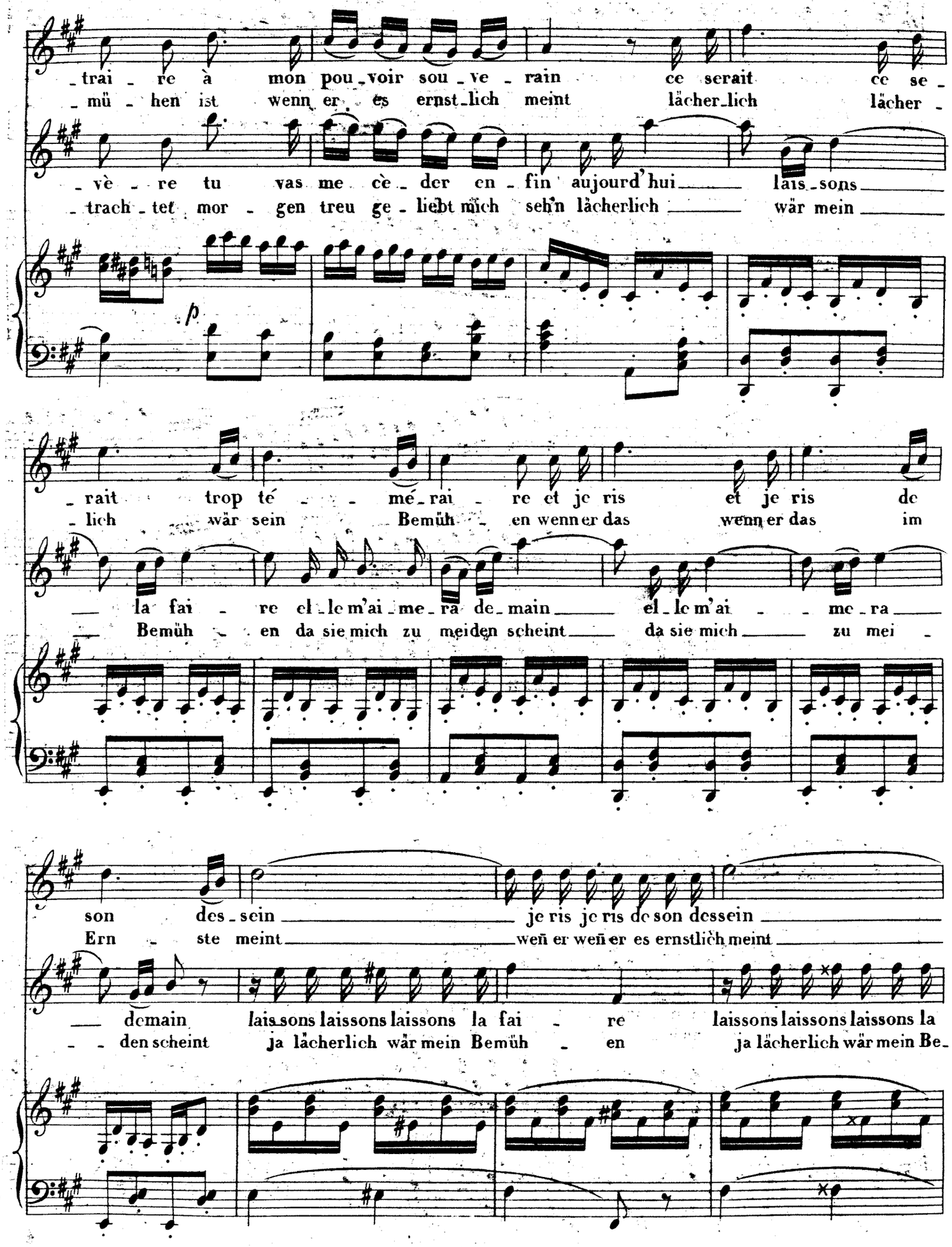
p

ff

[Philtre_2]
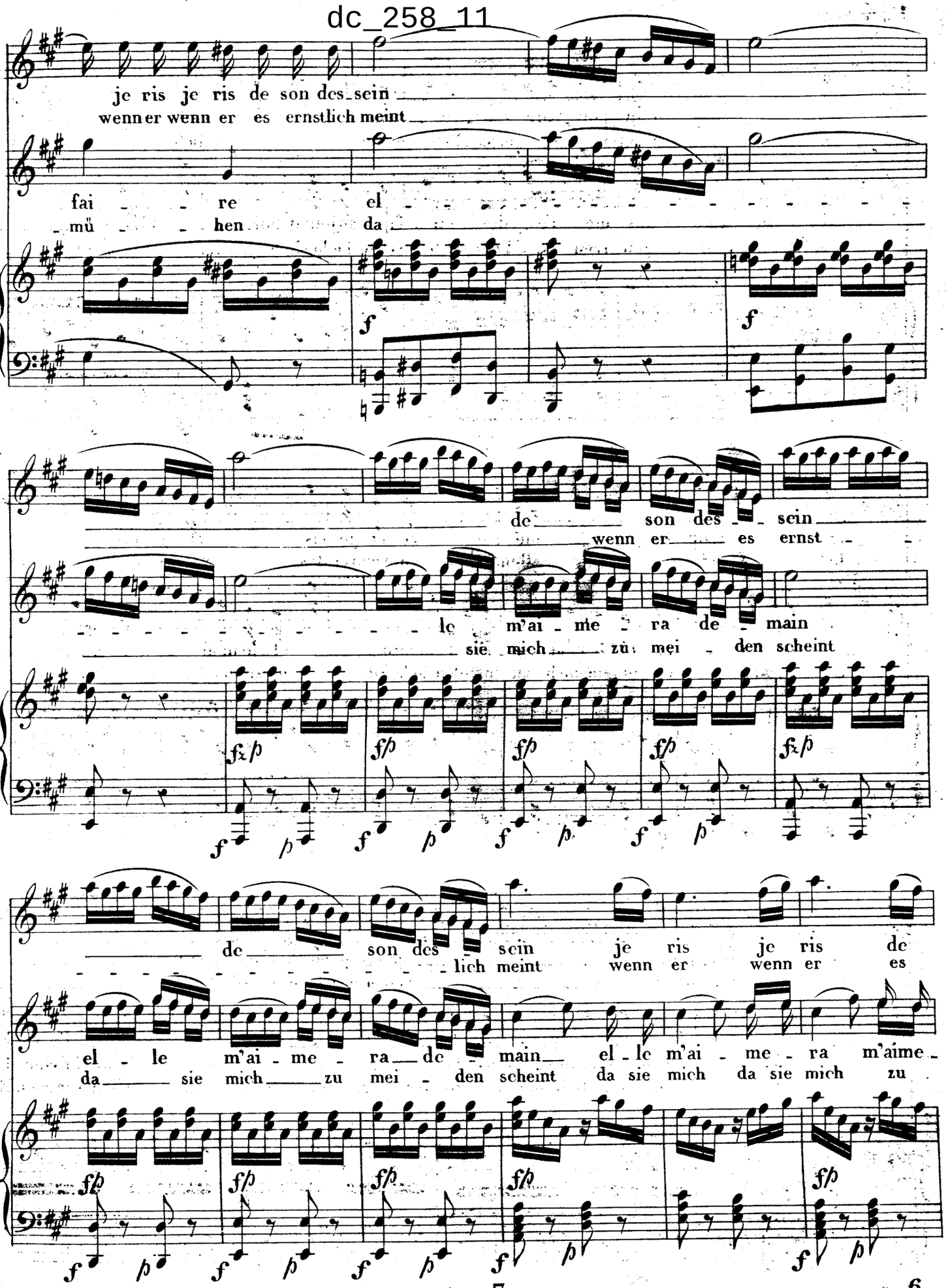
104. 60.

dc_258_11



[Philtre_2]

dc_258_11



[Philtre_2]

dc_258_11

son des - sein je ris je ris de son des - -
ernst - lich meint wenn er wenn er es ernst - lich
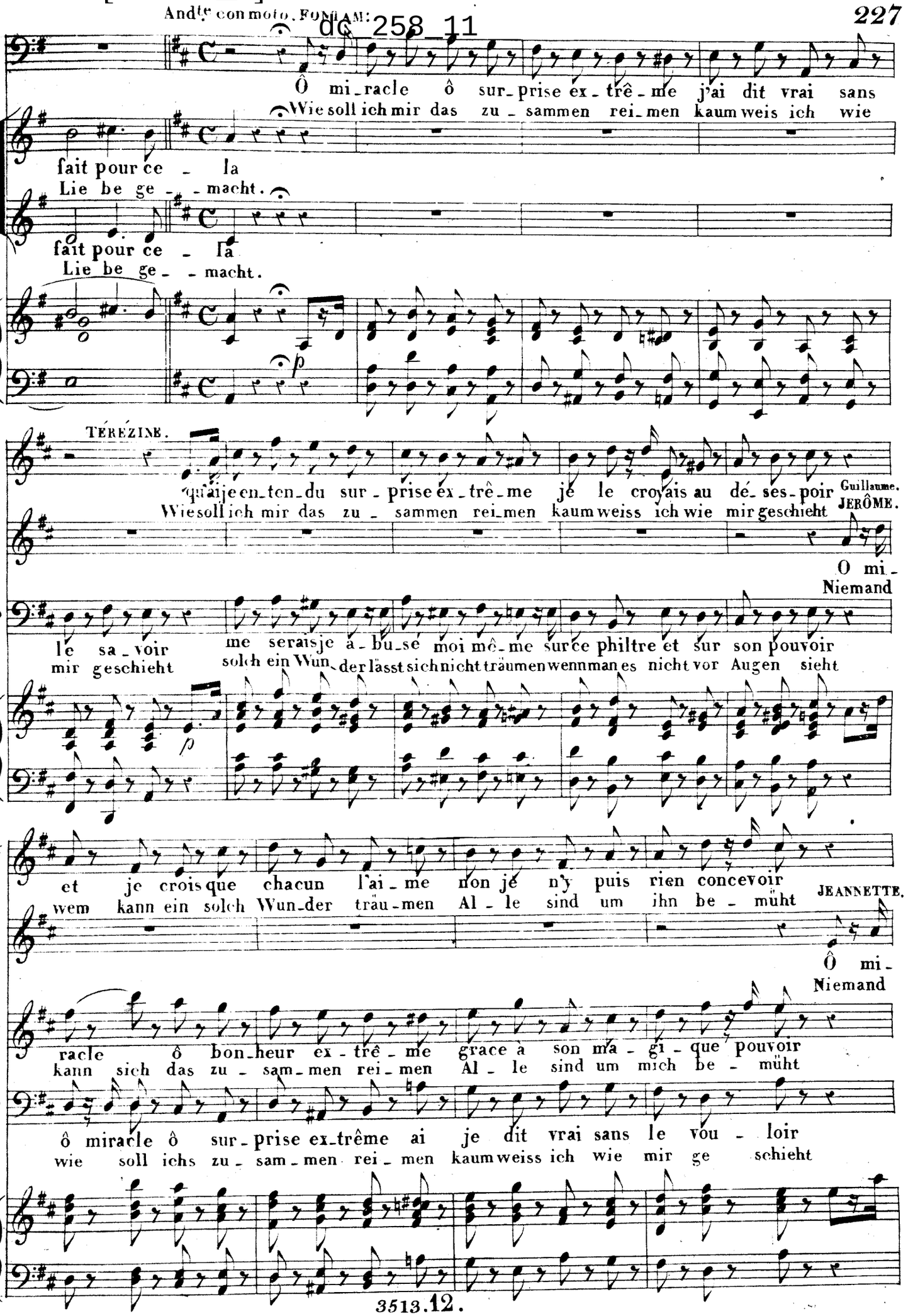
- ra _____ de - main el - le m'ai - me - ra m'ai - me - ra de - -
mei - - den scheint da sie mich zu mei - den zu mei - den

f

- sein _____ je _____ ris _____ de son _____ des - sein.
meint _____ wenn _____ er _____ es ernst - lich meint.

- main _____ el - le m'ai - me - ra m'ai - me - ra _____ de - main.
scheint _____ zu mei - den zu mei - den zu mei - den scheint.

f f f f ff


Andte con moto. FONTAM:
Ô mi_racle ô sur_prise ex_trê_me j'ai dit vrai sans
Wie soll ich mir das zu_sammen rei_men kaum weis ich wie
fait pour ce_la
Lie be ge_macht.
fait pour ce_la
Lie be ge_macht.
TÉRÉZINE.
qu'aije en_ten_du sur_prise ex_trê_me je le croyais au dé_ses_poir
Wie soll ich mir das zu_sammen rei_men kaum weiss ich wie mir geschieht
Guillaume.
JERÔME.
O mi_
Niemand
le sa_voir
mir geschieht
me seraisje à_bu_sé moi mê_me surce philtre et sur son pouvoir
solch ein Wun_der lässt sich nicht träumen wenn man es nicht vor Augen sieht
et je crois que chacun l'ai_me non je n'y puis rien concevoir
wem kann ein solch Wun_der träu_men Al_le sind um ihn be_müht
JEANNETTE.
Ô mi_
Niemand
racle ô bon_heur ex_trê_me grace à son ma_gi_que pouvoir
kann sich das zu_sam_men rei_men Al_le sind um mich be_müht
ô miracle ô sur_prise ex_trême ai je dit vrai sans le vou_loir
wie soll ichs zu_sam_men rei_men kaum weiss ich wie mir ge schieht

[Philtre_3]

dc 258 11

Te qu'ai je en tendu sur - prise ex - trê - me je le croyais au de - ses poir chacun
wie soll ich das zu - sam - men rei - men weiss ich doch kaum wie mir geschieht welch ein

Jea ra - - cle sur prise ex - trê - me il est ri chesans le sa - voir chacun
kann sich das zu - sam - men rei - men er weiss selbst nicht wie ihm geschieht. reiche

Je il est donc vrai qu'en - fin l'on mai - me mon coeur bat d'a - mour et d'espoir
es lässt die Ur - sach sich nicht träu - men denn Kei - ne weiss wie ihr geschieht

Fo me se - rais je a - bu - sé moi mê - me sur ce philtre et sur son pon voir.
solch ein Wunder lasst sich nicht träu - men wenn man es nicht vor Au - gen sieht..

Te l'aime surprise extrême chacun l'ai - me surprise extrême
Wunder wer sollt es glauben Mädchen her - zen weisser zu rauben

Jea l'aime c'est moi qu'il aime chacun l'ai - me c'est moi qu'il aime
Männer das darf man glauben können Mädchen die Herzen rauben

Je o mi

Fo Welch ein
o mi
Welch ein

Chor der Mädchen. Choeur de Filles.

pp ô bonheur ô bonheur de l'é - pouser j'ai l'espoir
o welch Glück o welch Glück auf mir, auf mir ruht sein Blick

pp ô bonheur ô bonheur de l'é - pouser j'ai l'espoir
o welch Glück o welch Glück auf mir, auf mir ruht sein Blick

[Philtre_3]

dc_258_11

Te
surprise ex-
wem soll es

Jea

Je
-racle bonheur extrême ô mi-ra-cle bonheur extrême
Wunder wer sollt es glauben Madchen her-zen weissich zu rauben

Fo
-racle surprise ex-trême ô mi-ra-cle surprise ex-trême
Wunder wer sollt es glauben dies er-zeug-te die Kraft der Trauben

ô bonheur ô bonheu de l'é-pouser j'ai l'éspoir
o welch Glück o welch Glück welch Glück, auf mir ruht sein Blick

ô bonheur ô bonheur de l'e-pouser j'ai l'espoir
o welch Glück o welch Glück welch Glück, auf mir ruht sein Blick

Te
-trê - - - - me je le croyais au dé-ses-poir surprise ex-trê - - -
träu - - - - men das Je-de sich um ihn bemüht wem sollt' es träu - - -

Jea
ô surprise ex-trê-me il est ri-che sans le sa-voir ô surprise ex-
gestern liess er sich nicht träumen dass er heut uns an sich zieht gestern liess er

Je
ô bonheur ex-trê-me mon coeur bat d'amour et d'espoir ô bonheur ex-
Niemand lässt es sich wohl träumen was nun mehr mit mir geschieht. Niemand lässt es

Fo
ô surprise ex-trê-me ai-je dit vrai sans le sa-voir ô surprise ex-
so was lässt man sich nicht träumen wenn man's nicht vor Au-gen sieht so was lässt man

[Philtre_3]

dc_258_11

Te — me je le croyais au dé-sespoir chacun l'aime surprise extrême chacun
— men dass Je-de sich um ihn bemüht, welch ein Wunder wer sollt es glauben Mädchen

Jea — trê-me il est ri-che sans le savoir chacun l'aime c'est moi qu'il aime chacun
sich nicht träumen das er heut uns an sich zieht reiche Männer das darf man glauben können

Je — trê-me mon coeur bat d'amour et d'espoir
sich wohl träumen was nun mehr mit mir geschieht

Fo — trê-me ai-je dit vrai sans le sa-voir
sich nicht träumen wenn man's nicht vor Augen sieht

pp
ô bonheur ô bonheur
süsses Glück süsses Glück!

pp
ô bonheur ô bonheur
süsses Glück süsses Glück!

p p

Te l'ai-me surprise ex-trême
her-zen weisser zu rauben
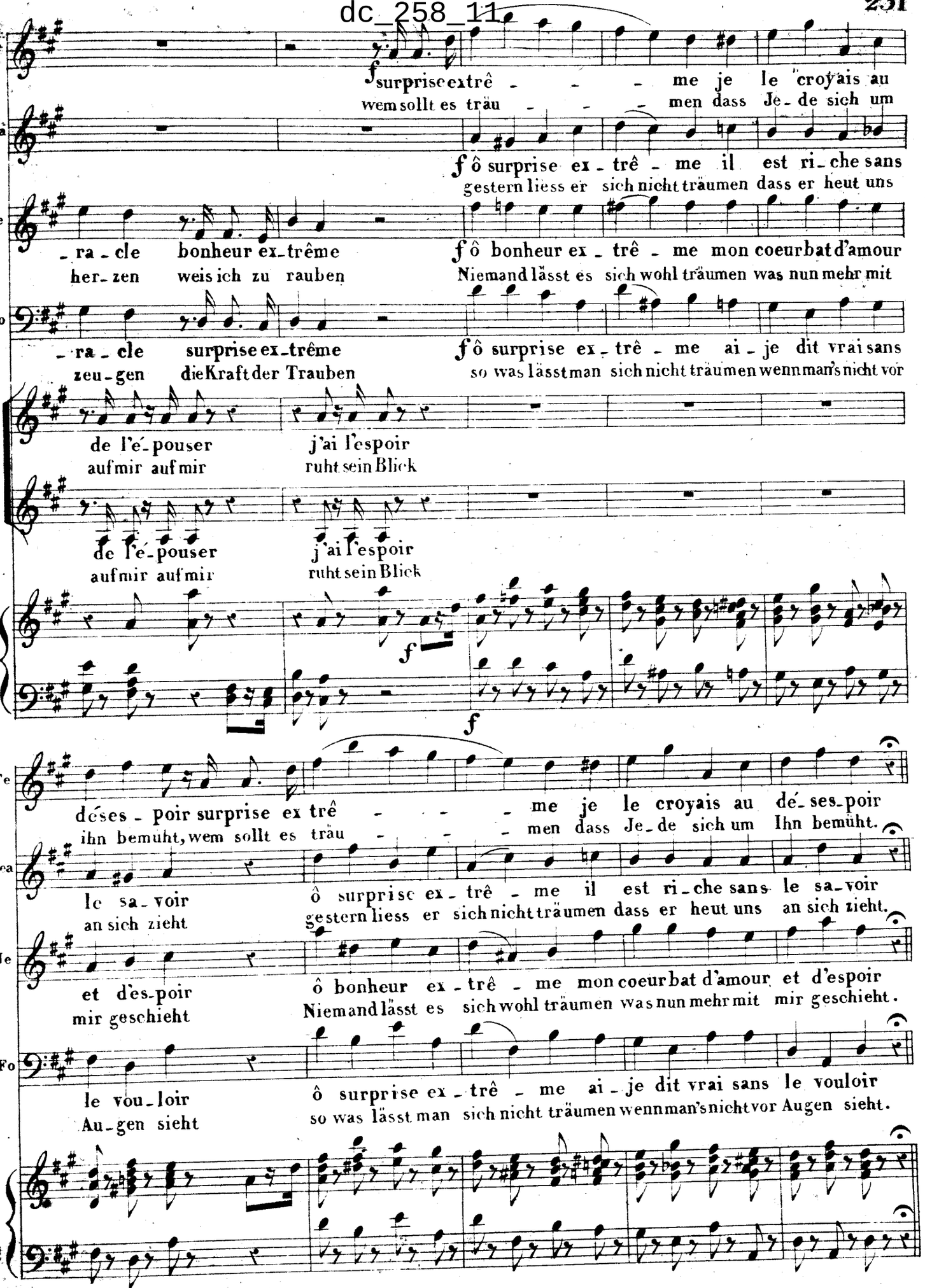
Jea l'ai-me c'est moi qu'il aime
Mädchen die Herzen rauben

Je ô mi-racle bonheur ex-trême ô mi-
welch ein Wunder wer sollt es glauben Mädchen

Fo ô mi-racle surprise ex-trême ô mi-
welch ein Wunder wer sollt es glauben dies er-
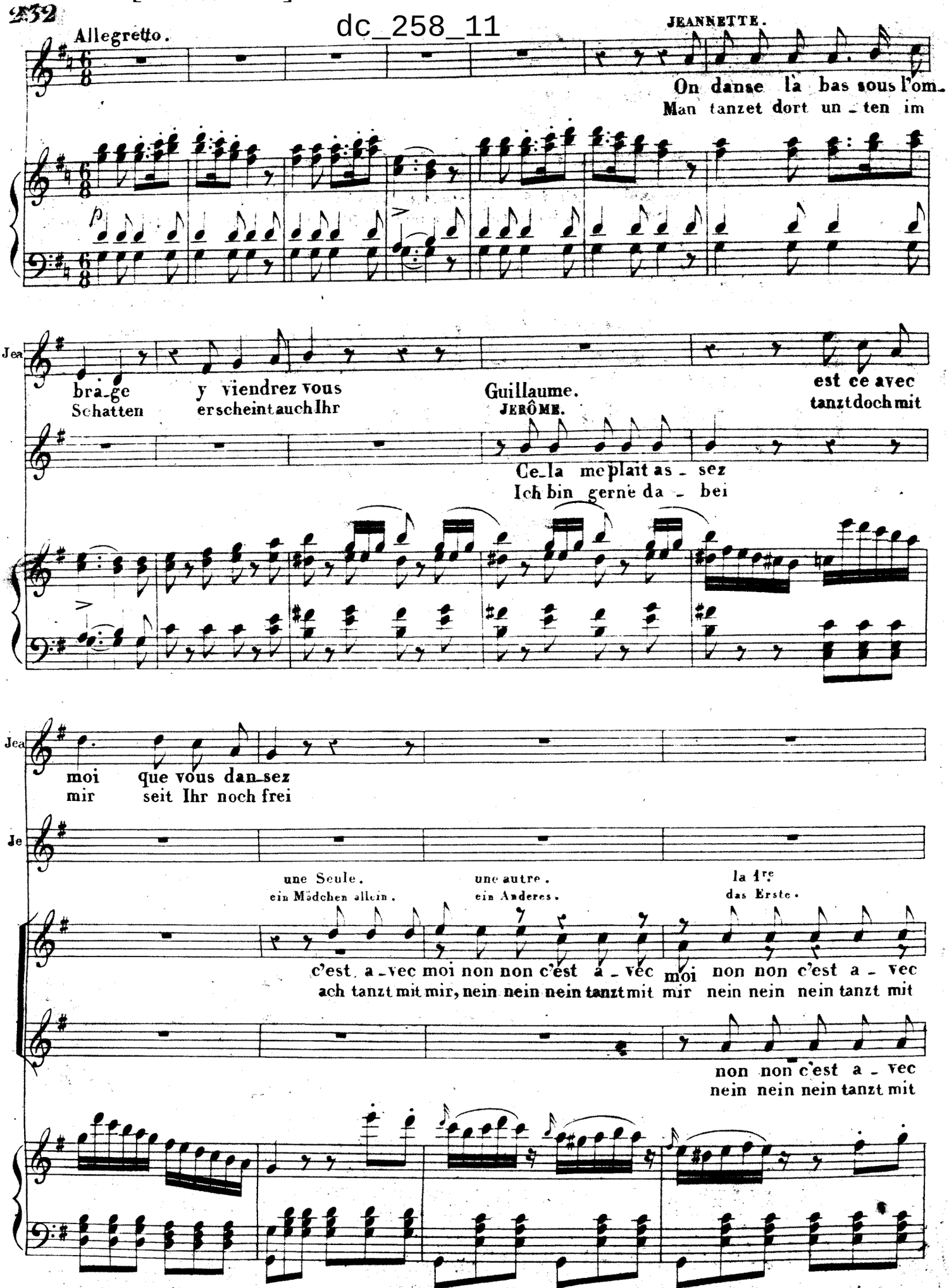
de l'é-pouser j'ai l'espoir ô bonheur ô bonheur
auf mir, auf mir ruht sein Blick süsses Glück süsses Glück

de l'é-pouser j'ai l'espoir ô bonheur ô bonheur
auf mir, auf mir ruht sein Blick süsses Glück süsses Glück


Te
surprise extrê - - - me je le croyais au
wem sollt es träu - - - men dass Je-de sich um
Jea
ô surprise ex-trê-me il est ri-che sans
gestern liess er sich nicht träumen dass er heut uns
Je
-ra-cle bonheur ex-trême
her-zen weis ich zu rauben
ô bonheur ex-trê-me mon coeur bat d'amour
Niemand lässt es sich wohl träumen was nun mehr mit
Fo
-ra-cle surprise ex-trême
zeu-gen die Kraft der Trauben
ô surprise ex-trê-me ai-je dit vrai sans
so was lässt man sich nicht träumen wenn man's nicht vor
de l'é-pouser j'ai l'espoir
auf mir auf mir ruht sein Blick
de l'é-pouser j'ai l'espoir
auf mir auf mir ruht sein Blick
f
f
Te
déses-poir surprise ex trê - - - me je le croyais au dé-ses-poir
ihn bemüht, wem sollt es träu - - - men dass Je-de sich um Ihn bemüht.
Jea
le sa-voir ô surprise ex-trê-me il est ri-che sans le sa-voir
an sich zieht gestern liess er sich nicht träumen dass er heut uns an sich zieht.
Je
et d'es-poir ô bonheur ex-trê-me mon coeur bat d'amour et d'espoir
mir geschieht Niemand lässt es sich wohl träumen was nun mehr mit mir geschieht.
Fo
le vou-loir ô surprise ex-trê-me ai-je dit vrai sans le vouloir
Au-gen sieht so was lässt man sich nicht träumen wenn man's nicht vor Augen sieht.

[Philtre_3]

dc_258_11



[Philtre_3]

dc_258_11

Jea

non c'est moi qu'il en - ga - ge
nein, das würd, Euch er - mat - ten

Toutes. Alle. | la 1re das Erste | la 2de das Zweite | la 1re das Erste

moi non non c'est a - vec moi | c'est a - vec moi non non c'est a - vec moi non non c'est a - vec
mir nein nein nein tanzt mit mir | ach tanzt mit mir nein nein nein tanzt mit mir nein nein nein tanzt mit

moi non non c'est a - vec moi
mir nein nein nein tanzt mit mir

non non c'est a - vec
nein nein nein tanzt mit

Jea

non c'est moi qu'il en - ga - ge
nein, es könnt Euch er - mat - ten

Je

(a Fontanarose. / zu Fontamoroso.)

Toutes. Alle.

vous le voy - ez quel embar - ras cha - cu - ne m'in -
nun seht Ihr selbst das Trei - ben hier es will mich

moi non non c'est a - vec moi
mir nein nein nein tanzt mit mir

moi non non c'est a - vec moi
mir nein nein nein tanzt mit mir

Je

- vi - te à la ronde et quoiqu'on veuille on ne peut pas dan -
Je de zum Tän - zer ha - ben und das ist doch un - mög - lich mir soll man nicht

Jea: pro_non_cez choi_sis_sez pronon_
wählt nur wählt und be_fehlt wählt nur,

Je: _ser a_vec tout le mon_de
mor_gen mich be_gra_ben

pro_non_cez choi_sis_sez pronon_
wählt nur wählt und be_fehlt wählt nur,

pro_non_cez choi_sis_sez pronon_
wählt nur wählt und be_fehlt wählt nur,

Jea: _cez choi_sis_sez
wählt und be_fehlt avec embarras.

(à Jeannette. / zu Jeannette.)
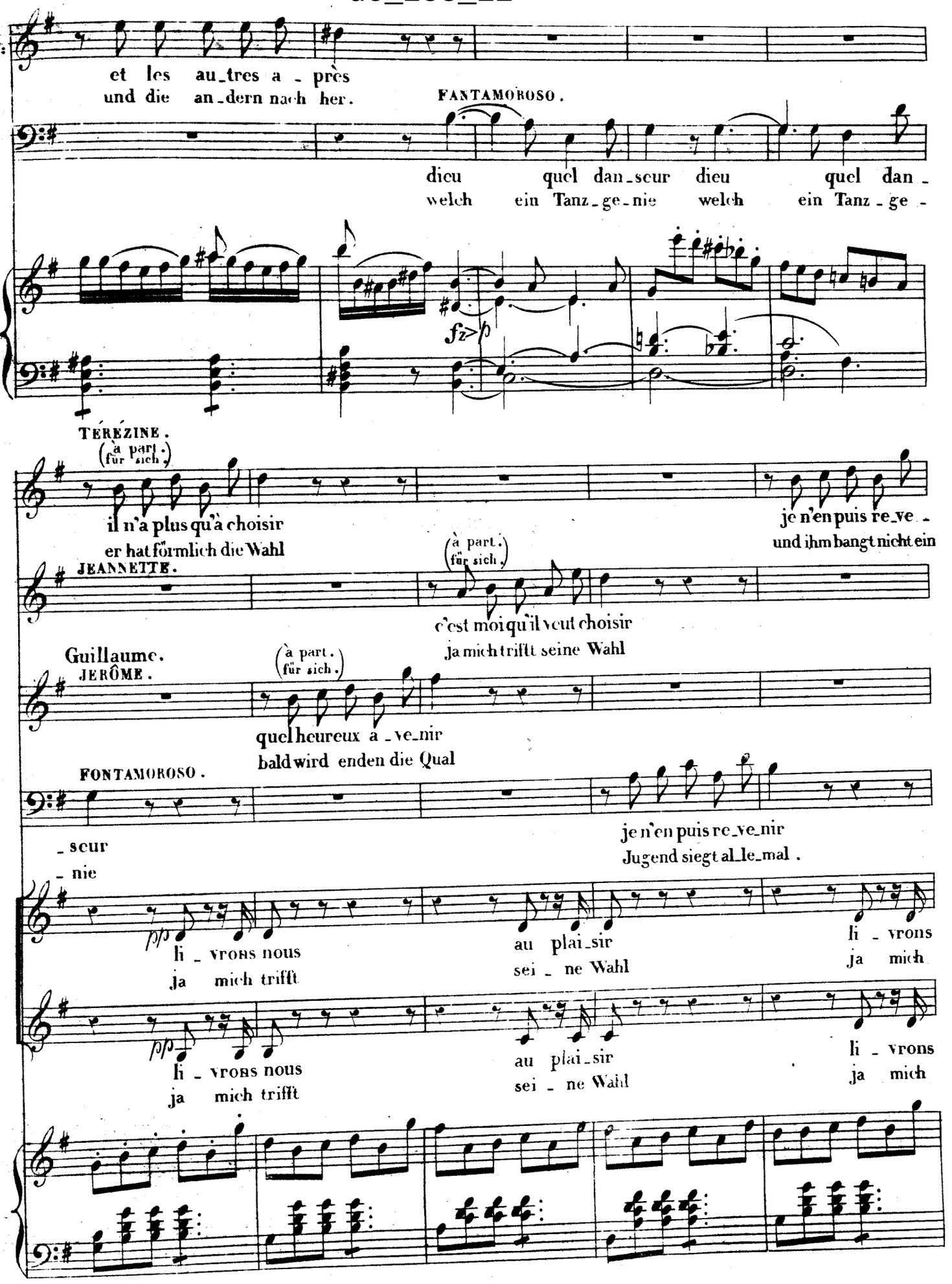
Je: eh mais vous d'a_bord
das ist schwer du zu_erst

_cez choi_sis_sez
wählt und be_fehlt.

_cez choi_sis_sez
wählt und be_fehlt.

[Philtre_3]

dc_258_11



T. - nir
- mal

livrons nous au plaisir
mir ge_hört er ein_mal

mon cœur bat de plaisir
ja mich trifft ih_re Wahl

F. quel heureux a_ve_nir quel heureux a_ve_
es ver_treibt al_le_mal Re_ben_saft Lie_bes_

nous au plai_sir
trifft sei_ne Wahl

nous au plai_sir
trifft sei_ne Wahl

Guillaume.
JERÔME.

quel heureux a_ve_
en_den wird mei_ne

F. _nir quel heureux a_ve_nir pour moi quelle o_pu_len_ce je
_qual al_le_mal Lie_bes_qual wohl mir das ichs er_fun_den nun

[Philtre_3]

dc_258_11

TERÉZINE.

il n'a plus qu'à choi_

Ja ihm bleibt nun die

JEANNETTE.

oui

mich

Je: _nir quel heureux a_ve_nir ah mon bonheur com_men_ce ô

Qual denn mich trifft ih_re Wahl und schnell werd' ich ge_sun_den nun

F. n'en puis re_ve_nir quel heu_reux

heil ich al_le_mal mit Wein die

T _sir on lui fait des a_van_ces des a_van_ _ _ _ _ _ _ _ _

Wahl all' sein Leid ist verschwun_den ihm bleibt die Wahl _ _ _ _ _ _ _ _ _

Jea: de l'é_pou_ser j'ai l'es_poir_ _ _ _ _ _ _ _ _

trifft ge_wiss_lich sei_ne Wahl _ _ _ _ _ _ _ _ _

Je: mi_racle ô bon_heur mon cœur bat d'amour et d'es_

en_det mei_ne Qual es en_det die Qual ih_re

F. a_ve_nir d'hon_neur d'hon_neur d'hon_neur je

Lie_bes_qual nun heil ich al_le_mal mit

T. a - van - - - - - - - - - ces je n'en puis re - ve -
die Wahl Ja un - ter Al - len die

Jea: j'ai l'es - poir j'ai l'es -
sei - ne Wahl sei - - - - ne

Je: - poir bat d'amour et d'es - poir d'amour d'amour bat d'amour et d'es -
Wahl meine Qual ihre Wahl al - le al - le al - le Qual ih - re

F. n'en puis re - ve - nir d'hon - neur d'honneur je n'en puis re - ve -
Wein die Lie - bes - qual hei - le hei - le nur mit Wein Lie - bes -

T. - nir
Wahl.

Jea - poir
Wahl.

Je: - poir
Wahl.

F. - nir
- qual.

f que de frais de de - pen - se
Ja sein Leid ist ver - schwunden

f livrons nous à la dan - se
Hochzeit - krän - ze ge - wunden
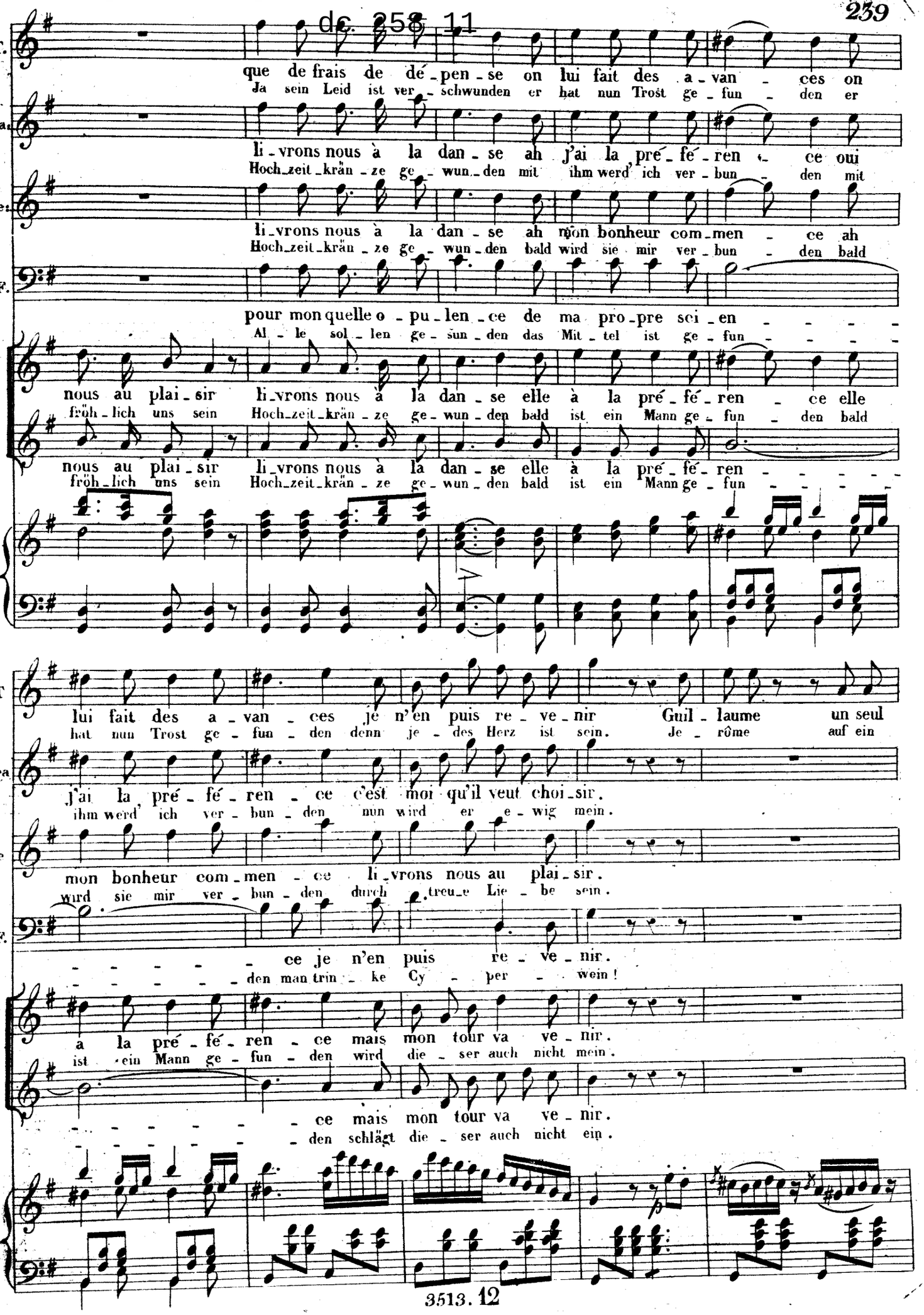
f ah mon bonheur commen - ce
Hochzeit - krän - ze ge - wunden

f pour moi quelle o - pu - len - ce
Al - le sol - len ge - sun - den

f li - vrons nous li - vrons nous au plai - sir livrons nous à la dan - se li - vrons nous li - vrons
Fort zum Tan - ze lasst fröh - lich uns sein Höchzeit - kränze ge - wunden fort zum Tan - ze lasst

f li - vrons nous li - vrons nous au plai - sir livrons nous à la dan - se li - vrons nous li - vrons
Fort zum Tan - ze lasst fröh - lich uns sein Höchzeit - kränze ge - wunden fort zum Tan - ze lasst

ff f


T.
que de frais de dé-pen-se on lui fait des a-van-ces on
Ja sein Leid ist ver-schwunden er hat nun Trost ge-fun-den er
Jea.
li-vrons nous à la dan-se ah j'ai la pré-fé-ren-ce oui
Hoch-zeit-krän-ze ge-wun-den mit ihm werd' ich ver-bun-den mit
Je.
li-vrons nous à la dan-se ah mon bonheur com-men-ce ah
Hoch-zeit-krän-ze ge-wun-den bald wird sie mir ver-bun-den bald
F.
pour mon quelle o-pu-len-ce de ma pro-pre sei-en
Al-le sol-len ge-sun-den das Mit-tel ist ge-fun-
nous au plai-sir li-vrons nous à la dan-se elle à la pré-fé-ren-ce elle
fröh-lich uns sein Hoch-zeit-krän-ze ge-wun-den bald ist ein Mann ge-fun-den bald
nous au plai-sir li-vrons nous à la dan-se elle à la pré-fé-ren-
fröh-lich uns sein Hoch-zeit-krän-ze ge-wun-den bald ist ein Mann ge-fun-
T
lui fait des a-van-ces je n'en puis re-ve-nir Guil-laume un seul
hat nun Trost ge-fun-den denn je-des Herz ist sein. Je-rôme auf ein
Jea
j'ai la pré-fé-ren-ce c'est moi qu'il veut choi-sir.
ihm werd' ich ver-bun-den nun wird er e-wig mein.
Je
mon bonheur com-men-ce li-vrons nous au plai-sir.
wird sie mir ver-bun-den durch treu-e Lie-be sein.
F.
ce je n'en puis re-ve-nir.
den man trin-ke Cy-per-wein!
a la pré-fé-ren-ce mais mon tour va ve-nir.
ist ein Mann ge-fun-den wird die-ser auch nicht mein.
ce mais mon tour va ve-nir.
den schlägt die-ser auch nicht ein.

[Philtre_3]

dc 258 11

T. mot — Jo_li_cœur m'apprend que vous vous engagez — je veux à ce su_

Wort. — Der Sergent be_hauptet du werdest Sol_dat — ich ver_lan_ge Er_

Jea: quel pro_jet é_tran_ge

er hat wohl das Fie_ber

Je: dieu qu'entends-je elle au_si

sie er_giebt sich mir schon

T. _jet vous par_ler

klä_rung da_rü_ber

Jea: et la dan_se

komm zum Tan_ze

Je: par_don j'ai promis l'on m'at_tend mais près de

ver_zeih Te_re_zi_ne sie hat früh_er mein

Je: vous prompt à me ren_dre je vais dan_ser bien vite et re_viens à l'instant
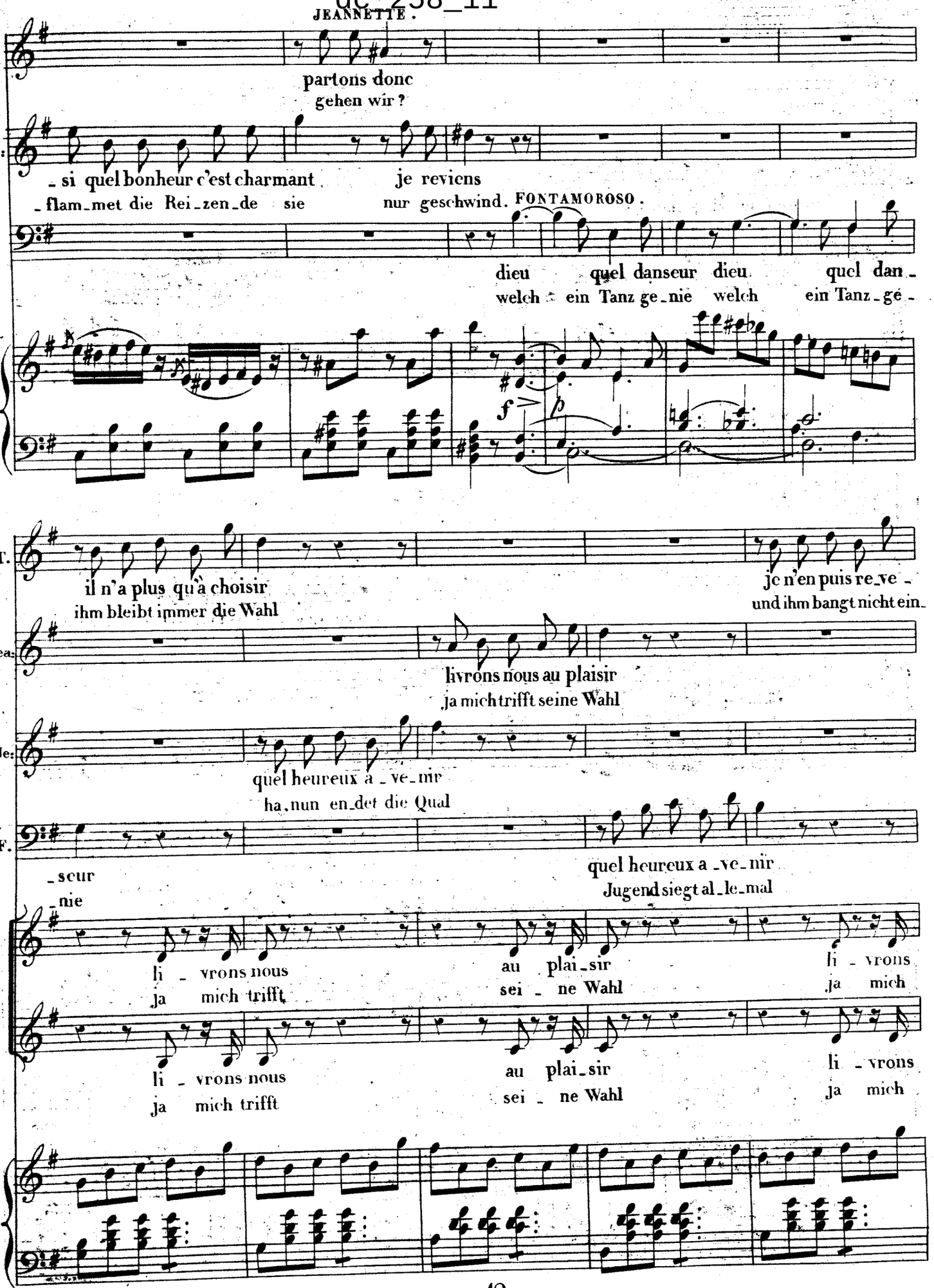
Wort ich muss es hal_ten doch tan_ze ich ge_schwin_de und lau_fe da_von

Für sich Terezine betrachtend.

Je: je de_vi_ne dé_ja ce qu'el_le veut me di_re el_le aus_

ich er_ra_the sie schon Lie_be darf nicht er_kal_ten schon ent_

[Philtre_3]
dc_258_11



[Philtre_3]

dc_258_11

T. -nir -mal

Jea: livrons nous au plaisir
mir gehört er einmal

Je: mon cœur bat de plaisir
Ja mich trifft ihre Wahl

F. quel heureux a-ve-nir quel heureux a-ve-nir quel heureux a-ve-
es vertreibt al-le-mal Re-bensaft Liebesqual al-le-mal Liebes-

nous au plai - sir
trifft sei - - ne Wahl

nous au plai - sir
trifft sei - - ne Wahl

Guillaume.

JERÔME.

quel heu-reux a-ve-nir quel heureux a-ve-nir ah mon bon-
en den wird meine Qual denn mich trifft ih-re Wahl und schnell werd

F. -nir pour moi quelle o-pu-len-ce je n'en puis re - ve -
qual wohl mir dass ich's er-fun-den nun heil ich al - le -

T. il n'a plus qu'à choisir on lui fait des a-van-ces des a-van-ces des a-van-

ja ihm bleibt nun die Wahl all' sein Leid ist verschwun-den ihm bleibt die Wahl die Wahl

Jea: oui de l'é-pou-ser j'ai l'es-poir j'ai l'es-poir

mich trifft ge-wiss-lich sei-ne sei-ne Wahl

Je: -heur commence ô mi-racle ô bon-heur mon cœur bat d'a-mour et d'espoir bat d'a-mour et d'espoir d'a-mour d'a-

ich ge-sun-den nun en-det mei-ne Qual es en-det die Qual ih-re Wahl meine Qual ih-re Wahl al-le al-

F. -nir quel heu-reux a-ve-nir d'hon-neur d'hon-neur d'hon-neur je n'en puis re-ve-nir d'hon-neur d'hon-

-mal mit Wein die Lie-bes-qual nun heil ich al-le-mal mit Wein die Lie-bes-qual hei-le hei-

dc_258_11

T. ces je n'en puis re-ve-nir — que de frais de de-
ja un-ter al-len die Wahl — ja sein Leid ist ver-

Jea. j'ai l'espoir — livrons nous à la
sei-ne Wahl — Hochzeit-krän-ze ge-

Je. -mour bat d'a-mour et d'espoir — ah mon bonheur com-
-le al-le Qual ih-re Wahl — Hochzeit-krän-ze ge-

F. -neur je n'en puis re-ne-nir — pour moi quelle o-pu-
-le nur mit Wein Lie-bes-qual — Al-le sol-len ge-

livrons nous livrons nous au plai-sir — livrons nous à la
Fort zum Tan-ze lasst fröh-lich uns sein — Hochzeit-kränze ge-

livrons nous livrons nous au plai-sir — livrons nous à la
Fort zum Tan-ze lasst fröh-lich uns sein — Hochzeit-kränze ge-

ff

ff

T. -pen-se — que de frais de de-pen-se on lui fait des a-
-schwunden — ja sein Leid ist ver-schwunden er hat nun Trost ge-

Jea. dan-se — livrons nous à la dan-se ah j'ai la pré-fe-
-wun-den — Hochzeit-krän-ze ge-wun-den mit ihm werd ich ver-

Je. -men-ce — livrons nous à la dan-se ah mon bonheur com-
-wun-den — Hochzeit-krän-ze ge-wun-den bald wird sie mir ver-

F. -len-ce — pour moi quelle o-pu-len-ce de ma pro-pre sei-
-sun-den — Al-le sol-len ge-sun-den das Mit-tel ist ge-

f

dan-se livrons nous livrons nous au plai-sir livrons nous à la dan-se elle a la pré-fe-
-wun-den fort zum Tan-ze lasst fröh-lich uns sein Hochzeit-krän-ze ge-wun-den bald ist ein Mann ge-

dan-se livrons nous livrons nous au plai-sir livrons nous à la dan-se elle a la pré-fe-
-wun-den fort zum Tan-ze lasst fröh-lich uns sein Hochzeit-krän-ze ge-wun-den bald ist ein Mann ge-

f

[Philtre_3]

de 258.11

T. -van - ces on lui fait des a - van - ces je n'en puis re - ve - nir on lui
-fun - den er hat nun Trost ge - fun - den denn je - des Herz ist sein ja ihm

Jea. -ren - ce oui j'ai la pré - fé - ren - ce c'est moi qu'il veut choisir j'en suis
-bun - den mit ihm werd ich ver - bun - den nun wird er e - wig mein ja mich

Je. -men - ce ah mon bon_heur com_men - ce li_vrons nous au plai - sir o mi - ra - -
-bun - den bald wird sie mir ver - bun - den durch treu - e Lie - be sein welche Won - -

F. -en - - - - - - - - - - - - - - ce je n'en puis re - ve - nir de ma
-fun - - - - - - - - - - - - - - den man trin - ke Cy - per - wein ja nun

-ren - ce elle a la pré - fé - ren - ce mais mon tour va ve - nir livrons nous
-fun - den bald ist ein Mann ge - fun - den wird die - ser auch nicht mein fort zum Tanz

-ren - - - - - - - - - - - - - - ce mais mon tour va ve - nir livrons nous
fun - - - - - - - - - - - - - - den schlägt die - ser auch nicht ein fort zum Tanz

T. fait _____ des a - van - - ces on lui fait _____ des a - van - - - - - -
bleibt _____ nun die Wahl _____ ja ihm bleibt _____ nun die Wahl _____

Jea. su - re c'est moi qu'il ai - me j'en suis su - re c'est moi qu'il ai - - me et
traf mich traf sei - ne Wahl _____ ja mich traf mich traf sei - ne Wahl _____

Je. -cle ô bonheur _____ o mi - ra - cle ô bonheur mon cœur bat d'a -
-ne wel_ches Glück _____ wel - che Won - ne wel_ches Glück ich nen - ne noch

F. pro - - pre sci - en - ce de ma pro - - pre sci - en - ce je ne
hab' _____ ich's ge - fun - den ja nun hab' _____ ich's ge - fun - den, die Er -

à la dan - - se li_vrons nous à la dan - - se li - vrons
fort zum Tanz lu - stig zu sein fort zum Tan - ze fort zum

à la dan - - se li_vrons nous à la dan - - se li - vrons
fort zum Tanz lu - stig zu sein fort zum Tan - ze fort zum

dc_258_11

T. _ces je n'en puis re_ve_nir on lui fait _____ des a_van_ces on lui
kann man glück_li_cher sein ja ihm bleibt _____ nun die Wahl _____ ja ihm

Jea: de l'é_pou_ser j'ai l'es_poir j'en suis su_re c'est moi qu'il ai_me j'en suis
kann man glück_li_cher sein ja mich traf, mich traf sei_ne Wahl _____ ja mich

Je: _mour et d'es_poir ô mi_ra_cle ô bonheur _____ ô mi ra_____
heu_te sie mein wel_che Won_ne wel_ches Glück _____ wel_che Won_____

F. puis re_vé_nir de ma pro_____ pre sci_en_____ ce de ma
_fin_dung ist mein ja nun hab'_____ ichs ge_fun_den ja nun

nous au plai_sir livrons nous à la dan_____ se li_vrons nous
Tan_ze recht lu_stig zu sein fort zum Tanz lu_stig zu sein

nous au plai_sir livrons nous à la dan_____ se li_vrons nous
Tan_ze recht lu_stig zu sein fort zum Tanz lu_stig zu sein

T. fait _____ des a_van_____ ces je n'en puis re_ve_nir je n'en puis re_ve_
bleibt _____ nun die Wahl _____ kann man glück_li_cher sein kann man glück_li_cher
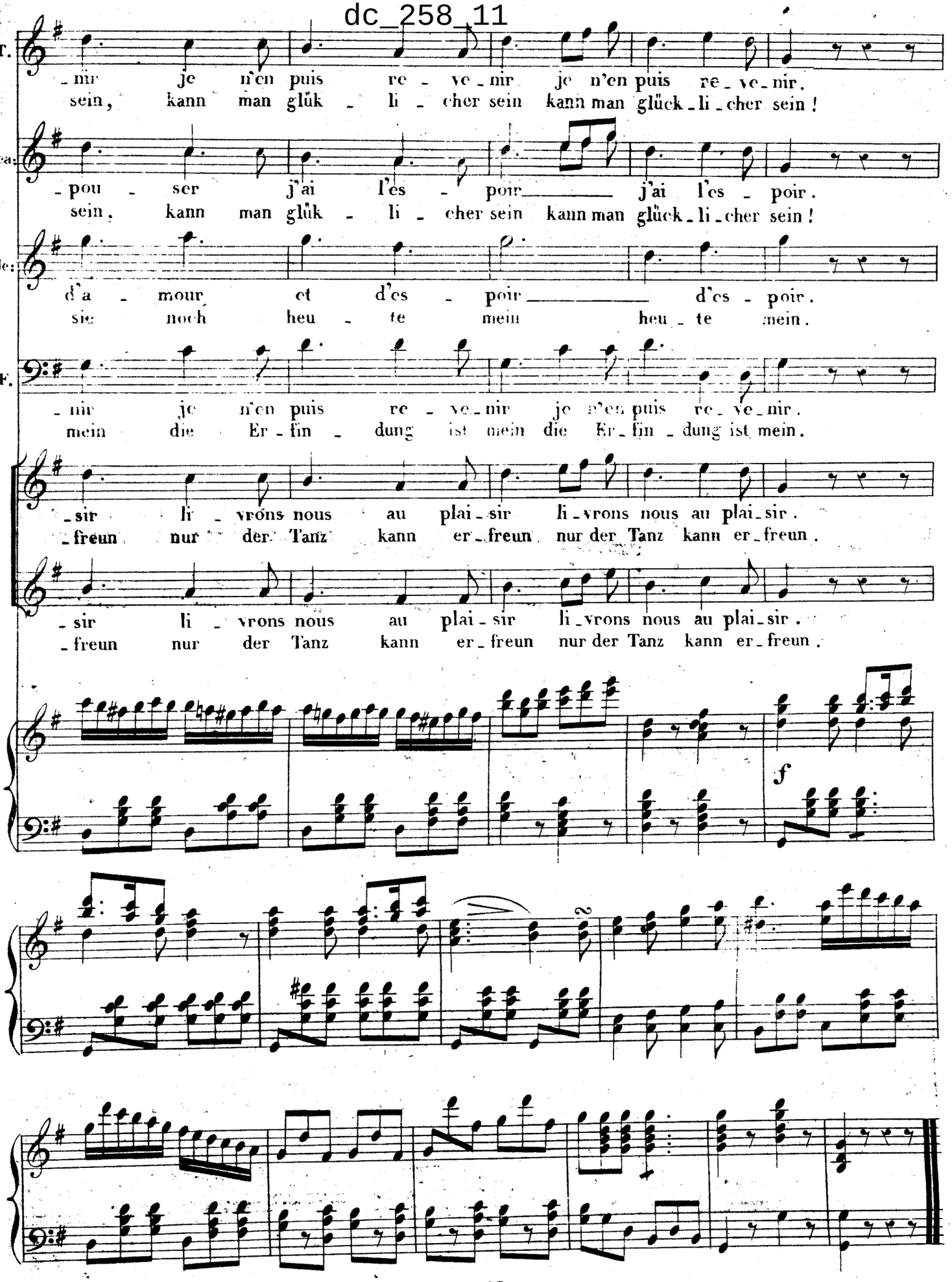
Jea: su_re c'est moi qu'il ai_me et de l'é_pou_ser j'ai l'espoir et de l'é_____
traf, mich traf sei_ne Wahl _____ kann man glück_li_cher sein kann man glück_li_cher

Je: _cle ô bonheur mon cœur bat d'amour et d'espoir mon cœur bat
_ne welches Glück ich nen_ne noch heu_te sie mein ich nen_ne

F. pro_pre sci_en_ce je n'en puis re_ve_nir je n'en puis re_ve_
hab'_____ ich's ge_fun_den die Er_fin_dung ist mein die Er_fin_dung ist
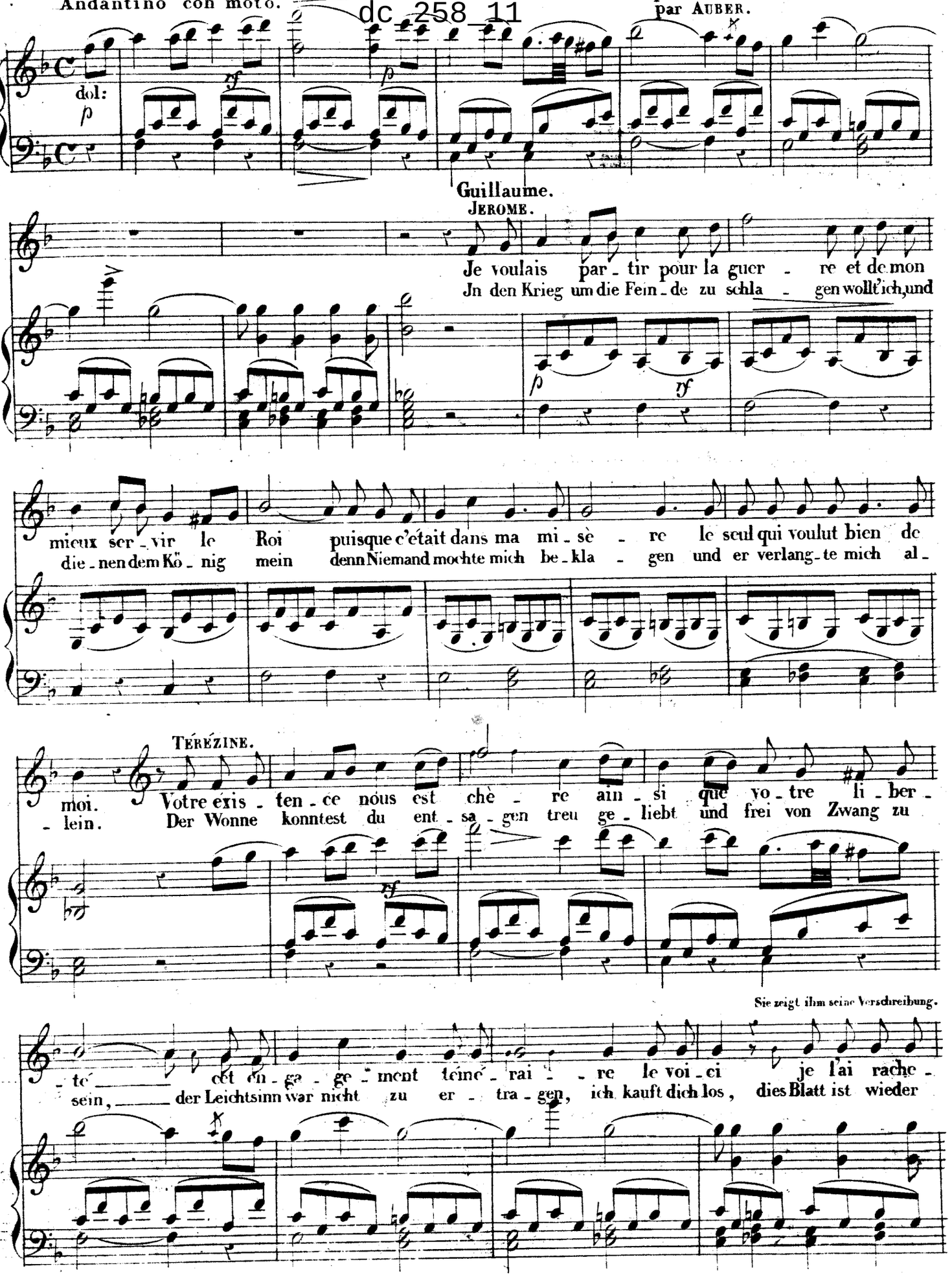
à la dan_se li_vrons nous au plai_sir li_vrons nous au plai_
fort zum Tan_ze nur der Tanz kann er_freun nur der Tanz kann er_

à la dan_se li_vrons nous au plai_sir li_vrons nous au plai_
fort zum Tan_ze nur der Tanz kann er_freun nur der Tanz kann er_


T.
-nir je n'en puis re-ve-nir je n'en puis re-ve-nir.
sein, kann man glück-li-cher sein kann man glück-li-cher sein!
Jea.
-pou-ser j'ai l'es-poir j'ai l'es-poir.
sein, kann man glück-li-cher sein kann man glück-li-cher sein!
Je:
d'a-mour et d'es-poir d'es-poir.
sie noch heu-te mein heu-te mein.
F.
-nir je n'en puis re-ve-nir je n'en puis re-ve-nir.
mein die Er-fin-dung ist mein die Er-fin-dung ist mein.
-sir li-vrons nous au plai-sir li-vrons nous au plai-sir.
-freun nur der Tanz kann er-freun nur der Tanz kann er-freun.
-sir li-vrons nous au plai-sir li-vrons nous au plai-sir.
-freun nur der Tanz kann er-freun nur der Tanz kann er-freun.
f

[Philtre_4]

dc_258_11



[Philtre_4]

dc_258_11

JEROME.

té. Que de bonté quoi c'est vous même mais c'est tout simple quand on aime et c'est ce-

dein. Wie En-gel-gut ja, nur die Lie-be erregt so sanfte Mitleids-triebe und dieses

TÉRÉZINE.

-la c'est bience-la? Je vous le rends le voi-là.

Blatt wär wieder mein? Ja nimm es hin, es ist dein.

Guillaume.

JERÔME.

Oui je crois voir douce espé-ran-ce trembler sa main bat-tre son

O süsses Glück ich bin er-hö-ret! es schlägt ihr Herz die Hand er-

cœur philtre di-vin déjà com-men-ce et ton pou-voir et mon bon-

-bebt, der Götter-trank hat sich be-wäh-ret, mein heisser Wunsch ist nun er-

Guillaume.

TÉRÉZINE. JERÔME.

-heur et ton pouvoir et mon bonheur. Adieu! Vous me quit-tez!

-strebt, mein heisser Wunsch ist nun erstrebt. Leb wohl! Verlass mich nicht!

dol:

[Philtre_4]

dc_258_11

Vous aviez je sup-po - se autre chose
Etwas noch mir zu sa - gen sollt' ich glauben

Guillaume.

TÉRÉZINE. JEROME.

à me dire en-cor. Moi non! Eh quoi pas autre cho - se
hättest du im Sinn. Ich! nein! O Gott! nichts mehr zu sa - gen?

Guillaume.
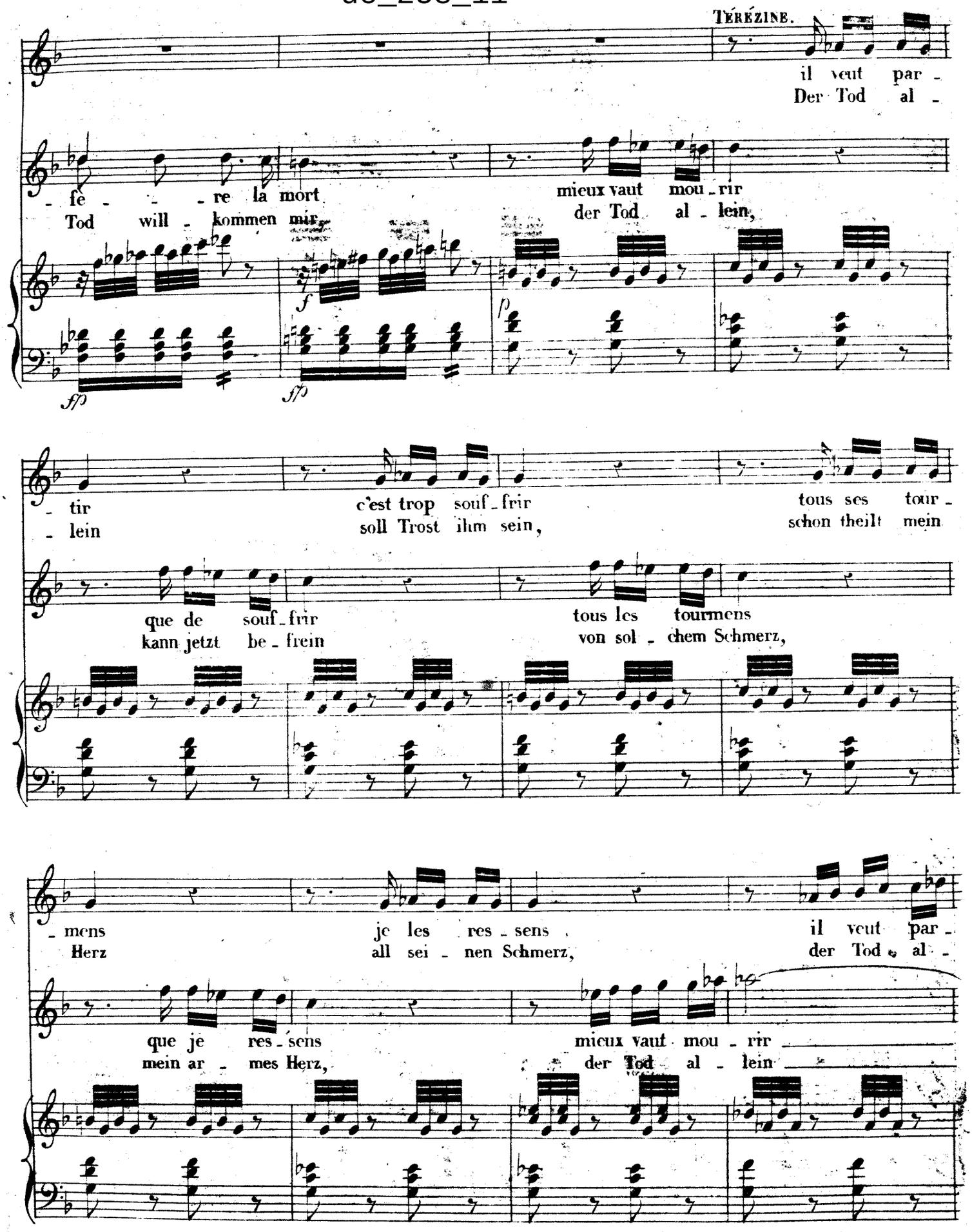
TÉRÉZINE. JEROME. Allegro. (Lui rendant le papier. / Gibt ihr das Papier zurück.)

Pas autre cho - se? O ciel _____ je m'a-busais qu'im-
Wie magst du fra - gen? Dann trog _____ die Hoffnung mich, und

por - te a - lors mon sort si je ne suis ai-mé je pré-
Al - les ist da-hin, ha, nicht ge-liebt von dir ist der
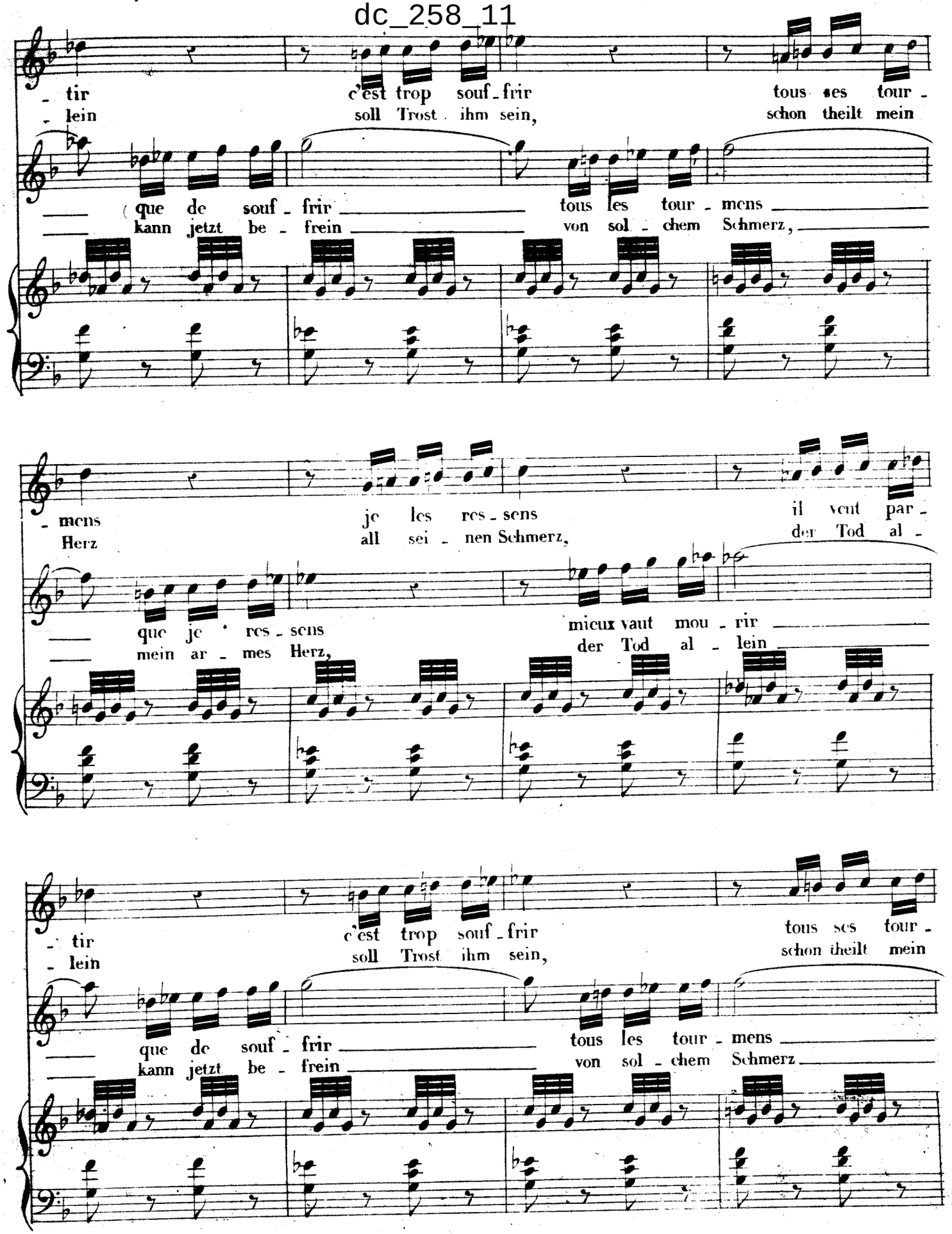
[Philtre_4]

dc_258_11



[Philtre_4]

dc_258_11



[Philtre_4]

dc_258_11

_mens je les res_sens.
Herz all sei_nen Schmerz.

___ que je res_sens.
___ mein ar_mes Herz.

1er Mouvement.

Eh! quoi ce ta_lis_man pour tout autre in_fail_li ___ ble sur
Und die_ser Ta_lis_mann___ der Al_le ü_ber_wun ___ den, es

elle est sans pou_voir ___ el_le reste in_sen_si_ble.
wä_re sei ___ ne Kraft bei ihr al_lein ver ___ schwunden.
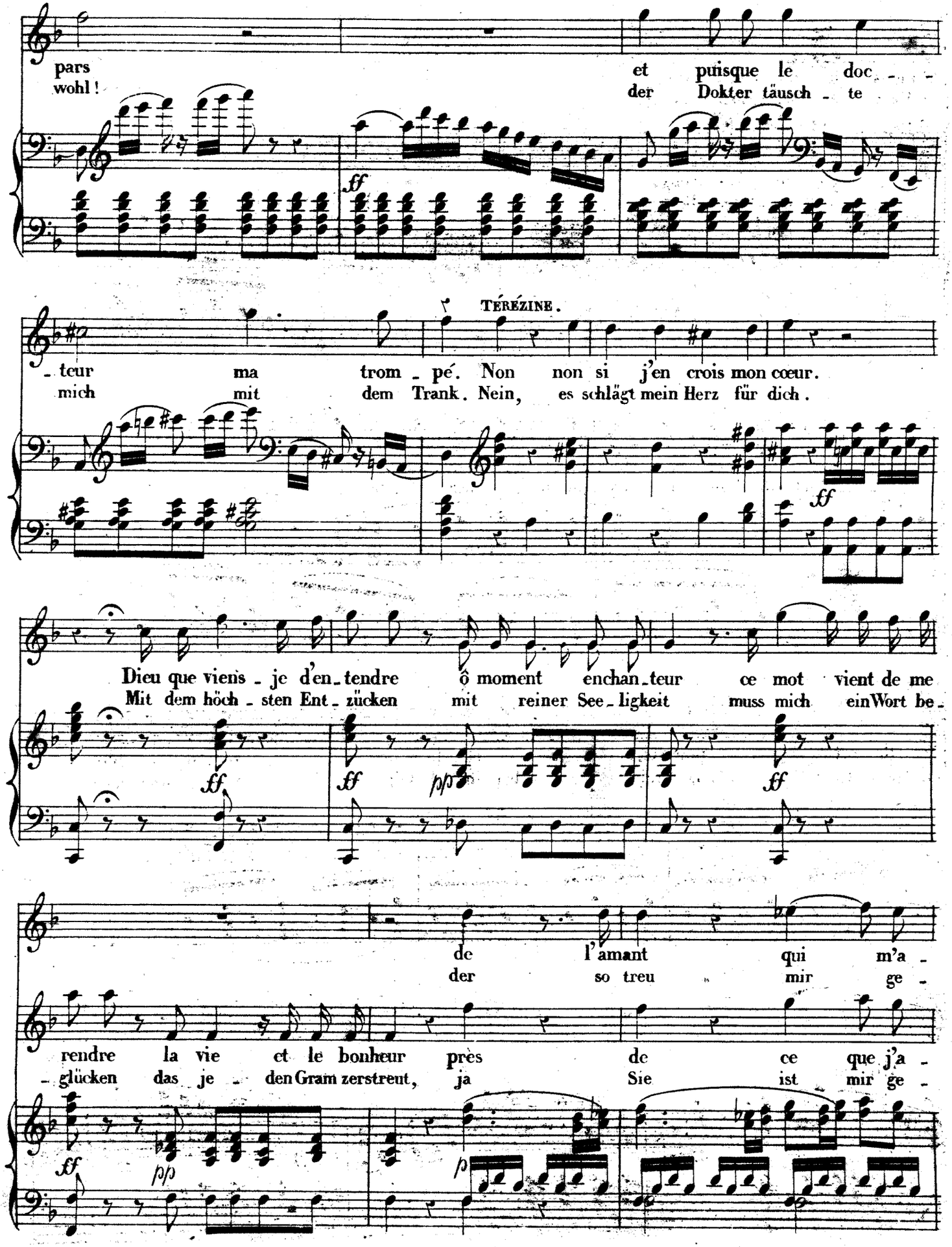
Allegro.

A_dieu je
Ich schei_de, leb'

ff
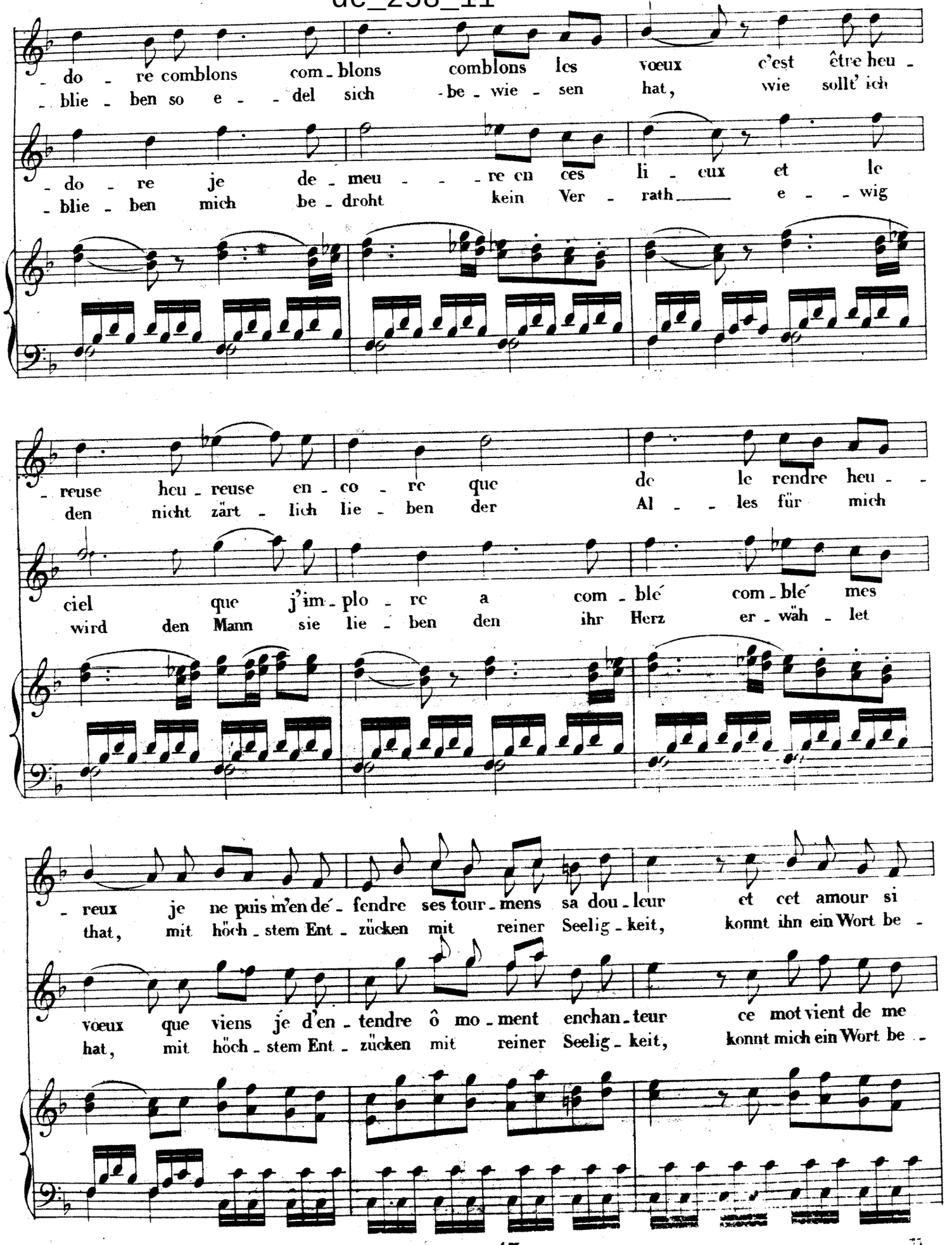
[Philtre_4]

dc_258_11



[Philtre_4]

dc_258_11



[Philtre_4]

dc_258_11

tendre or' su fou cher mon cœur de l'a - mant qui m'a -
glücken das jeden Gram zerstreut. der so treu mir ge -

ren - dit la vie et le bon - heur près de ce que j'a -
glücken das jeden Gram zerstreut. ja nun ist mein ge -

- do - re oui comblons en - fin les vœux c'est être heu -
- blie - ben e - - del sich be - wie - - sen hat, sollt' ich

- do - re je dé - meu - - - re en ces lieux et le
- blie - ben mich be - dro - - het kein Verrath e - - - wig

f

- reu - - - - - se en - cor que de le ren - - dre le
den nicht lieben der Al - les Al - les für mich that, der

ciel que j'im - plore a com - blé mes vœux
wird sie lie - ben mich den sie er - wäh - - let hat.

f *f*

[Philtre_4]

dc_258_11

260.

All.º vivace.

ren - - -

[Philtre_4]

dc_258_11

T. o moment höchstes Glück ! en_chanteur ! Se_lig_keit !

Je: o moment höchstes Glück ! enchanteur ! Se_lig_keit !

T. o bon_heur die_ses Herz o bon_ nun er_

Je: o bon_heur die_ses Herz o bon_ nun er_

JOLICŒUR. une Eins deux Zwei une Eins

T. _heur _freut o moment höch_stes Glück

Je: _heur _freut o moment höch_stes Glück

Jo: deux Zwei une Eins deux Zwei une Eins deux Zwei une Eins deux Zwei

[Philtre_4]

262.

dc_258_11

T. en_chanteur / Se_lig_keit — o bon_heur / Se_lig_keit

Je: en_chanteur / Se_lig_keit — o bon_heur / Se_lig_keit

Jo: une / Eins — deux / Zwei — une / Eins — deux / Zwei — halte / halt

T. o bon_heur / die_ses Herz — o bonheur / nun er_freut
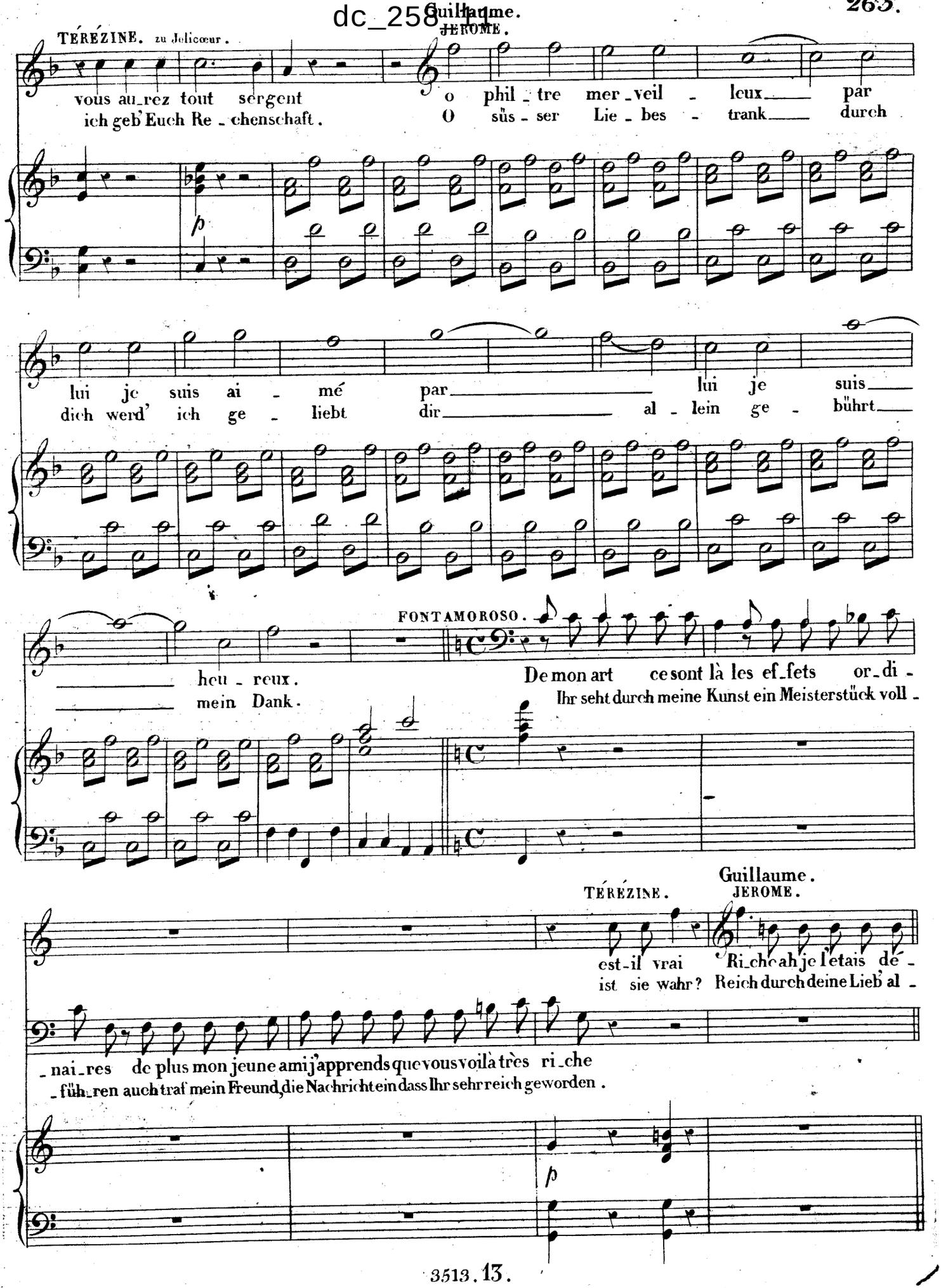
Je: o bon_heur / die_ses Herz — o bonheur / nun er_freut

Jo: front / Front — pré_sen_tez / prä_sen_tirt — les / das — armes grands / Ge_wehr! — ver_ — *f*

Jo: Dieux ___ / _dammt!___ — je rends à mon ri_val les hon_neurs mi_li_tai_res / vor meinem Ne_ben_buh_ler lass' ich präsen_ti_ren!

[Philtre_4]

dc_258



[Adlers_Horst_1]

dc_258_11

TERZETTO.

Nº 3.
VERONIKA.
CASSIAN.
PIANO.
FORTE.

Andantino.

(Veronika: Und wenn der Schnee her_nie_der fällt, wir
(Cassian: Das ist doch schier als wä_re man le_

1. seh'n ihn, seh'n ihn ru_hig kom_men, ad_je du wei_te gro_fse Welt, der Tag, der Tag wird uns ge_.
2. ben_dig schon, ja, schon be_gra_ben, zwar weifs ich wohl, nicht je_der kann wie ich stets Freiheit, Freiheit

Allegretto.

1. nom_men, da sit_zen wir in ste_ter Nacht und ha_ben auf den Vieh_stand Acht, dai de ——— ———
2. ha_ben, doch in so tiefer Win_ter_ruh schliefst man ja Thür und Fen_ster zu, dai de ——— ———

[Adlers_Horst_1]

dc_258_11

Veronika. *f*

1. da sit_zen wir in ste_ter Nacht und ha_ben auf den Vieh_stand Acht, dai de ——— ——— ———
2. wir warten ruhig auf den May, da wird die Aussicht wie_der frei,

Cassian. *f*

1. da sitzet ihr in ste_ter Nacht und ha_bet auf den Vieh_stand Acht, dai de ——— ——— ———
2. doch in so tiefer Win_ter_ruh schließt man ja Thür und Fen_ster zu,

Renner.

1. da sit_zen wir in ste_ter Nacht und ha_ben auf den Vieh_stand Acht, dai de ——— ——— ———
2. wir warten ruhig auf den May, da wird die Aussicht wie_der frei,

f *f* *f*

f

Moderato.

CASSIAN.

Noch weht ja Sommerwind auf grü_nen Pfa_ _den, und weil wir freund_lich sind zum Tanz ge_-

PIANO. FORTE. *p* *p*

[Adlers_Horst_1]

dc_258_11

la - - den, weil man noch wandern kann oh - ne Beschwer, laſst mich die andern dann ho - len hie-

Veronika.

Weil man noch wandern kann oh - ne Beschwer, mag er die Andern dann ho - len hieher.

Renner.

her. Weil man noch wandern kann oh - ne Beschwer, mag er die Andern dann ho - len hieher.

Allegretto.

Cassian.

Klin - - gen der Hir - - ten lust' - - ge Schal - - mein,

p

[Adlers_Horst_1]

dc_258_11

will ich be - wir - - then Al - - le mit Wein.

Allegro.

Veronika. *f*

Hier auf des Ber-ges Höh'n kann man sich rascher dreh'n; tief in das Land hin-ein leuchtet der Freu-de Schein,

Cassian.

Hier auf des Ber-ges Höh'n kann man sich rascher dreh'n; tief in das Land hin-ein leuchtet der Freu-de Schein,

Renner.

Hier auf des Ber-ges Höh'n kann man sich rascher dreh'n; tief in das Land hin-ein leuchtet der Freu-de Schein,

f

f Andante moderato.

klingen der Hir-ten, der Hirten lust'-ge Schallmei - - en, will er bewirthen, bewir-then Al-le, ja Al-le mit Wein.

klin- - gen der Hir - - ten lust'- - ge Schal - mei'n.

klingen der Hir-ten, der Hirten lust'-ge Schallmei - - en, will er bewirthen, bewir-then Al-le, ja Al-le mit Wein.

p

p

poco piu mosso

Cassian

Jhr auch prüft eu - ren Schritt,

ma - chet wohl ein Tänzchen

Renner

mit.

Ja, ja, wir prü-fen auch den Schritt,

Veronika

ma - chen auch ein Tänzchen mit..

Allegretto

Veronika

Hier auf des Ber-ges Höhn kann man sich rascher drehn, tief in das Land hinein leuchtet der Freu - de Schein.

Cassian

Hier auf des Ber-ges Höhn kann man sich rascher drehn, tief in das Land hinein leuchtet der Freu - de Schein.

Renner

Hier auf des Ber-ges Höhn kann man sich rascher drehn, tief in das Land hinein leuchtet der Freu - de Schein.

[Adlers_Horst_1]

dc_258_11

Andante moderato

Klingen der Hirten, der Hir-ten lust'ge Schallmei - - en, will er bewirthen, bewirthen Al-le, ja Al-le mit Wein,

Klin - - - gen der Hir - - ten lust - - ge Schall-mei'n,

Klingen der Hirten, der Hir-ten lust'ge Schallmei - - en, will er bewirthen, bewirthen Al-le, ja Al-le mit Wein,

klin gen der Hir-ten, der Hir-ten lust'-ge Schall-mei - - en, will er be-wirthen Al - le mit Wein.

will ich be - - wir - - - - then Al - - - le mit Wein.

klingen der Hir-ten, der Hir-ten lust'-ge Schall-mei - - en, will er be-wirthen Al - le mit Wein.

Allegro

f f f

[Adlers_Horst_2]

Nº 12. TERZETTO.

Allegro

Lazarus, Renner, Cassian.

LAZARUS

PIANO-FORTE.

Die Flaschen zur Hand, nun prüft mit Ver-

stand, nun prüft mit Verstand, der Wein gab kei-nen Einfuhrzoll, doch ist er gut, die Flaschen voll,

der Pfropf ist fest,

schaut zu, schaut zu, ob er sich öff-nen läfst.

Cassian

(Renner spricht)

Was wollt ihr trinken, dürft mir nur winken, wollt ihr sau-ern Rhein-wein?

Nun so lafst mich einmal kosten.

Lazarus u.Renner

Nein, nein.

Cassian

Wollt ihr Burgun - der?

Laz.u.Ren.

Das ist ja Plun - der.

Cassian

Wollt ihr

Laz.u.Ren.

Mo - selwein?

Nein, nein.

Cassian

Wollt ihr Ne - ckarwein?

Laz.u.Ren.

Nein, nein.

Cassian

Wollt ihr Würzburger Wein?

Laz.u.Ren.

Nein, nein.

Cassian

Wollt ihr etwa Naumburger Wein? Da schenk' ich mir lie - ber

Cassian

Gub'-ner ein.

Laz.u.Ren.

Sekt und Mus-ka-tel-ler?

Cassian

Un - erschöpflich ist sein Keller.

Laz.u.Ren.

Pe-drochi-me-nes,

Laz.u.Ren.

Pottwein, Lü-nel? im-mer noch nicht der wah-re Quell, immer noch nicht der wah-re Quell.. Ma-

Cas.

Laz.u.Ren.

dei-ra? Nein, nein.

Cas.

Laz.u.Ren.

Mal-la-ga? Nein, nein.

Cas.

Ren.

Was, zum Hen ker, soll's denn sein? Jhr

Laz.

wiſst es ja. Wir halten ihn ja.

Cas.

Soll's et-wa Un-gar sein? Ja, ja, Un-gar al-

Laz.u.Ren.

a tem:

a piacere

a tempo

lein, ja, ja, Ungar al-lein.

Allegretto

Allegretto

[Adlers_Horst_2]

Lazarus.

Wo sich im gol_de_nen Schei - ne die vol - le Trau_be

p

hebt, wo in dem edlen Wei - ne die Gluth des Feuers lebt, wo Lieblichkeit und Kraft ver - einigt wirkt und schafft,

Cassian.

wo Lieblichkeit, Lieb_lichkeit und Kraft ver - ei - - nigt wirkt und schafft,

Lazarus u: Renner.

wo Lieblichkeit, Lieb_lichkeit und Kraft ver - ei - - nigt wirkt und schafft,

f

[Adlers_Horst_2]

dc_258_11

nicht in Reu_ſsen, nicht in Preu_ſsen, nicht in

Oest_reich o_der Spanien, nicht in Frankreich, und Ro_ma_nien, nicht in Cy_pern, nicht in Sach_ _sen,

nein, nein, nein, in Ungarn muſs er wachsen,

Cassian.

nicht in Reu_ſsen, nicht in Preu_ſsen, nicht in Oestreich o_der Spa_nien, nicht in Frank_reich und Ro_

Lazarus u: Renner.

nicht in Reu_ſsen, nicht in Preu_ſsen, nicht in Oestreich o_der Spa_nien, nicht in Frank_reich und Ro_

dol

[Adlers_Horst_2]

dc_258_11

ma_nien, nicht in Cy-pern, nicht in Sach - - sen, nein, nein, nein, nein, nein, nein, in

ma_nien, nicht in Cy-pern, nicht in Sach - - sen, nein, nein, nein, nein, nein, nein, in

Ungarn mufs er wachsen, ja, in Ungarn mufs er wachsen,

Ungarn mufs er wachsen, ja, in Ungarn mufs er wachsen,

f

f

nicht in Reu_fsen, nicht in Preufsen, nicht in Oestreich o - der Spa_nien, nicht in Frankreich und Ro -

nicht in Reu_fsen, nicht in Preufsen, nicht in Oestreich o - der Spa_nien, nicht in Frankreich und Ro -

p

p

[Adlers_Horst_2]

dc_258_11

ma-nien, nicht in Cypern, nicht in Sach- - sen, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, in Un-garn mufs er

ma-nien, nicht in Cypern, nicht in Sach- - sen, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, in Un-garn mufs er

f *f*

wachsen, ja, in Ungarn mufs er wachsen.

wachsen, ja, in Ungarn mufs er wachsen.

f *f*

Rec:

Cassian.

Na, so wirds recht sein, das hier ist Un- - gar-wein.

p *p*

[Adlers_Horst_2]

dc_258_11

Laz: u: Renner.

Allegretto.

Ja, so wird's recht sein, das hier ist Un-gar-wein.

Cassian.

La-fset, la-fset strö-men sein Feu-er in's tie-fe Grab, im Rie-sen-ge-bir-ge ist er nicht

Lazarus.

Renner.

La-fset, la-fset strö-men sein Feu-er in's tie-fe Grab, im Rie-sen-ge-bir-ge ist er nicht

theu-er, senkt ihn, senkt ihn hin-ab.

theu-er, senkt ihn, senkt ihn hin-ab.

[Adlers_Horst_2]

Allo moderato. dc_258_11. Lazarus.

Ge-prie-sen sei o Gast, der

du be-treten hast des Mundes offne Pfor-te.

(Renner spricht) Renner.

Was ist's für eine Sorte?

Sagt einmal ge-liebter Schleich-händler, Pascher und Cassian.

Lazarus.

Allegretto. Laz: Renner. Cassian.

S'ist doch nicht To-kaier? ei, das wär' der Geyer! Nein!

Toll-naer?

dol.

Cassian. Laz: Cassian. Renner. Cassian.

nein! Nesmihler? nein! Erlauer? nein!

[Adlers_Horst_2]

dCa258_11

Laz.

Ei - senburger? Nein.

Ren.

Of - ner?

Cas.

Nein.

Merk auf, merk auf, du versammelte Mannschaft, es ist der Ungarwein Muster,

merk auf, wächst in der Oe-denburger Gespannschaft und ist, und ist: aechter, wahrhaftiger Rus - - ter,

Laz. u. Ren.

Cas.

äch-ter, wahrhaf-ti-ger Ruster.

Laz. u. Ren.

äch-ter, wahrhaf-ti-ger Ruster.

[Adlers_Horst_2]

dc_258_11

poco lento.

Allegretto.

Renner.

Lazarus.

Doch kaum ist er unten,

Meine Flasche ist leer, ja hin-un-ter, hin-un - ter mufst' er _____. Doch kaum ist er unten,

p

poco lento.

p

will er her-auf, nimmt nach dem Kopfe sei - nen Lauf, glänzet im Au-ge und rauschet im Ohr,

f

will er her-auf, nimmt nach dem Kopfe sei - nen Lauf, glänzet im Au-ge und rauschet im Ohr,

f

fz

fz

fz

fz

hebt al-le Sin - ne hoch em-por. Es taumeln die Ber-ge im fröh-lichen Reigen, sie drehn sich und tan-zen und

hebt al-le Sin - ne hoch em - - por. Es taumeln die Ber-ge im fröh-lichen Reigen, sie drehn sich und tan-zen und

p

p

[Adlers_Horst_2]

dc 258_11

sin_ken und steigen, wir sind keine Ber_ge, doch dreh'n wir uns mit, wie stark ist der Fuſs, wie leicht ist der Schritt,

sin_ken und steigen, wir sind keine Ber_ge, doch dreh'n wir uns mit, wie stark ist der Fuſs, wie leicht ist der Schritt,

p cresc. *p*

glu glu - - - - glu - - - glu - - - - - glu - - - glu - - - - -

p *p*

glu glu - - - - glu - - - glu - - - - - glu - - - glu - - - - -

cresc.

glu - - - glu - - - - - glu - - -

glu - - - glu - - - - - glu - - -

f *f*

[Adlers_Horst_3]

do 258 11

No 1.

Andante.

PIANO.

FORTE.

pp

cresc.

Rosa.

Die Son_ne, sie krönt in reinem Glanz die Berge mit dem heil'gen Kranz der neuen Mor_gen_won_ne, ja Alles freut sich der Soñe.

tr

cresc.

cresc.

Die Son_ne, mir weckt sie tie_fen Gram, mein An_gesicht erglüht in Schaam, mir

bringt sie Schmerz, nicht Won_ne, ach wei_nend flie_he ich die Son_ne! Die Son_

[Adlers_Horst_3]

dc_258_11

ne, ihr Him - - mels-feu - er rinnt — auch seg-nend auf mein ar - mes Kind, sie

giebt ihm Le - - - bens - won - - ne, in De - muth preifs' — ich die Son - - ne.

Allegro.

Weh mir! kei - ner Hoff - nung Blü - the, kei - nes Lich - tes Schimmer

fällt in mei - ne Nacht. Dü - - ster und bang der Zu - - kunft Wei - - te,

fz fz fz p

Angst, Noth, Verzweiflung, Tod und Grab.

decresc. decresc. decresc.

p p p

poco piu lento.

Dort unten, wo die Wälder stehn, wo ih re ho hen Wipfel weh'n, dort un - ten in der Tannen Grün, da wird er ziehn.

mf f

p p p p

dc_258_11

poco ritard.

poco ritard.

Im düsternWalde,wild,al_lein__,er schweift umher, gedenkt er mein? O

ritard.

ritard.

p

p

__rauscheWaldempor und sprich:

vergafs er mich?

Ver_ra _ then, verlas_sen, in

Jam_mer_undNoth,wohl sollt'ichihn has _ sen, wie Pflichtmirgebot; ach hät _ _ te derSchmerz ge_bro_chen meinHerz, ge_

brochen, ach ,schon längst,schonlängstwär'ich todt!

a piacere.

Ver__ra_

f

f

[Adlers_Horst_3]

dc_258_11

dol.

a piacere.

_then und doch, und doch lieb' ich ihn noch! und doch, und doch lieb' ich ihn noch! O

pp

pp

___rausche Wald empor und sprich: vergafs er mich?

Allegretto.

pp

p

f

p

f

Cassian. (noch auf dem Gebirge.

1. Mit grünem Laub zu krän _ zen das Leben wie den Hut, durchschweifen wir die Grän _ zen in Frohsinn, Lust und Muth, in

2. Was drunten auf der Er _ de die Menschen quält und drängt, uns macht es nie Beschwer _ de, wo Bergluft uns umfängt, wo

p

f

f

[Adlers_Horst_4]

dd_250_11

TERZETTO.

Marie, Rose, Richard.

Nº 5.

MARIE.

Allegro moderato.

Seit der Kindheit Ta_ _ gen hab' ich ihn gesehn ___ mir bei Scherz und Kla_ _ gen,

PIANO-FORTE.

stets zur Sei_ _ te stehn. Bruder hiefs er frei_lich, doch er war's ja nicht, und so ist's ver_zeih_ _lich,

wenn die Lie_be spricht, und so ist's ver_zeih_lich, wenn ___ die Lie_be spricht, ja ___, wenn ___ die Lie_be

Richard (für sich)

spricht. Auch der letzte Schimer wird mir nun ge_rauht und er_blühn soll nimmer Freude diesem Haupt, nein, er_

[Adlers_Horst_4]

dc_258_11

(zu Marien)

dol.

blühn soll nim_mer Freude die_sem Haupt? wenn dein Herz sich fes _ ter Je_nem schon ver_band, nun so nimm als

Schwester meine Bru_derhand, wenn dein Herz schon fes _ ter Jenem sich ver_band, nun so nimm als Schwester, nimm als

Schwester meine Bruder_hand; denn ich bin verlas _ _ _ sen, denn ich steh' al _ _

Marie.

Denn er ist ver _ las _ _ sen, denn er steht ja

Richard.

lein, bin verlas_sen, ste_he ganz al _ lein, ja ich bin ver_las _ _ _ sen,

ganz al - lein, will die Hand nur fas - - - sen, und mein Bru - der sein.

Rose (stürzt vor)

Vertrau' ihm nicht!

denn ich steh' al - lein, lafs die Hand mich fassen, deinen Bru - der sein.

ff

p

poco piu mosso.

Richard.

Ha Rose!

Marie.

grofser Gott!

Richard.

Du hier, kein Traum?

ff

ff

ff

ff

Marie.

Sie ist's! gewifs, die Beiden hatten ein unauf - löslich Band ge -

Rose.

Sein Schwur ist Trug und Spott! Er ist's, er ist's, ein töd - liches Ermatten be - siegt mich nun, die Kraft ent -

Richard.

Sie ist's, sie lebt, wenn nicht ihr Schat - ten mir strafend vor der See - - le

pp

pp

[Adlers_Horst_4]

dc_258_11

weht. Die Un - - glückseel'ge, sie sucht den Gatten, ihr Au - - - ge glüht, ha, wie sie, wie sie

schwebt. Vor meinen Augen zie - henSchatten, um mich ist's Nacht, mein armes Herz er -

schwebt. Sie ruft, sie ruft zürnend nach dem Gatten, mein A - them stockt, mein Herz er -

bebt! sie ist's! gewifs, die Bei - - den, sie hat - ten ein un - - auflös - lich Band gewebt,

bebt! er ist's! er ist's, ein tödt - li - ches Er - mat - ten be - siegt mich nun, die Kraft entschwebt,

bebt! sie ist's, sie ist's, sie lebt, wenn nicht ihr Schat - ten mir stra - - fend vor der See - - le schwebt,

Allegro.

Anton (hinter der Scene)

sie, die Unglückseel' - ge sucht den Gat - ten, ihr Au - ge glüht, ha, wie sie bebt. Juch -

vor meinem Au - - - ge zie - hen Schatten, um mich ist's Nacht, mein Herz er - - bebt.

sie rufet zürnend nach dem Gat - - ten, mein A - them stockt, mein Herz er - - bebt.

he, hal - loh, juchhei, herbei, herauf, herbei, sie kom̄en mit den Sen - sen an, hier Mann und Weib, da Weib und Mann, Juchhe, halloh, juch -

hei ——, herbei, ins Heu, herbei. ——

All° moderato.

Rose.

Und ich, und Er, nur fort, nur fort, hin -

ein! ——

a tempo.

Nur fort, hin - ein mit mei - ner Schande, mit mei - nem Gram, nur fort, hinein, nur

dc_258_11

fort, hin-ein mit mei - - ner Schande, mit mei - - nem Gram, al-lein

(stürzt ab.)

nur fort, nur fort, hinein.

Richard. (will ihr folgen)

Ver-wei - le! Ver-

Marie (Richard haltend.)

wei - - le! Nein, was wollt ihr thun?

Richard.

Ich kann — nicht ruh'n, ich muſs sie

sehn, — o komm und fol - ge mit.

Marie.

Nicht einen Schritt, — nicht einen Schritt. —

[Adlers_Horst_4]

dc_258_11

Allegro

Marie. Was wollt ihr thun? darf nicht geschehn, nicht ei_nen Schritt,

Richard. Ich kann nicht ruhn _____, ich muſs sie sehn _____, o komme mit, ich kann nicht

was wollt ihr thun? darf nicht geschehn, nur jetzo nicht, die Eltern müssen es noch nicht

ruh'n _____, ich muſs sie sehn _____, zu ih_ren Fü _ _ ſsen die Schuld zu bü _ _ ſsen, die

wissen, nur Ge _ _ duld, nur Ge _ _ duld.

Schuld, ich kann nicht ruh'n, ich kann nicht ruh'n, o kom_me mit, o komme mit, zu ihren Füſsen nur büſs'

O mäfsigt euch und geht, jetzt gäb' es Lärm und Streit, ja, Richard, geht und

ich die Schuld. Ich kann nicht ruh'n, ich muſs sie sehn,

pp

pp

seht, die Dörfner sind nicht weit, jetzt gäb' es Lärm und Streit. Ich will ja re-den,

ich kann nicht ruh'n, ich muſs sie sehn, o kom-met mit. Ach, ihr Entschluſs steht

Bes-ter, mit Rosen ganz al-lein, will mich als ei-ne Schwester dem Glück des Lebens weih'n, will mich als

fester, ich sah's zu meiner Pein, be-klag' den Bruder, Schwester, sie wird mir nie verzeih'n! be-klag' den Bruder,

[Adlers_Horst_4]

dc_258_11

Schwe - ster dem Glück des Bru - - - ders weihn ——, ja —— will —— mich weihn, ja ich

Schwe - ster, sie wird mir nie ver - zeihn ——, sie wird mir nie, mir nie ver - zeihn, nein, sie

will mich weihn, ja ich will mich weihn, ja —— ich will, will mich weihn.

wird mir nie ver - zeihn, nein, sie wird mir nie ver - zeihn, nie ——, nie —— verzeihn.

[Adlers_Horst_5]

dc_258_11

No. 9.

ROSE.

Andante moderato.

PIANO-FORTE.

dol.

p

1. Wo der Wie - - se grü - - - nes
2. Je - - - den flücht'- gen Au - - - gen -

1. Band zwischen Klippen liegt, in dem Schutz der Fel - - sen-wand, hab' ichs ein-ge -
2. blick nutz-te Mut-ter-lust, eil - - - te hin und welch ein Glück, nahm's an mei-ne

1. wiegt, mil - - - de Sōmer-lüf-te, sü - - - se Blumen-düf-te ha-ben's an-ge-facht, mil - - - de
2. Brust, mil - - - de Sōmer-lüf-te, sü - - - se Blumen-düf-te weh-ten die-se Nacht, mil - - - de

[Adlers_Horst_5]

dc_258_11

1. Sommer-lüf-te, sü - - - fse Blumendüf-te ha-ben's an-ge-facht, und im Schoofs der Klüf - - te
2. Sommer-lüf-te, sü - - - fse Blumendüf-te weh-ten die-se Nacht, in dem Stein-ge-klüf - - te

1. hat es hold ge - - lacht, und im Schoofs der Klüf - - te hat es hold ——— ge - -
2. hab' ich es be - - wacht, in dem Stein-ge-klüf - - te hab' ich es ——— be - -

1. lacht.
2. wacht.

RECITATIV.

Nº 10..
ROSE.

Recit:

Ich bin sein Weib, doch kaum ver_bunden, ge_reu_te ihn des Herzens Wahl, ach er ent_

PIANO.
FORTE.

floh, und liefs mich meiner Qual; bang folgt' ich ihm, und hatt' ihn bald ge_funden, versteckt in seiner Nähe weilt' ich

nun, vernahm, er werb' um ei_ne Andre.

Ver_fol_gung,

All?

[Adlers_Horst_5]

Neu-gier, Neid ver-trieb mich, ent-flie-hend sucht' ich Schutz — für mich, ach für mein Kind, ich bin zu

fz fz fz fz

stolz, zu stolz ihn zu ver-rathen.

Andante.

Schwer ver-klagt in fremdem

p p p

Krei-se, oh-ne Freun--des mil-de Hand, trat die el--tern-lo-se Wai--se an der

[Adlers_Horst_5]

dc_258_11

Hoff_nung Gra_bes = Rand, da ent_sagt' ich ihm und wand_te in die Ber_ge mei_ _nen

Lauf, die Ent_ehr_ _te, die Verbann_te nahmt ihr wie ein Va_ter auf, ___ die Ent_

ehr_ _te, die Ver_bann_ _te nahmt ihr wie ein Va_ _ter auf. ___ Er ver_liefs mich, doch ich

[Adlers_Horst_5]

dc_258_11

he - - - ge kei - nen Hafs, nein, kei - nen Hafs, hab' ihm verziehn, — hab' ihm verziehn, geh' in De - - muth meine

We - - ge, und im Kin - - de lieb' ich ihn, geh' in De - - muth mei - ne We - - ge und im

Kin - de lieb' ich ihn, — und im Kin - - de lieb' ich ihn.

f p f ff f p f ff

[Adlers_Horst_6]

Nº 16. SCENA.

Allegro.

PIANO.

FORTE.

cresc.

cresc.

pp

Recit.

Rose.

Die Kräfte schwinden mir, so nah dem Ziele, soll' ichs nicht er_reichen! All_

[Adlers_Horst_6]

dc_258_11

mächtiger zu dir, zu dir ruf' ich em_por, sey du mit mir, gieb mir ein Gnaden_zei_chen, ich kann nicht weiter,

stürzt' ich gleich hin _ ab, die Hand er _ lahmt, du Abgrund sey mein Grab.

sotto voce.

Andante.

Rose.

Frauen_Chor klingt aus der Tiefe des Thals.

Aus der Tie _ fe mäch _ tig

O reich' aus blau_en Hö _ _ hen ihr un _ sicht _ bar die Hand,

Rose.

klingt frommer Sang der Frau_en, und in meine See_le dringt göttliches Ver _ trau _ en, neuer

Chor.

reich' aus blau _ _ en Hö _ _ hen ihr un _ _ _ sicht_bar die Hand,

dc_258_11

Muth und neue Kraft wollen mich be_le_ben, dafs ich frisch empor ge_rafft kann zum Gipfel streben;
o lafs sie si_cher gehn, o lafs sie si_cher gehn auch an des Ab__grunds Rand
er_tö_net Klän_ge, steigt Ge_sän_ge, stei_get auf zu Got_tes Thron, sei_ne
die Mut_ter, treu ge_sinnt, er_hal_te Gott mit ih__rem Kind, er_
Kraft, sei_ne Kraft durch dringt ___ mich schon, sei_ne Kraft durch dringt mich schon.
hal_te Gott, ja er_hal_te Gott mit ___ ih__rem Kind.

[Adlers_Horst_6]

dc_258_11

Allegro.

Rose

Ich bin am Zie_le, Ew'_ger, ha_be

cresc.

Recit.

Dank, ich bin am Zie _ _ _ le. Wo ist der Horst?

hier nicht, weh' mir, den falschen Felsen hab' ich nun erklommen,

dort drüben scheint des Adlers Schreckgestalt die Fittige zu schwingen.

[Adlers_Horst_6]

dc_258_11

Recit.

Andante moderato.

Heil' - ger Gott, treibst du mit Mutterliebe Spott?

dol:

Du, den die En - gel preisen und lo - ben, Va - - - ter der Gna - de,

be - wah - re mir nur das Ver - trau'n zu dir, tren - ne der Wolken, der Ne - bel Schleier,

zei - ge dich mir in himmlischer Fei - er rettend und grofs, wie mein Geist dich ge - träumt,

trennne der Wolken, der Ne - bel Schleier, zei - ge dich mir in himmlischer Fei - er rettend und grofs, wie mein Geist

dich ge - träumt.

Recit.

Kein Wunder naht,

die Hilfe säumt

und dich al - lein auf diesem engen Raum, um - geben von der Tie - fe Schauder nur,

Allegro.

ist es denn wirklich, beb' ich denn im Traume, o welcher Schwindel! auf des Wahnsins

fz

fz

422

[Adlers_Horst_6]

dc_258_11

Spur, hu, der kalte Wind,

die Nebel bilden Gestalten, und der Ad_ler zerfleischt mein Kind.

Alles schwankt, wer wird mich halten, kein rettender Arm,

keine Hand, ist das deiner Treue Pfand, Ge_liebter, Richard, o Richard, eile zum Brautbett, nicht weile.

morendo.

(sinkt ohnmächtig nieder)

[Adlers_Horst_6]

dc_258_11

Richard.

Allegro jubiloso.

Noth. ——— Nun sei's gewagt. (er schiefst, der Adler fällt in die Tiefe.

Rose.

Triumpf, Triumpf, der Räu - ber stürzt zu - sam - - men, und aus dem Gra - - be

und aus — den Flam - men hab' ich mein Kind ge - ret - - tet, ge - ret - - tet, ja aus dem Gra - be

und aus den Flammen habe ich mein Kind ge - ret - - - - - - - - tet!

Richard.

Das Kind, es ist ge - ret - - - tet!

dc_258_11

SCÈNE II.

Isaure, Vergy.

Isaure.

J'aurais désiré savoir d'eux tous les détails de cette querelle et ceux de votre combat.

Vergy.

Ah! belle Isaure, quand l'équité met les armes à la main, le combat n'est jamais long.

Isaure.

Je vous remercie du bien que vous avez fait à ces bonnes gens.

Vergy.

Belle Isaure, c'est à vous qu'ils le doivent, je ne fais que ce que m'inspire le désir de vous plaire.

Isaure.

Hier encore, ce pèlerin que vous avez sauvé....

Vergy.

C'est pour vous.

Isaure.

Et ces deux marchands arrachés à la fureur de ces scélérats...

Vergy.

C'est encore pour vous.

Isaure.

Ah! si mes frères écoutaient mes vœux!

Vergy.

Ah! s'ils se rendaient aux miens!

Isaure.

Bientôt unis.

Vergy.

Bientôt au comble de la félicité.

Isaure.

Il n'y faut pas penser; le renversement de notre fortune et de la vôtre pendant vos voyages d'outremer, nos châteaux ruinés, nos champs ravagés, nos bois détruits.

Vergy.

Il est vrai.

Isaure.

Enfin, la plus grande infortune nous met dans un état à ne pouvoir soutenir le rang que nous donne notre noblesse: contentons-nous de nous aimer.

Vergy.

Oui, toute ma vie.

Isaure.

Il semble que le Ciel me destinait à vous, car aussitôt que je vous ai vu....

Vergy.

Et moi de même.

Isaure.

J'attribuais d'abord l'intérêt que vous m'inspirâtes à votre ressemblance à une sœur aînée que j'avais, et que j'ai perdue.

Vergy.

Vous aviez une sœur?

Isaure.

Oui, je l'appelais ma sœur Anne, ma chère sœur Anne... je crois toujours la voir près de moi.

Vergy.

Vous aimait-elle?

Isaure.

A la folie.

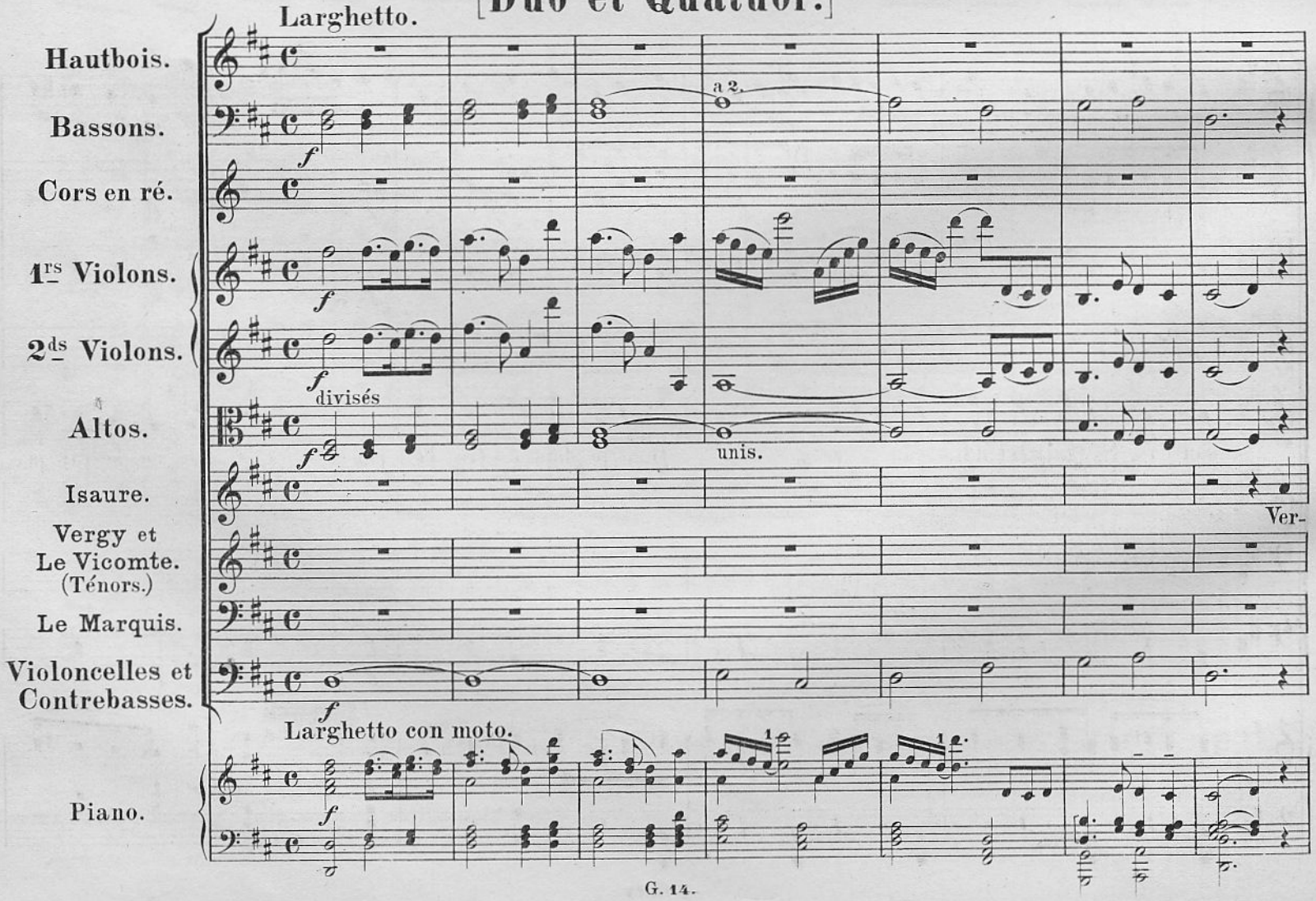
Vergy.

Appelez-moi ma sœur Anne.

Isaure.

Quelle idée!

[Duo et Quatuor.]



gy, Ver - gy, jamais I - sau-re, Ja-mais je ne peux être à d'au - tre qu'à vous.—

Vergy.

Oui, oui, c'est d'I-

dolce

sau - re, Oui, c'est d'I - sau - re Dont je dois ê - tre l'é - poux. Je ne se-rai ja-

dc_258_11

mais l'époux, Je ne se-rai jamais l'époux Que d'I - sau - re, De la belle I - sau - -

Près de ce-lui que j'a - do - re Que mes instants se-ront doux!

re. Près de cel - le que j'a - do - re Que mes instants se-ront

espressivo

doux!

Près de la belle I - - sau - - re

Près de celui que j'a-

do - - re Que mes instants se-ront doux! Près de ce-

Que mes instants se-ront doux, se - ront doux! Près de la belle I - -

ten.

f

ten.

Ped.

dolce

dc_258_11

cresc. smorz. cresc. smorz.

lui_que j'a-do-re Que mes ins-tants seront doux, Que mes ins-tants, que mes ins - tants se-ront

sau - re Que mes ins-tants seront doux, Que mes ins-tants, que mes ins - tants se-ront

Allegro.

Hautbois.

Bassons. à 2.

doux! Quoi! mes

doux! **SCÈNE III.** Les mêmes,

Le Vicomte. le Marquis, le Vicomte. (à Isaure et à Vergy.)

Le Marquis, (au Vicomte). Non, non, vous ne serez point u - nis,

Ils s'ai-ment, vous le voy - ez.

Allegro moderato.

cresc.

dc_258_11

I. frè - res! quoi! mes frè - res!

Vic. Non, ja-mais, non, ja-mais, non, ja-mais, non, ja-mais, non, ja-

M. Non, ja-mais, non, ja-mais, non, ja-mais, non, ja-mais, non, ja-

V. A qui?

Vic. mais, ton cœur est pro-mis. Ra - oul doit la fai - re Prin-

M. mais, ton cœur est pro-mis. Ra - oul doit la fai - re Prin-

dc_258_11

Bassons.

I. Raoul?

V. Raoul?

Vlc. ces - se, Ra - oul de Car - man - tans. Ain - - si que de nous, sa no -

M. ces - se, Ra - oul de Car - man - tans. Ain - - si que de nous, sa no -

p sempre

Vlc. bles - - - se Se perd dans la nuit des temps.

M. bles - - - se Se perd dans la nuit des temps.

p sempre

Vic.

Vous, vous n'avez que cinq cents ans Tout au plus de haute noblesse Et vos biens, vos ter - res, vos ter-res et vos

M.

Vous, vous n'avez que cinq cents ans Tout au plus de haute noblesse Et vos biens, vos ter - res, vos ter-res et vos

cresc.

Vic.

champs Sont dans la plus gran-de dé-tres - se, Sont dans la plus gran - de dé-tres - -

M.

champs Sont dans la plus gran-de dé-tres - se, Sont dans la plus gran - de détres - -

mf

dc_258_11

Larghetto.

pp

p

I. Li - és tous deux par nos ser-ments,

V. De votre sœur j'ai re-çu la pro - mes-se; Li - és tous deux par nos ser-ments,

Vlc. se.

M. se.

pp

Larghetto con moto.

pp

p

I. Sans lui que de tour - ments! Li -

V. Je lui dois ma ten - - dres - - se; Li - és par nos ser - -

dc_258_11

a 2.

I. és par nos ser - - ments, Près de ce - lui_ que j'a - do-re

V. ments, par nos ser - - - ments,___ Près de la belle I - sau - re

ten. ten. Ped. *

Allegro.

Hautbois

Bassons.

Cors.

cresc. smorz. cresc. smorz.

I. Que mes instants seront doux! Que mes ins-tants, que mes ins - tants___ se-ront_ doux! Oui, de mon

V. Que mes instants seront doux! Que mes ins-tants, que mes ins - tants___ se-ront_ doux! De vo-tre

Vic. Ra-oul a ma promes - se,

M. Ra-oul a ma promes - se,

Allegro.

dc_258_11

32 Hautbois.

Bassons.

I. cœur il re-çut la pro - mes - se, Je lui dois tou - te ma ten - dres - se. Ver -

V. sœur j'ai re-çu la pro - mes - se, Je lui dois tou - te ma ten - dres - se. U -

Vlc. Il te fe-ra Princes - se, Il te fe-ra Princes - se.

M. Il te fe-ra Princes - se, Il te fe-ra Princes - se.

I. gy, Ver - gy re - çut tous mes ser - ments, Ah! quels tour-

V. nis, u - - nis, u - nis par nos ser - ments, Ah! quels tour-

Vlc. Il va venir

M. Il va venir

[Barbe-Bleu 1]

dc_258_11

Bassons.

I. ments! Ah! quels tourments! Ah! quels tour - ments, Ah! quels tour - ments, Ah! quels tour -

V. ments! Ah! quels tourments! Ah! quels tour - ments, Ah! quels tour - ments, Ah! quels tour -

Vic. et je l'attends. Il va venir et je l'at -

M. et je l'attends. Il va venir et je l'at -

cresc. *f*

Hautbois. [Adagio.] [Come prima.]

Bassons.

Cors.

I. ments! Quels tour - ments! Oui, de mon

V. ments! Quels tour - ments! De vo - tre

Vic. tends! Ra - oul a ma pro-mes - se,

M. tends! Ra - oul a ma pro-mes - se,

Adagio. Tempo I.

dc_258_11

Hautbois.

Bassons.

I. cœur il reçut la pro - mes - se, Je lui dois tou - te ma ten - dres - se. Ver - gy, Ver -

V. sœur j'ai re-çu la pro - mes - se, Je lui dois tou - te ma ten - dres-se. U - nis, u -

Vic. Il te fe-ra Princes - se, Il te fera Princes - se. Non,

M. Il te fe-ra Princes - se, Il te fera Princes - se. Non,

Cors.
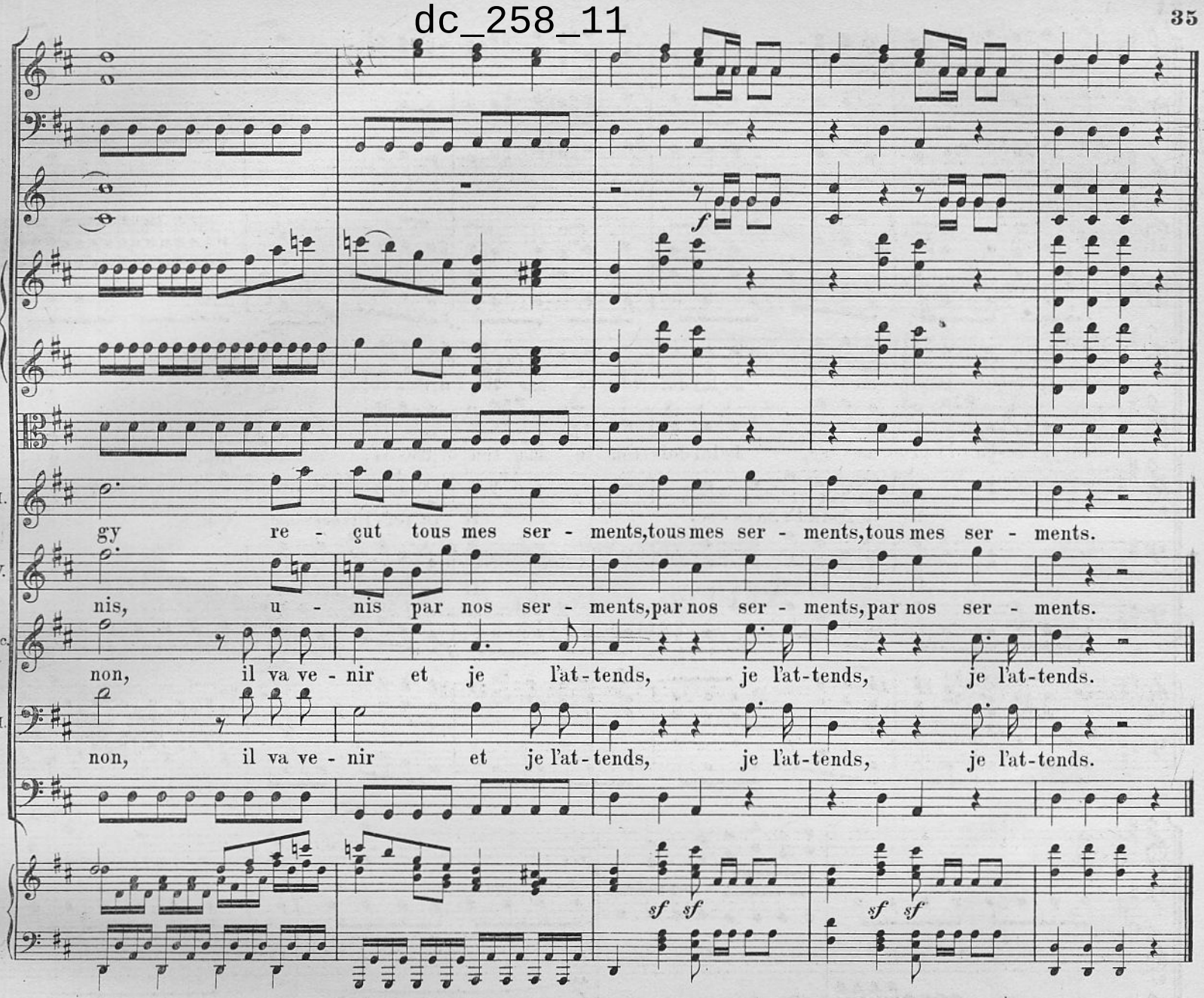
I. gy, re - çut tous mes ser - ments, Ver - gy, Ver -

V. nis, u - nis par nos ser - ments, U - nis, u - -

Vic. non, il va ve - nir et je l'at-tends. Non,

M. non, il va ve - nir et je l'at-tends. Non,

dc_258_11



SCÈNE IV.

Les mêmes, un vassal.

Le vassal.

On voit venir un nombreux cortège de cavaliers superbement habillés.

Le Marquis.

Faites ici, mon frère, rassembler nos vassaux, et, autant qu'ils le pourront, qu'ils fassent honneur à leurs seigneurs.

SCÈNE V.

Isaure, le Marquis.

Le Marquis.

Quoi! tu hésiterais à épouser un homme égal à nous en noblesse, un homme puissant et dont les richesses étonnantes vont relever la splendeur de notre maison? Sais-tu les avantages que Raoul te fait?

Isaure.

Je ne demande point à le savoir.

Le Marquis.

Par le contrat qui est signé de sa main et scellé de ses armes, il te donne tous ses biens après sa mort, soit que le Ciel lui accorde ou lui refuse de la postérité.

Isaure.

Que m'importe!

Le Marquis.

As-tu entendu parler de ses possessions, de ses États, de ses châteaux?

Isaure.

A-t-il les qualités et les vertus de Vergy?

Le Marquis.

Vergy a les inclinations basses, il s'occupe sans cesse à étudier.

Isaure.

En est-il moins brave?

dc_258_11

Le Marquis.

Doux avec ses vassaux, fier avec nous, il semble qu'il les craigne et qu'il nous méprise.

Isaure.

On est loin de mépriser ceux dont on désire l'alliance.

Le Marquis.

Enfin, si tu te refuses à ce qu'exigent de toi le respect dû à la mémoire de tes ancêtres et le bonheur de tes frères et ton propre honneur, crois-tu que nous souffrirons que Vergy paraisse sur nos terres, et y paraisse sans danger pour lui; et sire Raoul, qui pourra bien apprendre le motif de tes refus, manquera-t-il de moyens de se venger? Penses-y, il va paraître.

Isaure.

Non, jamais!

Le Marquis.

Jamais?

Isaure.

Je recevrai sa visite, je le dois: mais pourquoi pense-t-il à moi? que n'épouse-t-il l'une après l'autre les filles de ses écuyers et de ses vassaux?

Le Marquis.

Il veut une alliance plus noble.

Isaure.

Qu'il ne la cherche point ici, je ne veux point succéder aux trois femmes qu'il a déjà eues.

Le Marquis.

Il les rendait heureuses.

Isaure.

Cela peut être, mais il ne fera jamais mon bonheur.

Le Marquis.

Je vais le recevoir; pour toi, tu dois l'attendre ici.

Isaure.

Je le recevrai, j'aurai pour lui les égards que méritent son rang, sa noblesse et sa demande.

SCÈNE VI. Isaure, *seule*.

Arioso, Marche et Air.

Larghetto.

Petite Flûte.
Hautbois et Clarinettes.
Bassons.
Cors en sol.
[Trompettes en ut.]
Timbales en ré, sol.
1rs Violons.
2ds Violons.
Altos.
Isaure.
Raoul.
Violoncelles et Contrebasses.
Piano.

f *p* *fp* *mf* *p dolce* *sf*

Moi, je se - rais in - fi - dèle à Ver - gy! Moi, je se -

Larghetto.

dc_258_11

Isaure.

rais in-fi-dèle à Ver-gy! Non, non, il n'est point de puis-san-ce Qui, dans ce

cœur tout à lui, Puisse af-fai-blir ma constan-ce. Non, non, il n'est point de puis-san-ce

Qui, dans ce cœur tout à lui, Puisse af-fai-blir ma cons-tan- - -

dc_258_11

Isaure.

Sire Raoul, mes frères connaissent mes intentions, elles sont immuables; je vais me retirer, je les prie de vous les dire.
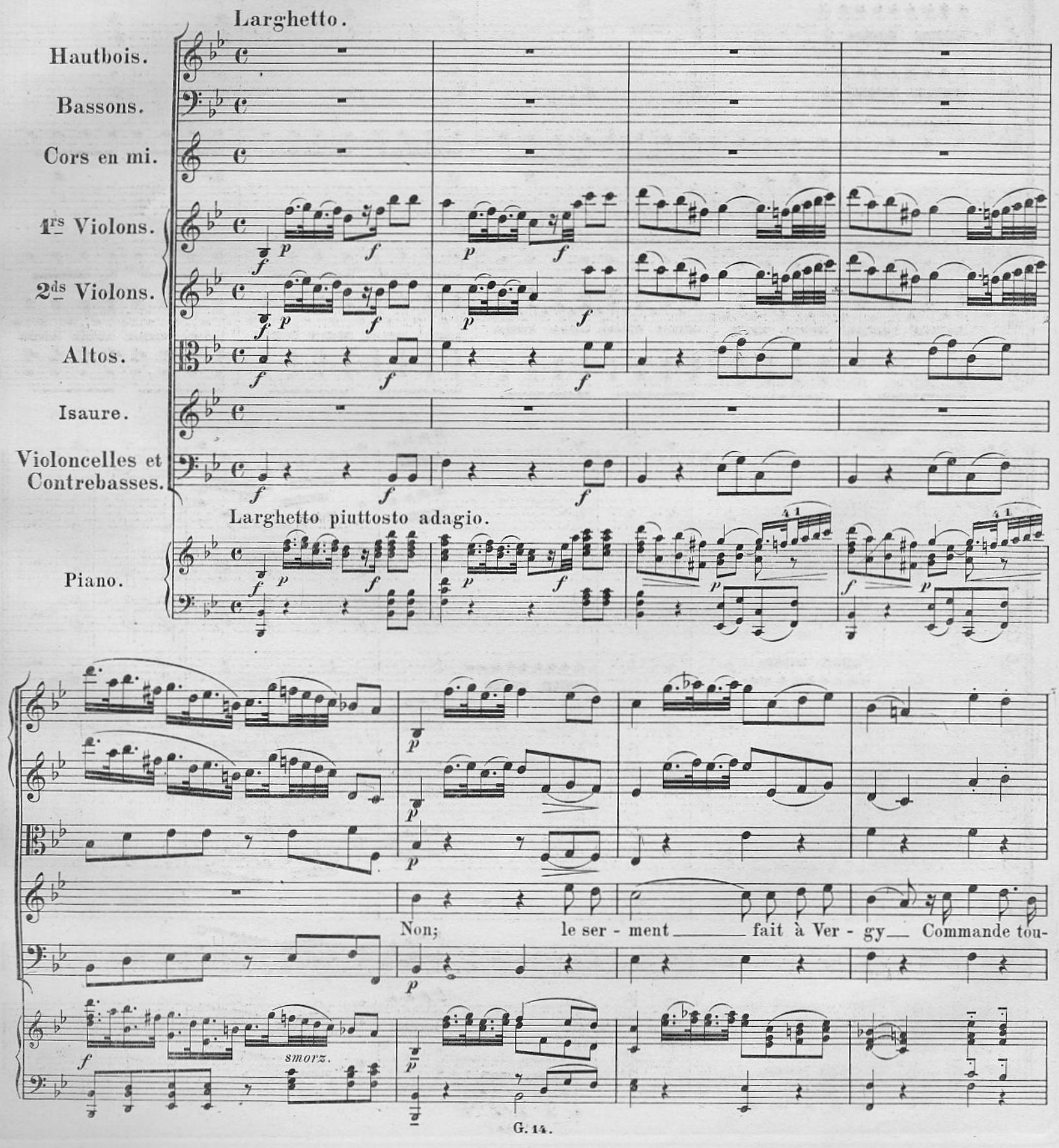
Raoul.

Non, Madame, non, c'est nous qui allons laisser la belle Isaure se livrer à ses prudentes réflexions; j'espère qu'elles me seront favorables. *(Tous se retirent.)*

SCÈNE VIII.

Isaure, *seule.*

[Récitatif et Air.]



dc_258_11

jours à mon â - me. Je ne veux vi- - -vre que pour lui. Avant que d'é-tein-dre la

flamme Qui tous deux nous a ré-u-nis, La mort viendra couper ma tra-me;

C'est pour lui seul, c'est pour lui seul que je vis, C'est pour lui, pour lui seul, c'est pour lui seul, c'est pour lui

dc_258_11

[Récit.]

Elle regarde les bijoux avec dédain.

seul_que je vis.

Par ces bi-joux croit-on sé-duire Des

Récit.

Allegretto.

Mesuré.
Plus lent.

yeux qui ne voi-ent que lui?

Je re-fu-serais un em-pi - re

Allegretto quasi Andantino.

Più lento.

dolce

Animé [come prima.]

Récit.

Elle regarde les diamants.

Si je l'ob-tenais sans Ver-gy.

Ces di-amants peuvent-ils m'éblou-

Poco animato.

Récit.

dc_258_11

[Come prima.]

[Récit.]

ir, Fussent-ils plus brillants en - co - re?

Ils sont beaux, il est

Come prima.

Récit.

Plus vite.
Allegretto.

[Récit.]

vrai; quels feux ils font jail-lir!

De quel éc-lat ce rubis se co-

Come prima.

Récit.

[Come prima.]

[Récit.]

Elle regarde la table de toilette.

Elle découvre le miroir.

lo - re!

Mais que cache à mes yeux ce superbe tapis?

Come prima.

Récit.

Ciel! que vois-je? c'est moi - mê - me! Quel - le sur-prise ex - trê-me! Qu'un tel mi-roir est d'un grand

Allegro.

[Récit.]

Sa robe touche au tapis de la toilette.

prix!

Le triste ha - bit près de ce bro-card

Allegretto.

Récit.

Larghetto, mesuré.

d'or! Ah! Ver-gy! Ver - gy,— que n'es-tu maî-tre de ce tré - sor! Tu l'offrirais à ta fi - dè-le I-

Larghetto.

dc_258_11

sau - re, Tu l'of-fri-rais à cel-le qui t'a - do - re. Com-me j'ac-cep-te-rais, j'ac-cep-te-rais tes

Plus vite.

Larghetto.

Elle pose le diadème sur sa tête.

dons! Ciel! que vois - je? quel di-a - dè - me! Quelle é-légance ex-trê-me!

Più Allegro.

Larghetto.

Mesuré.

Comme il a-joute à mes ap - pas! Comme il a-joute à mes ap - pas!

Sempre a tempo

dc_258_11

Allegro.

Hautbois.

a 2.

Bassons.

Cors.

Allegro.

a 2.

dc_258_11

a 2.

Est-

dc_258_11

il beau- -té que je n'ef - fa - ce Si tel-le que dans cet - te gla - ce, Si

p

pp

poco rinf.

tel-le que dans cet - - te gla - ce, Je pré-si-dais dans un tour - nois?

a 2.

f

sf

dc_258_11

Ma ___ beau - té, ma ___ beau - té charme - rait les Rois. Est-il beau-

té que je n'ef - fa - ce Si, tel - le que dans cet - te glace, Je prési -

dc_258_11

dais dans un tour - nois, dans un tour- - nois. Oui, ma beau -

Lent. a tempo

té char - - - - merait, char - - - me - rait les

Lento. Tempo I.

dc_258_11

a 2.

f

a 2.

f

Rois, Ma beau - té charmerait les Rois, Ma beau - té charmerait les

a 2.

Rois.

p

Et pour mes

ff

f

dolce

dc_258_11

frè - res, quel - le gloi - re! Ils s'é-crie - raient: Voilà ma sœur! Oui, la voi - là! Pouvait-on

croi - re Qu'elle u - ni - rait tant de splen - deur? Pou - vait - on

dc_258_11

64

croi - re?

Oui, c'est ma sœur!

pizz.

pizz.

dolce

arco

arco

Oui, la voi - là! Pou-vait-on croi-re Qu'elle u - ni-rait tant

dc_258_11

a 2.

p

cresc.

de splen - - deur? Oui, la voi-là! Oui, c'est ma sœur, Oui, la voi-

f

cresc.

mf

a 2.

f *fp*

là! Pouvait-on croi - re Qu'elle u - nirait tant de splendeur, Qu'elle

p

dc_258_11
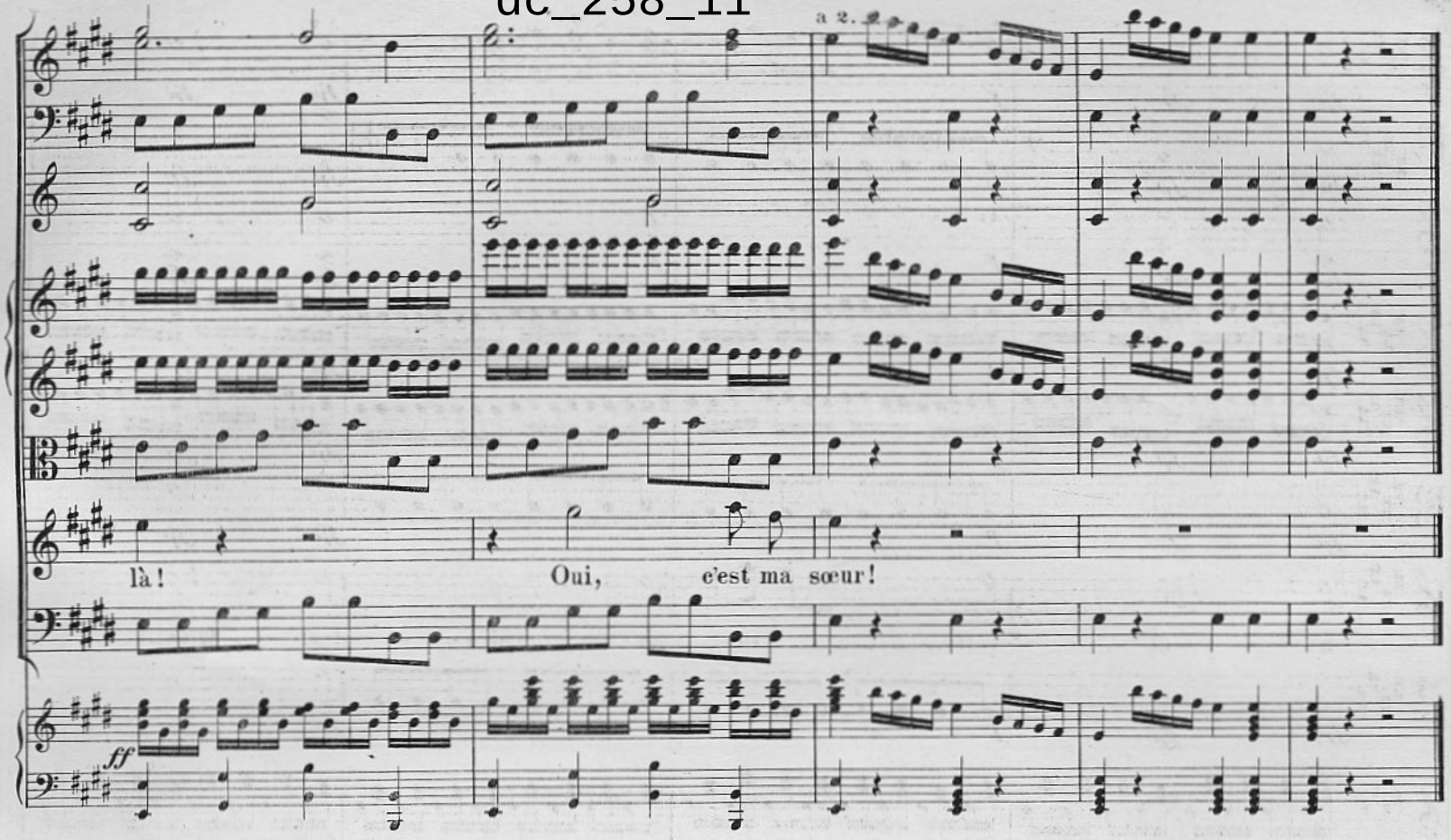
a 2.

u - - - ni - - - rait _____ tant de splen - - - deur, Qu'elle

u - - - ni - - - rait _____ tant de splen - - - deur? Oui, la voi -

[Barbe-Bleu 3]

dc_258_11



SCÈNE IX.

Isaure, Laurette.

Laurette.

Ah! Demoiselle Isaure,... est-ce bien vous?... Ah! que vous êtes bien!...

Isaure, *confuse*.

Retirez-vous, Laurette.

Laurette.

Vos frères sont furieux contre sire Vergy.

Isaure.

Est-ce qu'il leur parle?

Laurette.

Non.

Isaure.

Retirez-vous.

SCÈNE X.

Isaure, *seule*.

Ah! mes frères, mes frères, je sens tous les reproches dont vous pouvez m'accabler. Vous me direz: Tu pouvais faire le bonheur de toute la famille; nous rachetions nos biens, nous relevions nos châteaux; nos écuyers, nos vassaux, tous étaient heureux, et tu ne l'as pas voulu... Mais le puis-je? Ah! Vergy, Vergy... O ciel! sa mort est certaine... Et mes frères ou Raoul ne manqueront pas d'en tirer la plus terrible vengeance. Ah! sauvons, sauvons ses jours, et sacrifions mon bonheur à sa sûreté. Mais je ne puis disposer de ma main sans son consentement, elle est à lui. Vergy, aussi infortuné que ton Isaure, seras-tu aussi généreux qu'elle!... Ah! il est généreux, Vergy!

SCÈNE XI. Isaure, Vergy.

Isaure.

Ah! Vergy, Vergy, je suis au désespoir. Dois-je immoler mon bonheur et le vôtre à celui de tout ce qui m'entoure? Dois-je préférer la paix de ma famille à cet amour que j'aurai toujours pour vous? Dois-je rendre nos jours infortunés pour rendre heureuse la destinée d'une famille illustre et tendrement chérie?

Zeneművészeti Főiskola Budapest

[Barbe-Bleu 4]

dc_258_11

SCÈNE II.

Raoul, Isaure en habit magnifique; **Ofman** dans le fond du théâtre.

Raoul.

Votre réveil, Madame, a précédé le lever de l'aurore. Avez-vous donné à vos femmes l'ordre que vous avez bien voulu recevoir de moi?

Isaure.

Oui, seigneur, je leur ai dit qu'elles n'entrassent jamais pour me servir que dans la pièce où elles sont venues.

Raoul.

Je vous en suis obligé. J'ai mes défauts, belle Isaure, je n'en ai peut-être qu'un, celui de de ne pouvoir supporter la curiosité dans une femme, et, ces sortes de femmes, vous le savez...

Isaure.

Vous avez raison, sire Raoul; sans naissance et sans éducation, elles ne peuvent manquer d'être curieuses et indiscrètes.

Raoul.

Ainsi vous ne serez ni l'une ni l'autre?

Isaure.

Je le crois.

Raoul.

Je vais, belle Isaure, vous quitter pour quelque temps.

Isaure.

Moi, seigneur!

Raoul.

Oui.

Isaure.

N'êtes-vous pas le maître de faire ce qui vous plaît?

Raoul.

Je vais parcourir mes domaines et faire préparer les fêtes que je veux vous donner: je vous laisse ici souveraine, parcourez mon château, mes jardins, mes parcs. Ofman! *(Ofman approche.)* Ce vieillard que je vous laisse vous obéira et fera exécuter vos ordres; je vais remettre dans vos mains toutes les clefs de mes trésors; ces clefs ouvrent toutes les portes; vous êtes la maîtresse de disposer de tout ce que vous y verrez; je ne vous interdis cependant que la jouissance de cette clef, dont la tige est d'or et l'anneau de diamant; c'est celle de cette porte. Ce n'est pas que ce cabinet renferme des choses bien précieuses, mais mon bonheur et le vôtre sont attachés à cette défense, et sa violation pourrait causer les plus grands malheurs.

Isaure.

Permettez-moi de vous représenter qu'avec une femme qui ne serait point pénétrée comme je le suis des principes dans lesquels j'ai été élevée, cette défense unique et particulière pourrait peut-être enflammer sa curiosité plutôt que l'éteindre.

Ofman, *à part.*

On ne peut mieux dire. Bien, bien.

Raoul.

Heureusement vous êtes sûre de vos principes.

Isaure.

Eh! mais, seigneur, gardez cette clef.

Ofman, *à part.*
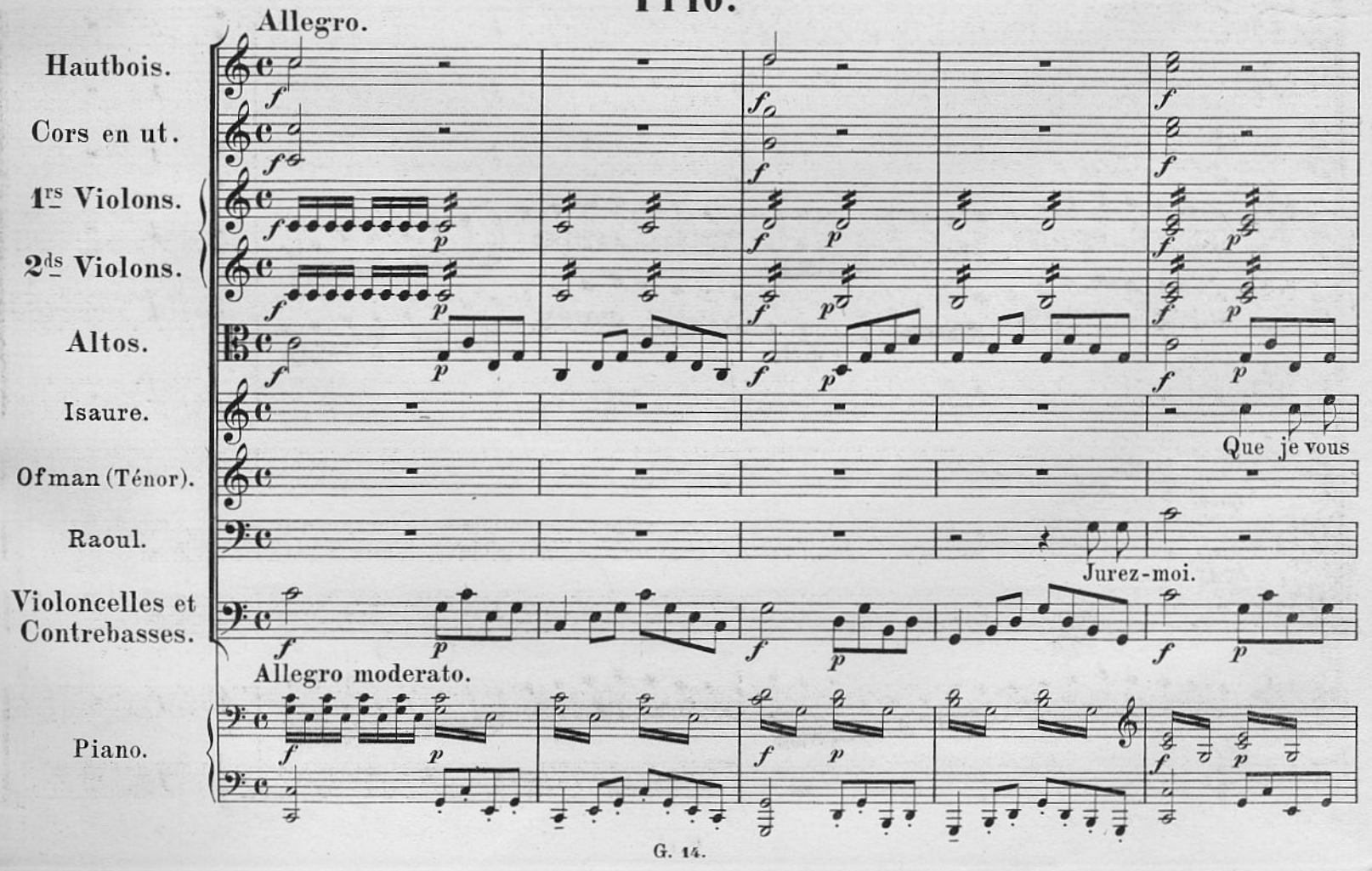
Bien, bien.

Raoul.

Ah! Madame, il ne m'arrivera jamais de douter de la certitude des promesses que me fera ma chère épouse.

Il va à Ofman, lui dit un mot et revient.

Trio.



dc_258_11

doux

ju-re? Que je vous ju-re? Mais, sei-gneur, pourquoi ju - rer? Gardez, gar-dez cet - te

Jurez-moi.

clef, Votre â-me se-ra, sera plus sû-re Que je n'au-rai point trou-blé Ce que vous a vez ré - glé.

Non, gardez cette

rinf.

dc_258_11

clef; Ma défense est un peu du-re, Ma défense est un peu du-re, Mais de vous, vous ê-tes sû-re, Oui, de vous, vous ê-tes

a 2.

Je vous ju - re.

Pourquoi la fai - re ju-rer Pour en faire u - ne par-jure? Heureuse -

sû-re, Gardez, gardez cette clef.

dc_258_11

p

ment elle est sû-re De ne jamais s'é-garer, Et je fe-rais la ga-geure Qu'el-le sau-ra se garder De tour-

De moi, sei-gneur, je suis sû-re, La dé-fen-se n'est pas du-re; Puis-que

menter la ser-ru-re.

Oui, de vous, vous ê-tes sû-re.

p

sf

dc_258_11

vous le comman - dez, Puis - que vous le com - man - dez, J'o - bé - i - rai, j'o - bé - i - rai sans mur-mu -

Elle est sû - re, Elle saura se gar-der De tourmenter, de tourmenter la ser - ru -

re. Je vous ju-re, Je vous ju - re. Mais, sei - gneur, pourquoi ju -

re. Mais pour - quoi la fai - re ju-

Jurez - moi, Jurez-moi. Gar - - dez bien cet - - te

dc_258_11

p

rer? Gar-dez vous mê-me cet-te clef, Votre â-me se-ra, se-ra plus sû-re Que je n'au-rai pas trou-

rer? Pour en faire u-ne par-ju-re? Heu-reuse-ment elle est sû-re De ne ja-mais s'é-ga-

clef. Non, non, De vous, vous è-tes trop

[*p*]

[*p*]

blé Ce que vous a-vez ré-glé. Gar-dez cet-te clef, Votre â-me se-ra

rer, De ne ja-mais s'é-ga-rer, Et je ferais ga-geu-re Qu'el-le sau-

sû-re Pour que mon cœur soit trou-blé. Gardez, gar-dez cet-te clef, De vous, vous ê-tes trop

mf

sf

dc_258_11

sû-re Que je n'au-rai point trou - blé, Que je n'au-rai point trou - blé Ce que vous a-vez ré -

ra se gar - der De tour - menter la ser - ru - re, El-le sau-ra se garder, se gar-
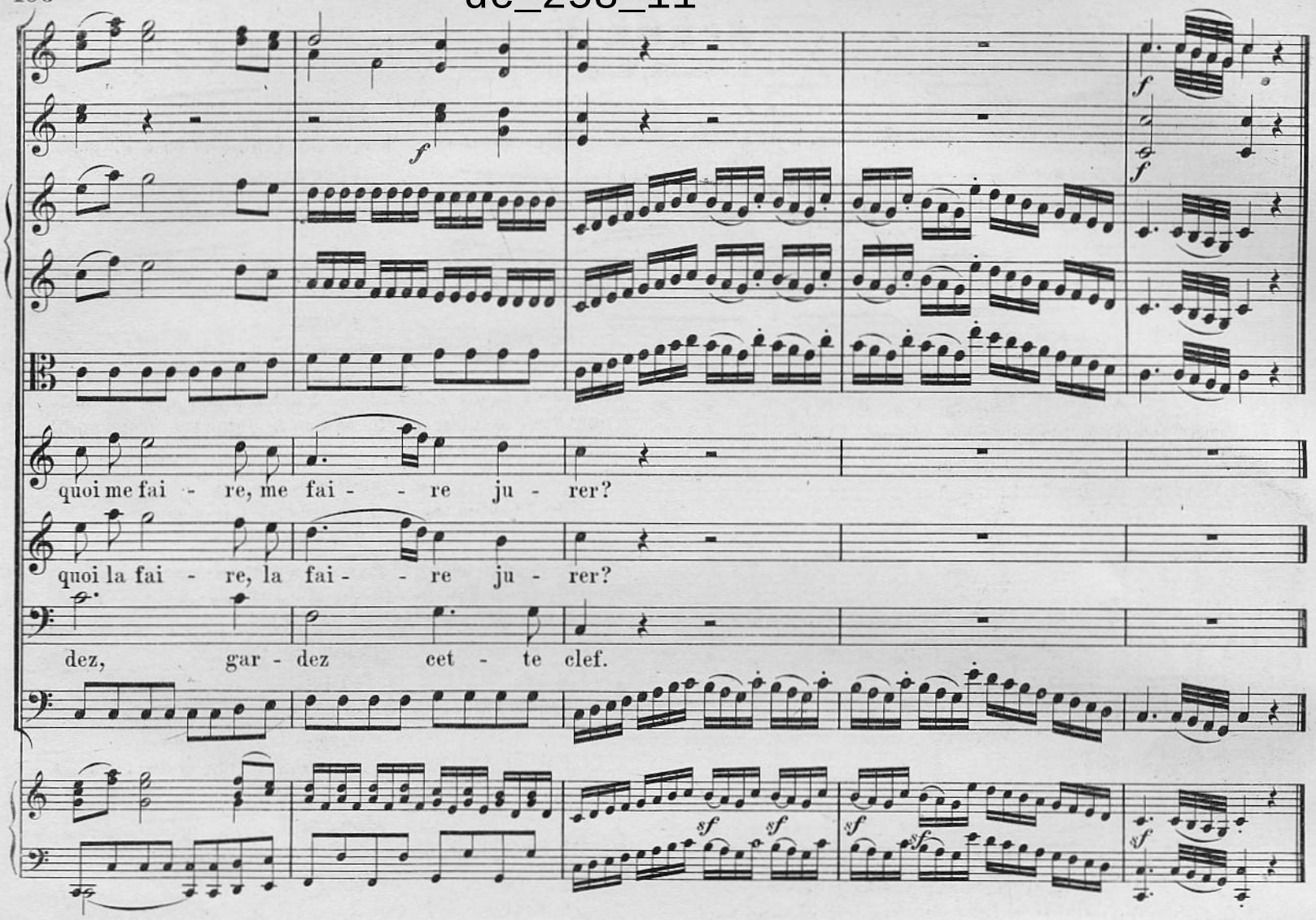
sû-re, Ce se-rait vous faire in - ju-re, Ce se-rait vous faire in - ju-re Si mon cœur é-tait trou-blé, Gardez, gardez cet-te

glé. Mais pourquoi, mais pour-quoi me fai - - re, me fai - - re ju - - rer, Mais pourquoi, mais pour-

der. Mais pourquoi, mais pour-quoi la fai - - re, la fai - - re ju - - rer, Mais pourquoi, mais pour-

clef, Gar-dez, gar - dez, gar - dez cet - - te clef, Gar-dez, gar-

dc_258_11



SCÈNE III.

Les mêmes, un écuyer.

On entend la trompette de la sentinelle.

Raoul.

Qu'est-ce que j'entends?

Ofman sort et rentre avec l'écuyer.

l'écuyer.

Une grande et noble Dame, montée sur son palefroi et suivie de deux pages et d'un écuyer, a demandé qu'on baissât les flèches du pont.

Raoul.

Qu'est-ce que c'est que cette femme? une curieuse sans doute.

l'écuyer.

Elle a dit qu'elle était sœur de la belle Isaure et qu'elle se nommait Demoiselle Anne.

Isaure, *à part.*

Ciel! c'est Vergy! quelle imprudence!

Raoul.

Vous avez une sœur? je ne croyais pas.... je l'ignorais. Je suis aise qu'elle vous tienne compagnie; l'amusement fait distraction, et donne des forces à la prudence.

SCÈNE IV.

Raoul, Vergy en femme, Isaure, Ofman.

Raoul, *à part.*

Quelle grande et belle femme!

Vergy, *conduit par Ofman.*

Seigneur Raoul, j'ai cru que je ne devais point passer sur vos terres, sans présenter ici mes félicitations.

Raoul.

Madame,.... j'ignorais que ma femme avait une sœur.

Vergy.

Sœur de père seulement, mais liée ainsi qu'elle à des nœuds que la mort seule peut briser.

Raoul.

Votre arrivée, Madame, augmente mes regrets: je suis forcé de quitter ces lieux, je partais, mais je suis charmé de laisser à la belle Isaure sa compagne la plus chère. J'espère, Madame, vous retrouver ici à mon retour; je vais le hâter le plus qu'il me sera possible. Ofman!

Ofman.

Seigneur.

Raoul.

Rassemblez tous les gens que renferme cette enceinte, donnez à ces Dames une fête champêtre, et employez tous vos soins pour les amuser jusqu'à mon retour. Adieu, Mesdames.

Les Dames le reconduisent.

[Barbe-Bleu 5]

dc_258_11

SCENE VI. Isaure, *seule.*

[Monologue.]

Andante.

Flûtes.

Hautbois.

Bassons.

Cors en ré.

1rs Violons.

2ds Violons.

Altos.

divisés.

Isaure.

Ver - gy, ton souve - nir Fe-ra le mal-

Violoncelles et Contrebasses.

Andante moderato assai.

Piano.

heur de ma vi-e; Que de re-grets sera sui - vi - e La rai-son qui fait te ban-

dc_258_11

p

nir! Vergy, Ver - gy, Tu fais le mal - heur de ma vi - e! Ver - gy, de - vions -

[doux]

doux

nous bri-ser ce li - en, Ces nœuds, cette u - ni-on si chè - re! Mais,

dc_258_11

[p] [p] unis. [p]

Elle regarde le cabinet.

non; cherchons à me dis - trai-re Si.... non... Mais, ce lieu so-li - tai - re... Fe-

[p] [p] pp

rais - je mal? fe - rais - je bien? Bon! c'est sans doute u - ne chi - mè - re, u - ne chi-

f p f p divisés. f p f p f p sf p

dc_258_11

mè - re! Et si je pou-vais lui déplai - re, M'aurait-il lais-sé le moy - en, Le moy-

en de me sa-tis - fai - re? Mais, com-ment sau-rait-il ce mys-tè - re? Cet-te

dc_258_11

unis.

divisés.

clef, cet - te clef, ce lieu so-li-tai - re A mon é-poux ne di - ra rien,

soutenu

pp

A mon é-poux ne di - ra rien, ne di - ra rien.

Elle regarde par le trou de la serrure.

Récit.

On ne voit rien....

calando

Récit.

[Barbe-Bleu 5]

dc_258_11

Allegro.

Bassons.

a 2.

a 2.

Elle s'éloigne, elle se rapproche, elle s'éloigne,

Allegro.

cresc.

cresc.

elle met la clef dans la serrure. Elle ouvre un tour, elle referme, elle hésite et parait souffrante. Elle fait un

Bassons.

a 2.

pas et s'arrête à chaque forte. Elle prend son parti et

dc_258_11

Bassons.

a 2.

court au cabinet,

Elle ouvre un tour, deux, trois,

elle ouvre la porte et entre.

Elle pousse un cri,

Elle rentre

dc_258_11

ff

ff

sur la scène, effrayée; son diadème tombe à ses pieds.

Dieux! qu'ai-je vu! que de sang, que d'hor-

Ped. ✲ *Ped.* ✲ *Ped.* ✲ *Ped.* ✲

reurs! Ces fem - - mes.... Ciel! moi - même.... Ah! je me meurs!

Elle tombe sur un fauteuil.

Ped. ✲ *Ped.* ✲ *Ped.* ✲ *Ped.* ✲

dc_258_11

SCÈNE VII.

Isaure, Vergy.

Vergy.

Quel effroi vous saisit? qu'avez-vous, belle Isaure?

Isaure, *prenant Vergy pour Raoul.*

Quoi! monstre! tu pourrais, barbare!.. *(le reconnaissant)* Ah! c'est Vergy.

Vergy.

C'est moi, c'est votre amant.

Isaure.

Oh! cher et tendre ami, Vergy, Vergy, je vous implore...

Vergy.

Qu'exigez-vous? que puis-je dans ces lieux?

Isaure.

Allez, entrez, voyez en quel abîme affreux...

SCÈNE VIII.

Isaure, seule.

[Duo.]

Allegro agitato.

Hautbois.
Bassons.
Cors en ré.
1rs Violons.
2ds Violons.
Altos.
Isaure.
Vergy (Ténor).
Violoncelles et Contrebasses.
Piano.

Je me meurs! Que d'horreurs! Je suc - combe, Ah! je tombe! La fray-

Allegro agitato assai.

Isaure.

eur... Dans mon cœur... Quelle per-fi - di - e! Quelle bar-ba - ri - e! Ah! quel

dc_258_11

sort, — quel sort — Le bar - ba - re Me pré - pa - re! C'est là mort! Dans mon

cresc.

f

p

f

f

f

cœur... La fray - eur... Je me meurs! Que d'horreurs! Ah! quel

ff tutta la forza

p

smorz.

p

smorz.

p

smorz.

sort — Le bar - ba - re Me pré - pa - re. Ah! quel

p

smorz.

smorz.

pp

ten.

ten.

Zeneművészeti Főiskola Budapest

[Barbe-Bleu 6]

dc_258_11

sort — Le bar - ba - re Me pré - pa - re! C'est la mort! C'est.... la

mort.

SCÈNE IX. Isaure, Vergy.

Vergy. (rentrant sur la scène.)

Non, ja - mais, rien de plus hor - ri - ble N'a frap - pé mes regards sur - pris.

Vergy.

Quel spectacle hi - deux — et ter - - ri - ble! Trois corps et san -

Ped. ✻

[Barbe-Bleu 6]

dc_258_11

glants et meur - tris! Trois tê - tes sont ré-u - ni - es Sur de fu - nes - tes pla - teaux.

cresc.

Ped.

Récit.

[Come prima.]

— J'ai lu, j'ai lu ces mots: Cu - ri-o - si - té pu - ni - - - - e.

Récit.

Tempo.

Isaure.

Vergy. Je me meurs! Que d'hor-reurs! Je suc - com - be! Ah! je

Le bar-ba-re! Le bar-ba-re! Tu succom-bes! Tu suc-combes!

dc_258_11

tom - be! La fray - eur... Dans mon cœur... Quelle per-fi - di - e! Quelle bar-ba -

Quel tourment Pour ton amant! Quelle per-fi-di - e!

ri - e! Ah! quel sort, quel sort Le bar -

Quel-le bar-ba-ri - e! Ah! quel sort, quel sort Le bar -

pp cresc.

ba - re Me pré - pa - re! C'est la mort! Dans mon cœur... La fray-

ba - re Te pré - pa - re! C'est la mort! Barba-ri - e!

f p

dc_258_11

eur... Je me meurs! Que d'hor-reurs! Ah! quel

Barba-ri - e I-nou-i - e! Ah! quel

ff tutta la forza

p *smorz.*

sort Le bar - - ba - re Me pré - pa - re! Ah! quel

sort Le bar - - ba - re Te pré - pa - re! Ah! quel

ten. *pp*

sort Le bar - ba - re Me pré - pa - re! C'est la mort! C'est la

sort Le bar - ba - re Te pré - pa - re! C'est la mort! Oui, c'est la

sf

dc_258_11

Hautbois.

Bassons.

a 2.

Cors.

mort, Oui, oui, c'est la mort, Oui, oui, c'est la mort, Oui,

mort, Oui, oui, c'est la mort, Oui, oui, c'est la mort, Oui,
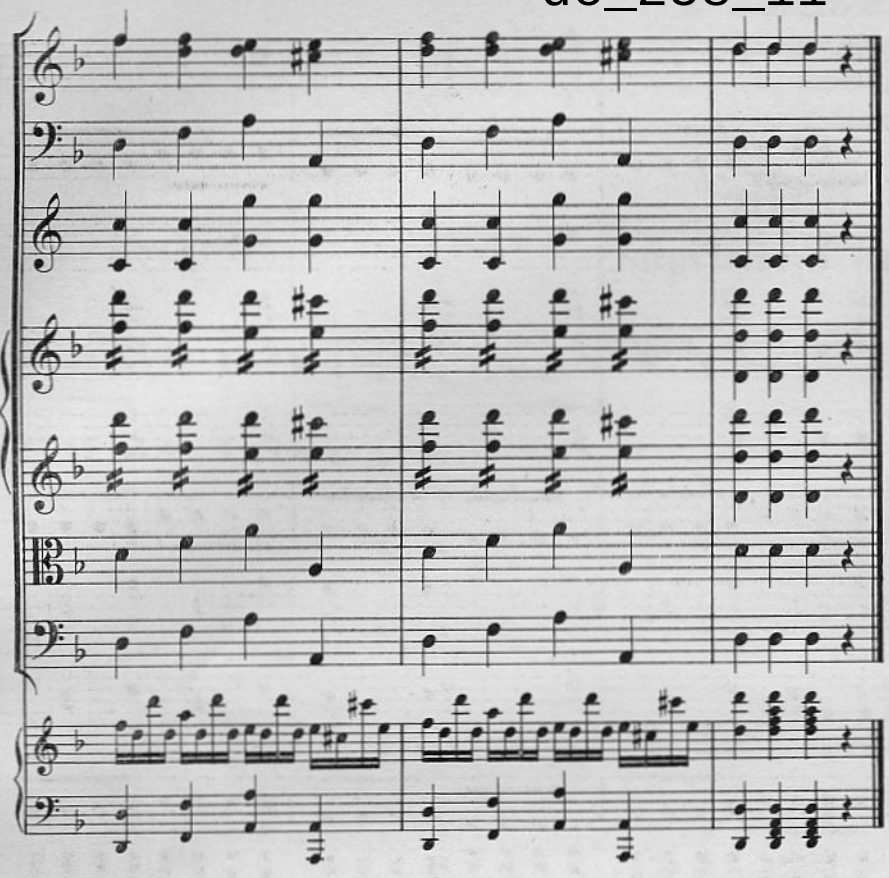
a 2.

oui, c'est la mort.

oui, c'est la mort.

[Barbe-Bleu 6]

dc_258_11



Isaure.

Fuyons, Vergy, fuyons.

Vergy.

Madame, c'est en vain, pour sortir de ces lieux il n'est aucun moyen; si j'avais des armes je me frayerais un passage, ou je mourrais à vos yeux.

Isaure, *elle montre de la frayeur en regardant la porte du cabinet.*

Fermez, Vergy, fermez cette porte, ôtons la connaissance de ce que j'ai fait. Ah! fermez-la bien.

Vergy, *fermant la porte.*

O ciel! la clef s'est brisée!

Isaure.

Brisée! que devenir! quelqu'un vient, si c'était lui! c'est Ofman.

SCÈNE X.

Isaure, Vergy, Ofman.

Isaure.

Ofman, mon cher Ofman, je me jette à vos pieds.

Ofman.

A mes pieds, Madame!

Vergy.

Ofman, faites-nous à l'instant sortir de ce château.

Ofman.

Cela est impossible. Ces portes ne sont jamais ouvertes quand sire Raoul est absent.

Isaure.

Ah! Ciel!

Ofman.

Eh! Mesdames, pour quelle raison désirez-vous sortir de ces lieux?

Isaure.

Ce cabinet...

Ofman.

O ciel! vous avez ouvert cette porte, votre trépas est certain.

Isaure.

Ofman, Ofman, je vous implore!

Vergy.

Secourez-nous, et votre fortune est faite.

Isaure.

Vous me voyez suppliante.

Ofman.

Que vous m'attendrissez l'une et l'autre! mais il m'est impossible de vous faire sortir.

Vergy.

Eh bien! sauvez Madame, et laissez-moi ici.

Ofman.

Je ne peux sauver aucune de vous deux.

Isaure.

Et ne puis-je faire avertir mes frères?

Ofman.

Et comment? cela me paraît impossible.

Isaure.

Ah! mon cher Ofman, je suis au désespoir.

Ofman.

Grand Dieu! qu'elles me touchent! Attendez... mais oui, je pourrais... Votre page, Madame, est de l'autre côté des fossés; en attachant à un roseau, à une pierre, un mot d'écrit, il pourrait le porter, mais si le soupçon le plus léger tombe sur moi, ma perte est certaine.

Vergy.

Donnez-nous de quoi faire cet écrit.

Ofman ouvre un tiroir de la table.

Isaure.

C'est moi qui vous ai plongé dans cet horrible danger.

Vergy.

C'est un bonheur pour moi, je le partage avec vous.

Ofman.

Écrivez vite.

Vergy.

Si vous aviez pu nous faire sortir, vous nous auriez suivi, votre salut et le nôtre aurait été assuré.

Ofman.

Je ne le peux pas; mais voici cette fête que sire Raoul m'a ordonné de vous amener. Qu'aucun trouble ne paraisse sur votre visage, tout est ici espion et délateur; j'ai ordre ensuite de vous promener dans les jardins.

Ofman sort.

[Barbe-Bleu 7]

dc_258_11

ACTE III.

SCÈNE I. Vergy, Isaure, Ofman.

(On entend le signal de la sentinelle.)

Isaure.

Que veut dire ce signal?

Ofman.

C'est, je crois, le retour de sire Raoul, que la sentinelle qui est sur le donjon a vu de très-loin.

Isaure.

Ah! Dieu! il va venir!

Ofman.

Oui, c'est lui, vous pouvez le voir par la fenêtre de cette tourelle; on voit de là toute la campagne, on voit même, entre ces deux montagnes, les girouettes du château de vos frères.

Isaure.

Ah! mes frères! Ah! Vergy!

Vergy.

Je vois des hommes à cheval; mais, lui, je ne le distingue pas.

Ofman.

Vous ne le voyez pas? c'est celui qui est en avant; ses gentilshommes, ses écuyers, ses vassaux le suivent à vingt pas. Remarquez-vous ces trois hommes qui sont près de lui, ces deux qui ont des casaques rouges, et celui qui a une casaque bleue? Ce sont les écuyers dont il avait épousé les filles.

Vergy.

Le barbare!... Ils savent quelle a été la mort de leurs filles, et ils ne s'en vengent pas!

Ofman.

Ils l'ignorent.

Vergy.

Mon cher Ofman, pourriez-vous me fournir une arme, quelle qu'elle soit, une épée, un sabre, un...

Ofman.

Ah Dieu! Madame, votre mort serait certaine, et la mienne aussi, car rien de plus terrible que sire Raoul; il fait trembler tout le pays à dix lieues à la ronde.

Vergy.

Il doit être bien haï!

Ofman.

Ah! oui, et si ses vassaux le perdaient, ils feraient tous des feux de joie. Mais ne lui dites pas, hélas! peut-être ne le saura-t-il que trop tôt! ne lui dites pas que j'ai fait lancer cette flèche, cet écrit.

Vergy.
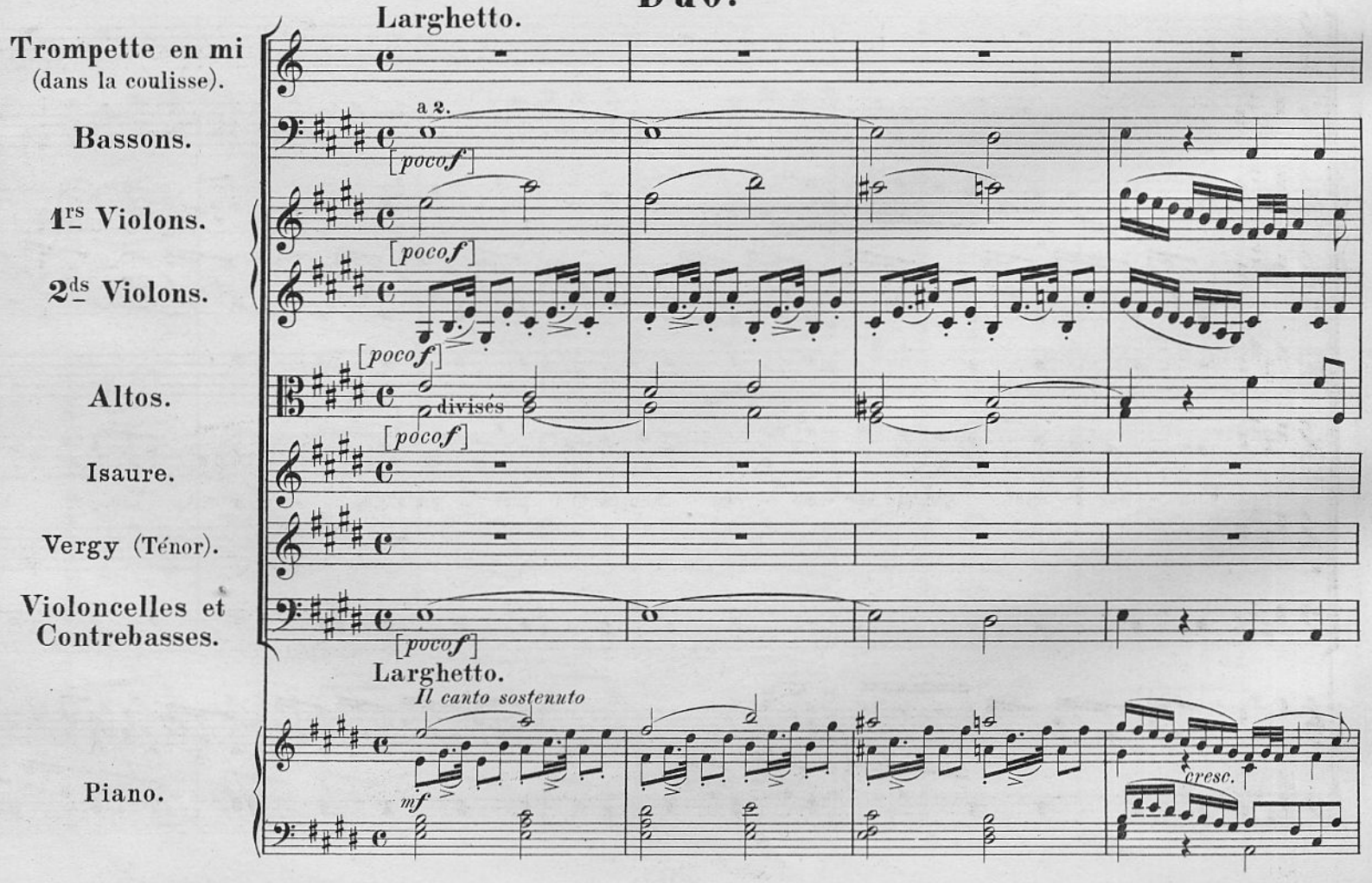
Vous êtes donc bien sûr que mon page...

Ofman.

Oui; je l'ai vu, ramassant le roseau, en détacher l'écrit, monter à cheval et partir comme un trait; je vais au-devant de Monseigneur, et je vais tâcher de retarder son entrée ici. *(il sort.)*

SCÈNE II. Vergy, Isaure.

Duo.



Cher Ver-gy, sau-vez, sauvez vos jours; Fai - - tes-moi, fai-tes - moi cet-te grâce.

Con - tre le sort qui me me - na - ce, N'employez pas un vain se - cours; Ver-gy, Ver-

dc_258_11

gy, sau-vez,sauvez vos jours, sauvez, sau - vez vosjours.

Qui? moi!que je vous a-bandon-ne! Avant

vous,je perdrai le jour. Sur ma tê - te que le ciel tonne, Ou que je per-de mon amour Si ja-

dolce espressivo

C'est moi, c'est moi qui dois _ perdre le

mais je vous a-ban-don-ne, Si ja-mais je vous a-ban-don - - ne.

mf

jour. U-ne va-ni-té cri-mi-nel-le Envers vous me rend in-fi - dè-le, Oui; c'est ma vani -

dc_258_11

té; c'est l'a - mour de la pa - ru - re Qui fit mon in fi-dé-li - té Et mon trépas méri-

té Doit ef-fa - cer, doit ef-fa - cer cette in-ju - - - - re.

Non, non, jamais, ton cœur ne fut par-

cresc.

cresc.

cresc.

Ah! mon trépas doit ré-pa-rer l'in-ju-re Que j'ai pu faire à nos a-mours. Oui, mon trépas doit ré-parer l'in-

ju-re, Tes frères seuls t'ont pu rendre par-ju-re, Mais ils viendront à ton se-cours, Mais ils viendront à ton se-

cresc.

sf

f

f

f

ff

p

f

p

ff

p

f

p

ju-re Que j'ai pu faire à nos a-mours. Ver-gy! Sau-vez, sau-vez vos

cours, Mais ils viendront à ton se-cours. Que me veux-tu?

f

ff

p

f

p

f

f

p

f

p

dc_258_11

Allegro assai.

a 2.

jours! Con - tre le sort qui me me - - na - ce N'em - ploy-ez

Non! Contre un ty - ran qui nous me - - na - ce Le Ciel nous

Apres le son de la trompette, Ofman entre et dit «Voici Monseigneur.» Il sort après ces mots.

Allegro assai.

pas un vain se - cours. Je vous de - man - de cet - - te grâ - - -

doit un prompt se - cours. Je te sui-vrai dans ta dis-

[Barbe-Bleu 7]

dc_258_11

divisés

ce; Sau - - - vez, Ver - - gy, sau - - - vez vos

grâ - - ce, Si je ne puis sau - -

a 2.

jours, Sau - vez, Ver - gy, sau - vez, sau - vez vos jours.

ver tes jours, Si je ne puis sau - ver tes jours.

dc_258_11

p

p

p

p

divisés

Je vous de - man - de cet - - te grâ - - - - ce; Sau - - vez, Ver -

Je te sui - vrai dans ta dis - grâ - ce,

p

dolce vibrato

p

a 3.

f

f

f

f

gy, sau - - vez vos jours, Sau - vez, Ver - gy, sau -

Si je ne puis sau - ver tes jours,Si je ne puis sau -

f
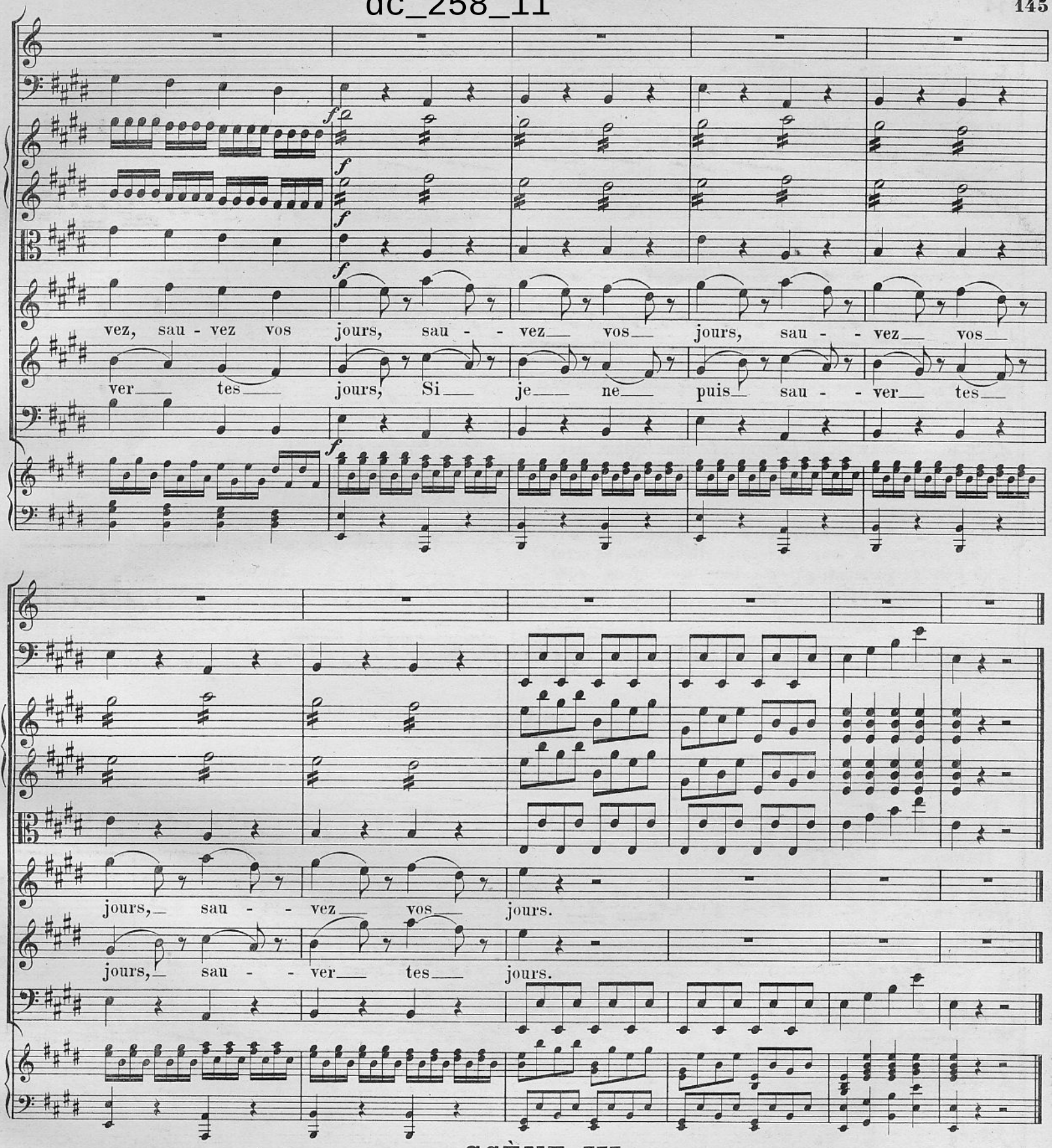
f

p

f

f

dc_258_11



SCÈNE III.

Ofman, Isaure, Vergy, Raoul.

Ofman *entrant le premier.*

Voici Monseigneur.

Isaure, *à part.*

O ciel!

Vergy, *à part.*

Le monstre! et je n'ai point d'armes.

Raoul, *(à Isaure).*

Ah! Madame, avec quelle impatience j'ai passé tous les instants qui m'ont arrêté loin de vous! *(à Vergy.)* Madame, permettez-moi un moment d'entretien avec ma chère Isaure. *(à Ofman.)* Ofman, conduisez notre sœur, accompagnez-la et ne la quittez pas.

Vergy.

Où me faites-vous conduire?

Raoul.

Dans l'appartement qui joint celui-ci, et ensuite j'espère que vous ne nous priverez pas de votre présence.

[Barbe-Bleu 8]

dc_258_11

SCÈNE VIII.

Isaure, Vergy, Raoul (qu'on ne voit pas).

Vergy.

Et cet indigne vêtement! Et je n'ai point d'armes!

Isaure.

Ah! Vergy, je ne regrette que vous... si mes frères...

Vergy.

Et ils ne viennent point!

Vergy regarde par la fenêtre de la tourelle.

Trio.

Andante.

Flûte seule.

Bassons.

1rs Violons.

2ds Violons.

Altos.

Isaure.

Vergy (Ténor).

Raoul.

Violoncelles et Contrebasses.

Andante moderato assai.

Piano.

Ver-gy,— ma sœur, ne vois-tu rien venir?

Je ne vois rien que le ciel et la ter - re, Je ne vois per-

dc_258_11

p

ff

ff

ff

Si jeune hélas! faut - il mourir!

sonne accourir.

(dans la coulisse.)

Je t'attends, viens, il faut descen - - - - dre.

ff

ff

p

p

p

Ah! seigneur, ah! daignez atten-dre Un ins - tant. Je des-cends, C'est ma priè - re Der-niè - - re. Ver-

p

pp

smorz.

dc_258_11

gy, ma sœur, ma sœur, ne vois-tu rien ve-nir?

Rien que le ciel et la ter - - re, Je ne vois per-

pp

p

a 2.

f

p

Ah! seigneur, ah! daignez at-

sonne accourir. (dans la coulisse.)

Eh bien! eh bien! Veux-tu des-cen- - - - dre?

cresc.

ff

pp

dc_258_11

ten - dre Un ins - tant. Je des - cend, C'est ma pri - è - re Derniè - - re. Ver - gy, Vergy, ma

dolce *smorz.* *dolce sempre*

a 2.

p

sœur, ne vois-tu rien venir?

Tout au pied de la montagne, J'aperçois dans la campagne Un nu-

ppp

dc_258_11

Un nu - a - ge s'é - lever?

Un nu-a - ge de pous- -

a - ge s'é - lever,

Un nu-a - ge de pous - siè - re

Qui s'é-

poco cresc.

pp

siè - re Qui s'é - lè - ve de la ter - re?

O ciel!

lè - ve de la ter - re,

Et vers nous semble ar-ri-ver.

dc_258_11

si c'é - tait mes frè - res!

O ciel! si c'é - tait mes frè - res!

Vers nous il semble ar - river. C'est du cô-

rinf. *rinf.*

Pressez un peu.

Ah! seigneur, je descends, Oui, sei-

té___ de leurs ter - - res.

(dans la coulisse.)

Quel - le ra - ge dans mes sens! Quel - le

Eh bien! enfin, veux-tu des-cen - - - - - -dre?

Poco animato.

rinf.

dc_258_11

gneur, je descends, je des-cends, seigneur, Oui, seigneur, je vais des-cen-

ra-ge dans mes sens. Quoi! je ne puis, je ne puis la dé-fendre; Je ne puis la dé-fen-

Eh bien Eh bien!

rinf.

f
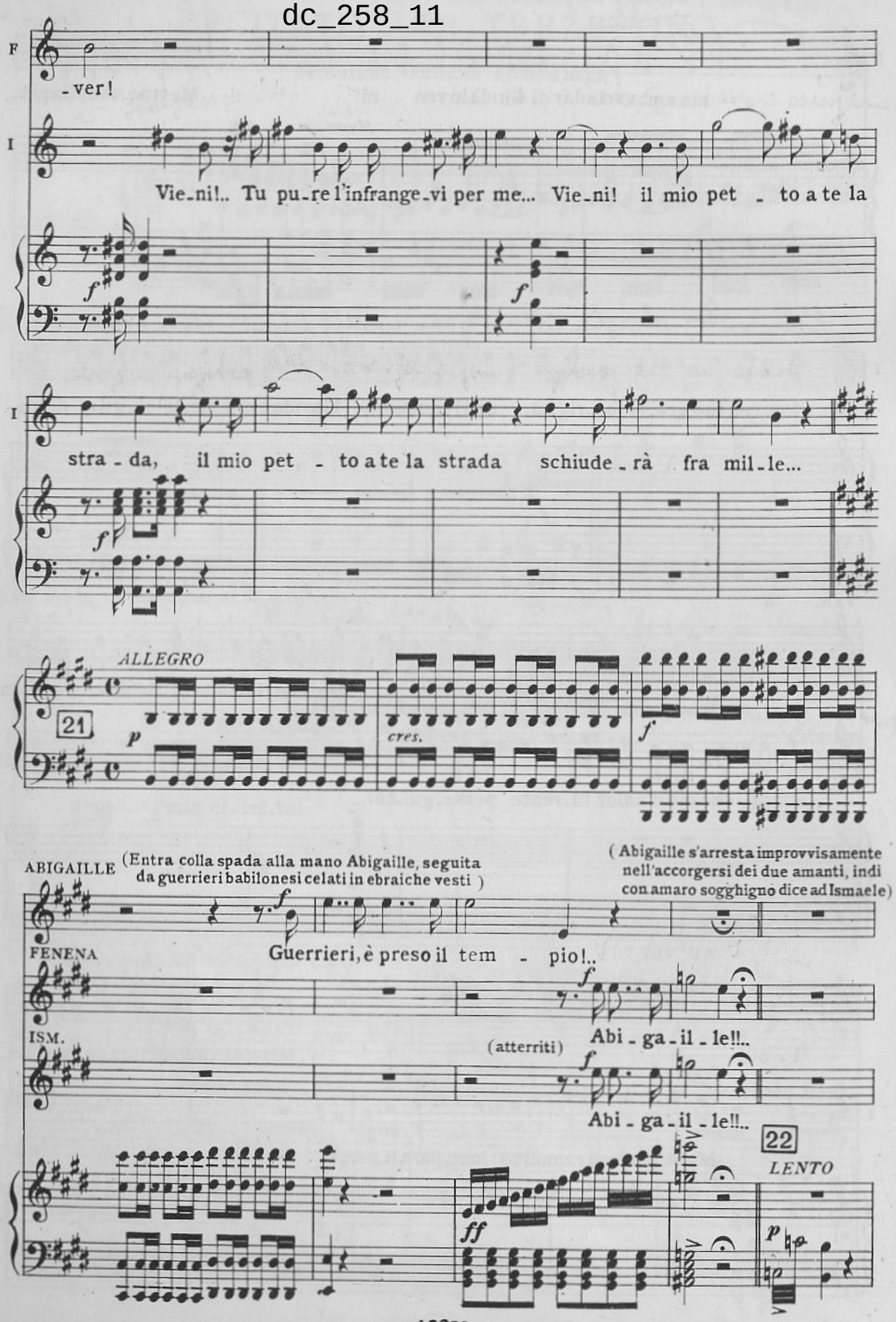
dre, Seigneur, je des-cends, Seigneur, je des-cends.

dre! Quel-le ra-ge dans mes sens! Quel-le ra-ge dans mes sens!
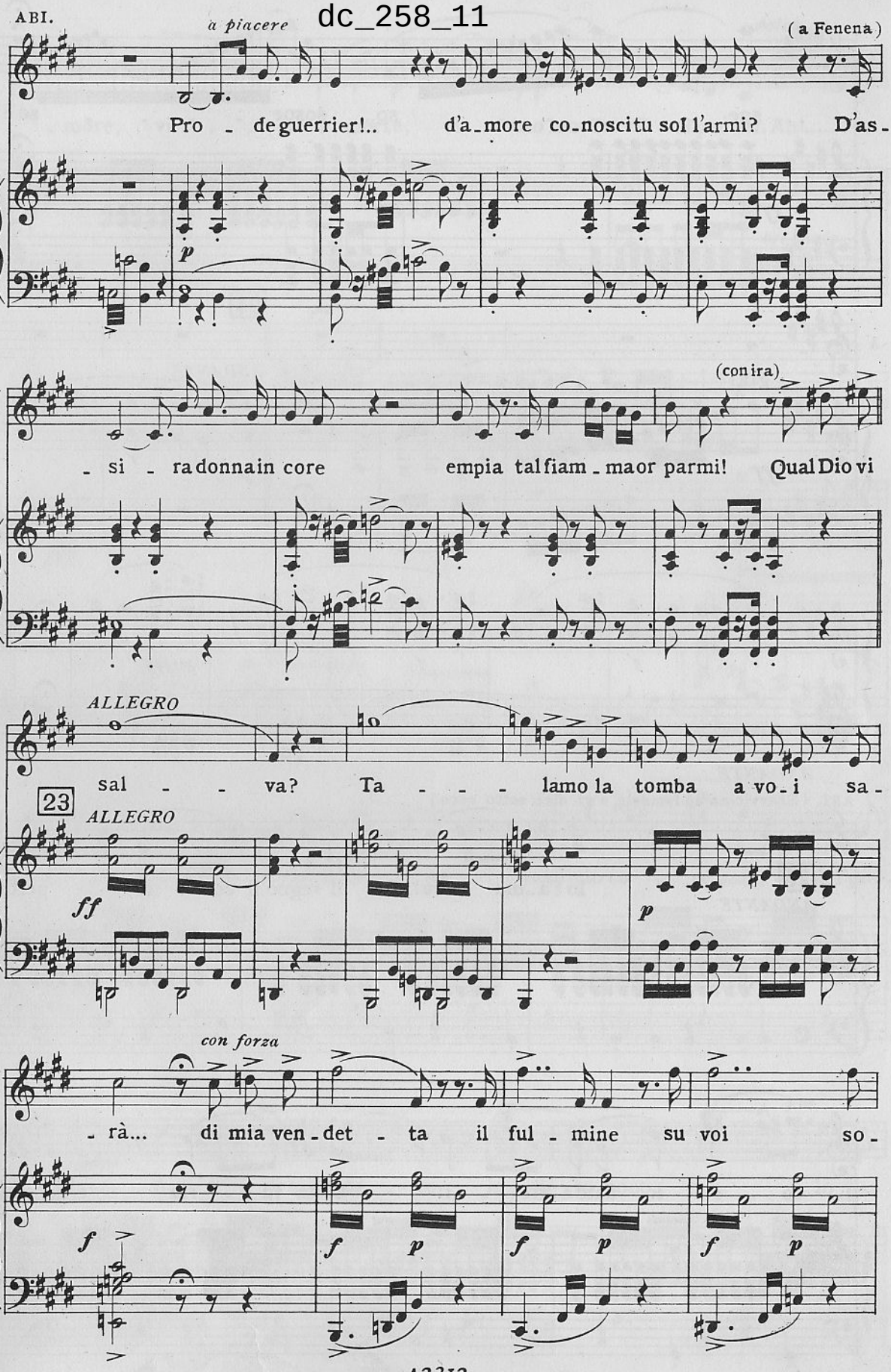
T'at-ten-drai-je en-cor longtemps? T'at-ten-drai-je en-cor longtemps?

mf *f*
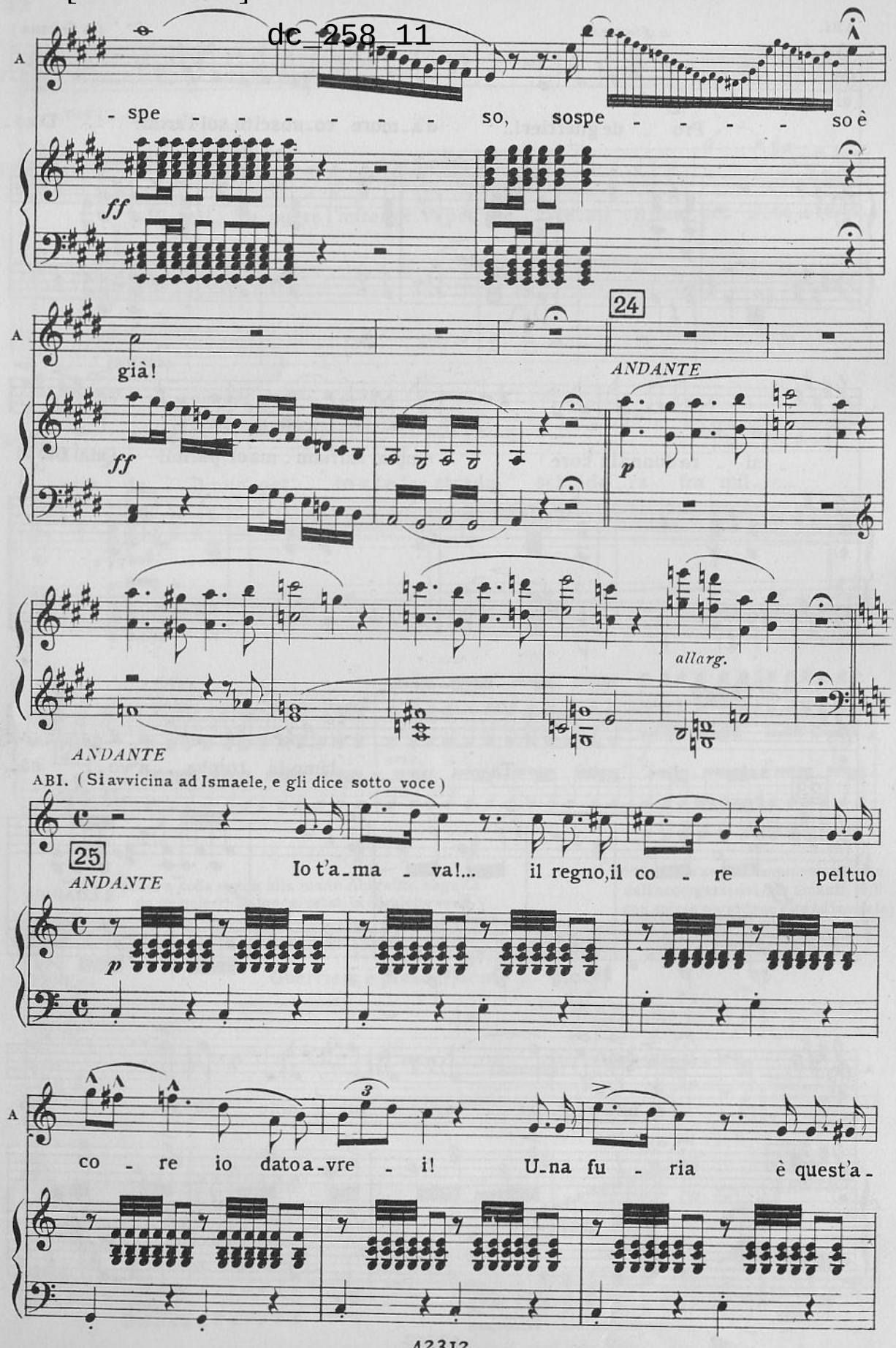
dc_258_11


F
-ver!
I
Vie-ni!.. Tu pu-re l'infrange-vi per me... Vie-ni! il mio pet - to a te la
I
stra - da, il mio pet - to a te la strada schiude - rà fra mil - le...
ALLEGRO
21
cres.
ABIGAILLE
(Entra colla spada alla mano Abigaille, seguita da guerrieri babilonesi celati in ebraiche vesti)
(Abigaille s'arresta improvvisamente nell'accorgersi dei due amanti, indi con amaro sogghigno dice ad Ismaele)
FENENA
Guerrieri, è preso il tem - pio!..
ISM.
(atterriti)
Abi - ga - il - le!!..
Abi - ga - il - le!!..
22
LENTO
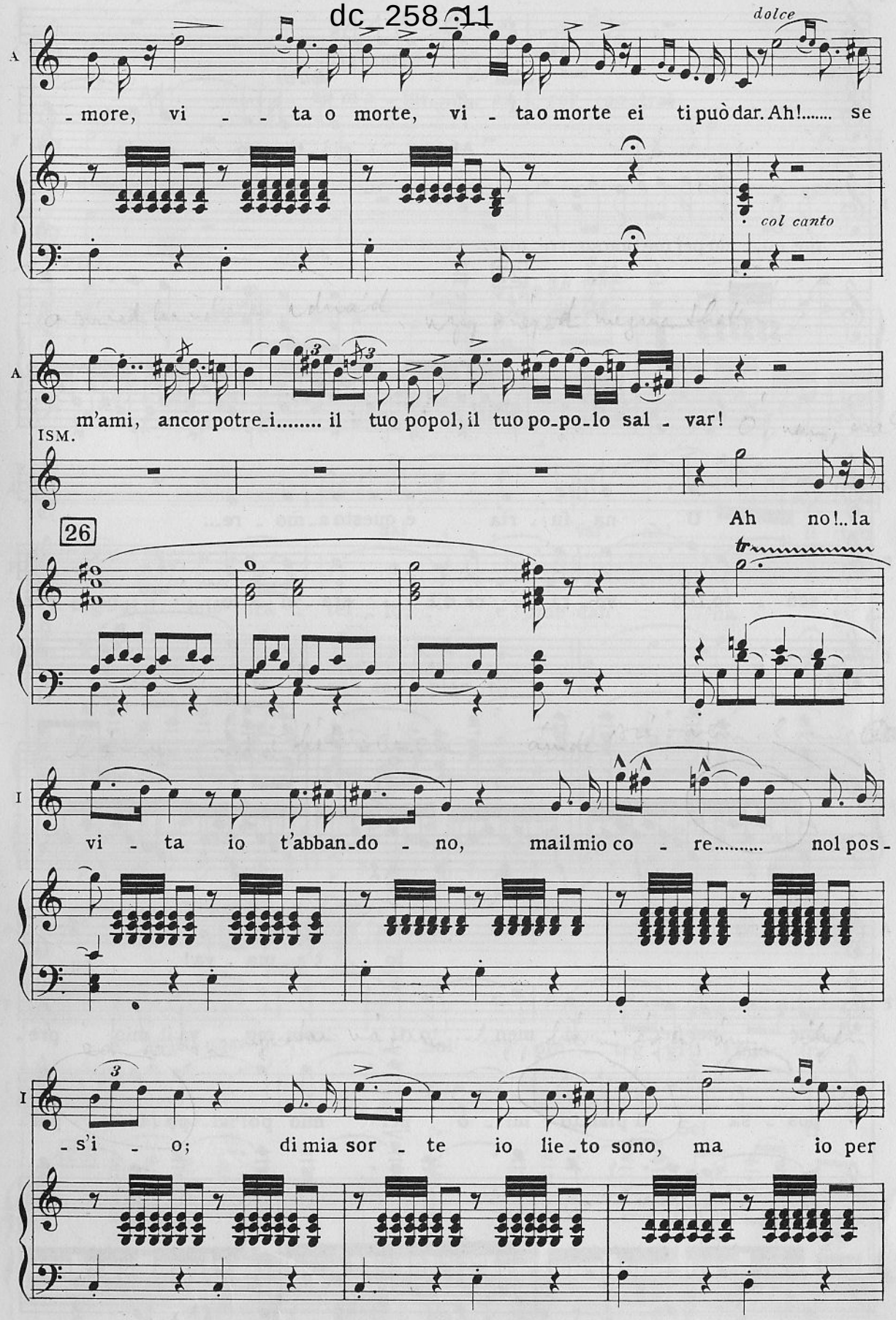
dc_258_11


ABI.
a piacere
(a Fenena)
Pro - de guerrier!.. d'a-more co-noscitu sol l'armi? D'as-
p
(con ira)
A
- si - ra donnain core empia talfiam-ma or parmi! Qual Dio vi
ALLEGRO
A
sal - - va? Ta - - - lamo la tomba a vo-i sa-
23
ALLEGRO
ff
p
con forza
A
- rà... di mia ven-det - ta il ful - mine su voi so-
f
f p
f p
f p

dc_258_11
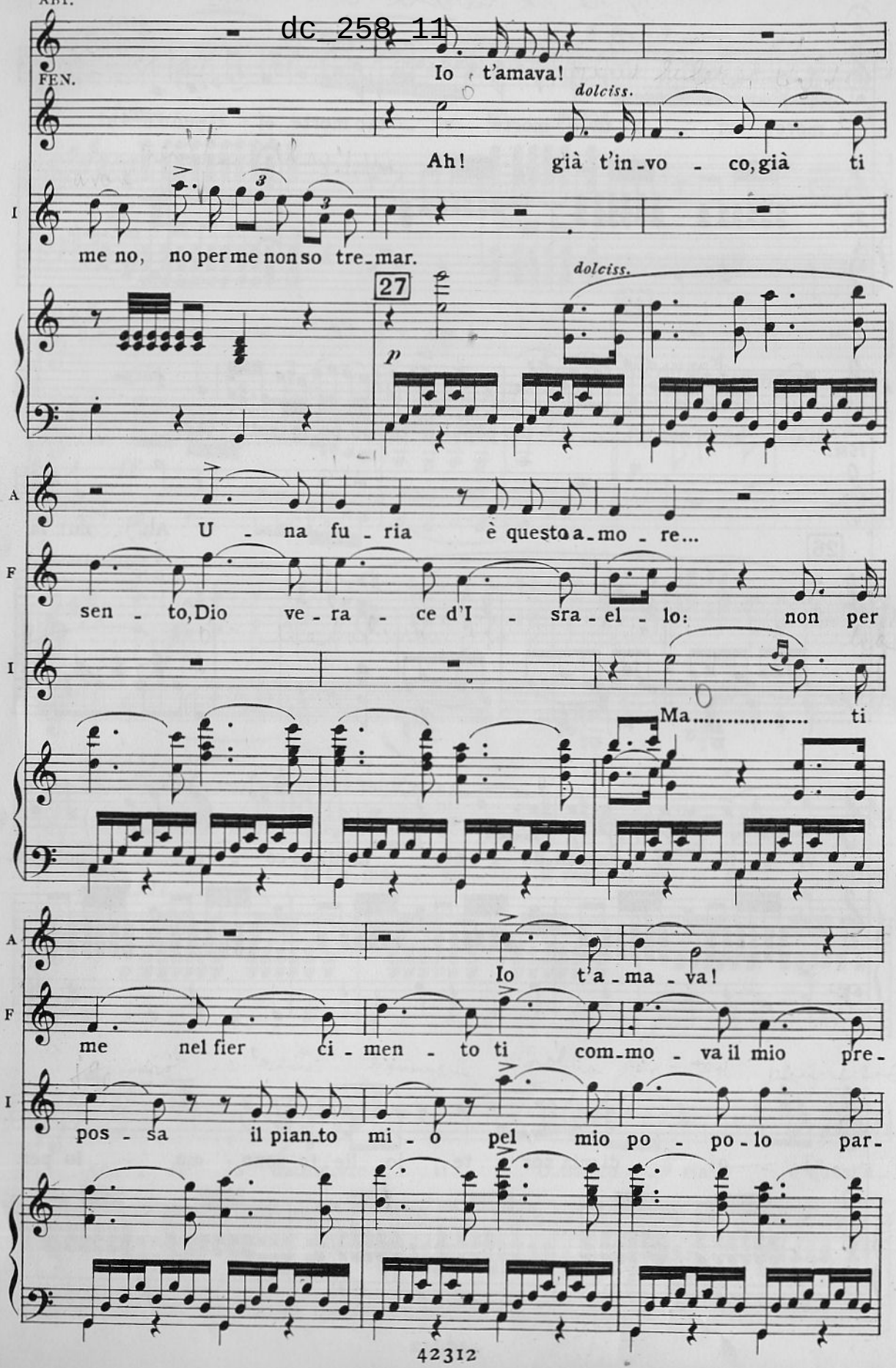

A
- spe - - - - - - so, sospe - - - - - so è
ff
A
già!
24
ANDANTE
ff
p
allarg.
ANDANTE
ABI. (Si avvicina ad Ismaele, e gli dice sotto voce)
25
ANDANTE
Io t'a-ma - va!... il regno, il co - re peltuo
p
A
co - re io datoa-vre - i! U-na fu - ria è quest'a-

dc_258_11
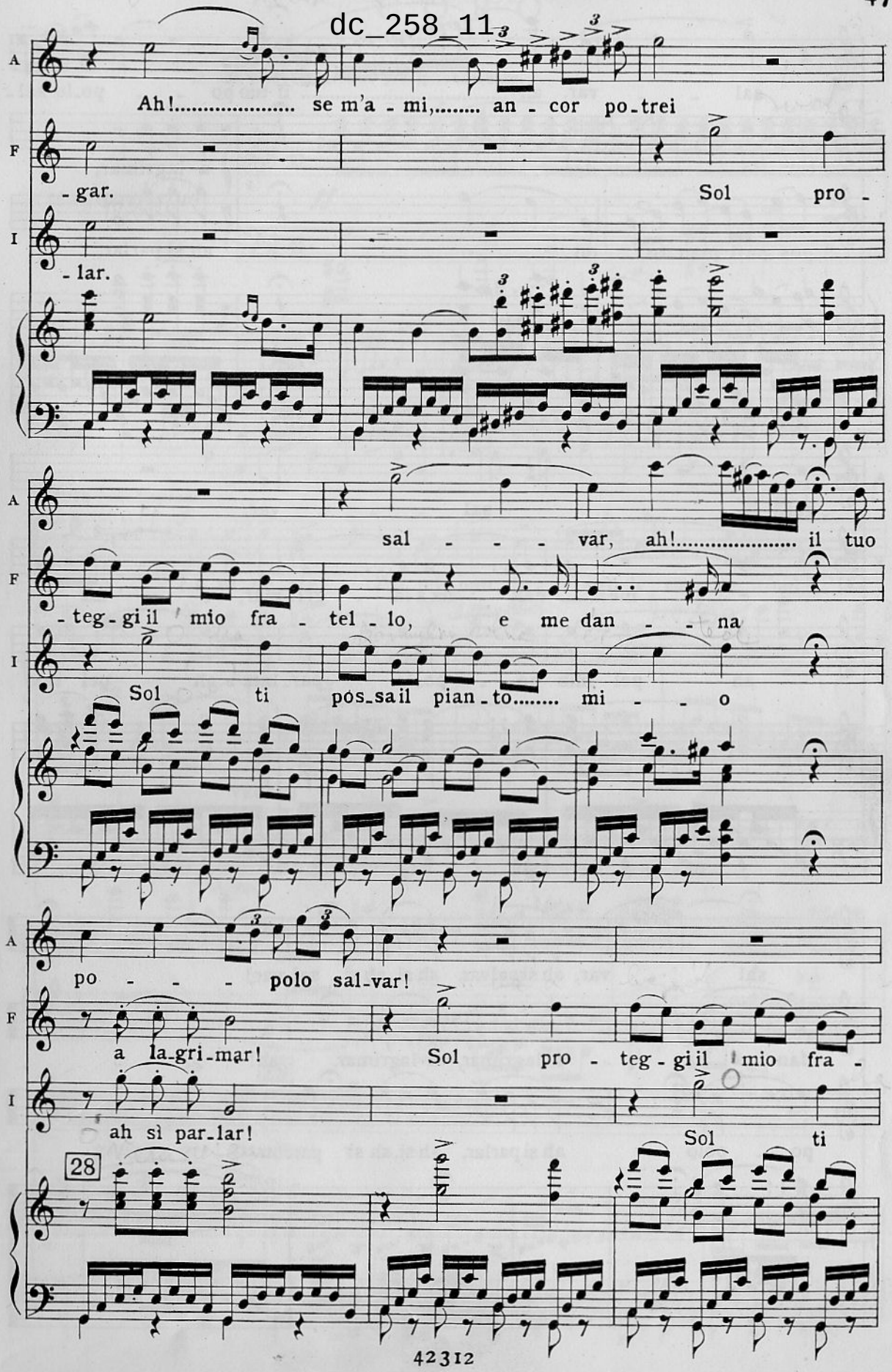

dolce
A
more, vi - - ta o morte, vi - ta o morte ei ti può dar. Ah!..... se
col canto
A
m'ami, ancor potre_i..... il tuo popol, il tuo po_po_lo sal - var!
ISM.
Ah no!.. la
26
tr
I
vi - ta io t'abban_do - no, mai mio co - re..... nol pos -
I
- s'i - o; di mia sor - te io lie_to sono, ma io per

[Nabucco 1]
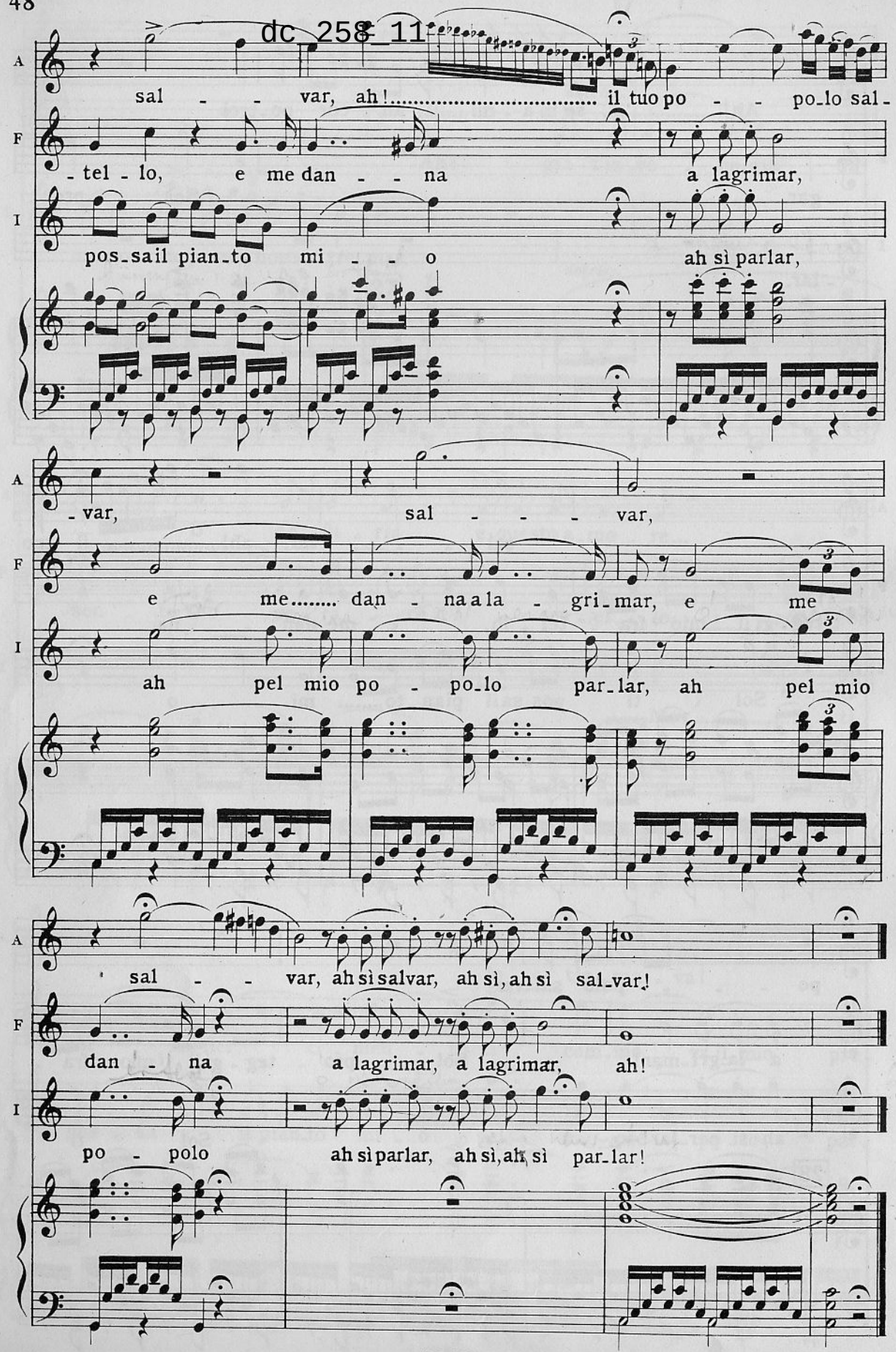
dc_258_11
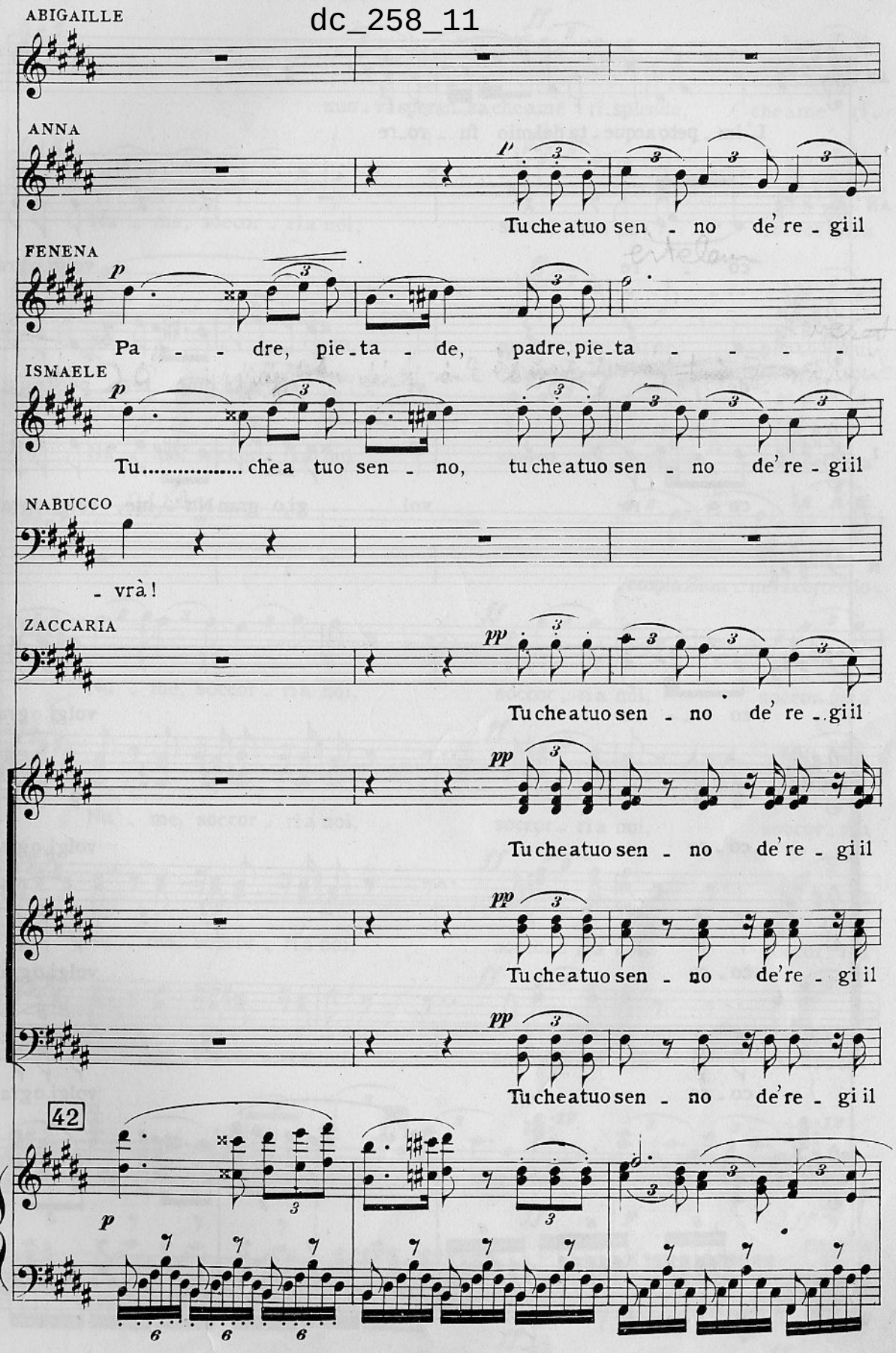


dc_258_11


A
Ah!..... se m'a - mi,..... an - cor po-trei
F
- gar. Sol pro -
I
- lar.
A
sal - - - var, ah!..... il tuo
F
- teg - gi il mio fra - tel - lo, e me dan - - na
I
Sol ti pos-sa il pian - to..... mi - - o
A
po - - - polo sal-var!
F
a la-gri-mar! Sol pro - teg - gi il mio fra -
I
ah sì par-lar! Sol ti
28
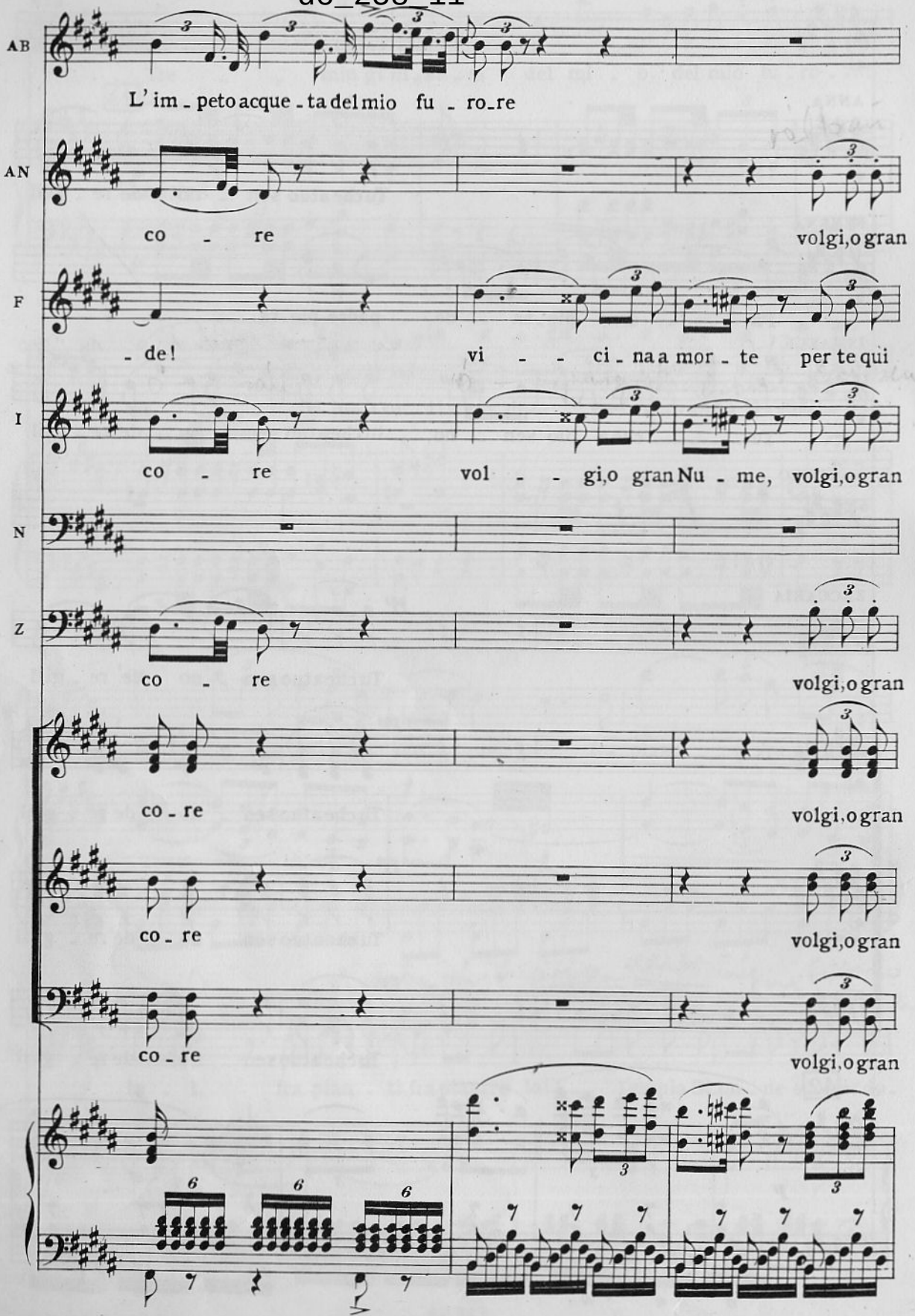
dc_258_11


A
sal - - var, ah! ..... il tuo po - - po_lo sal -
F
- tel - lo, e me dan - - na a lagrimar,
I
pos_sa il pian_to mi - - o ah sì parlar,
A
- var, sal - - - var,
F
e me..... dan - na a la - gri_mar, e me
I
ah pel mio po - po_lo par_lar, ah pel mio
A
sal - - var, ah sì salvar, ah sì, ah sì sal_var!
F
dan - na a lagrimar, a lagrimar, ah!
I
po - polo ah sì parlar, ah sì, ah sì par_lar!
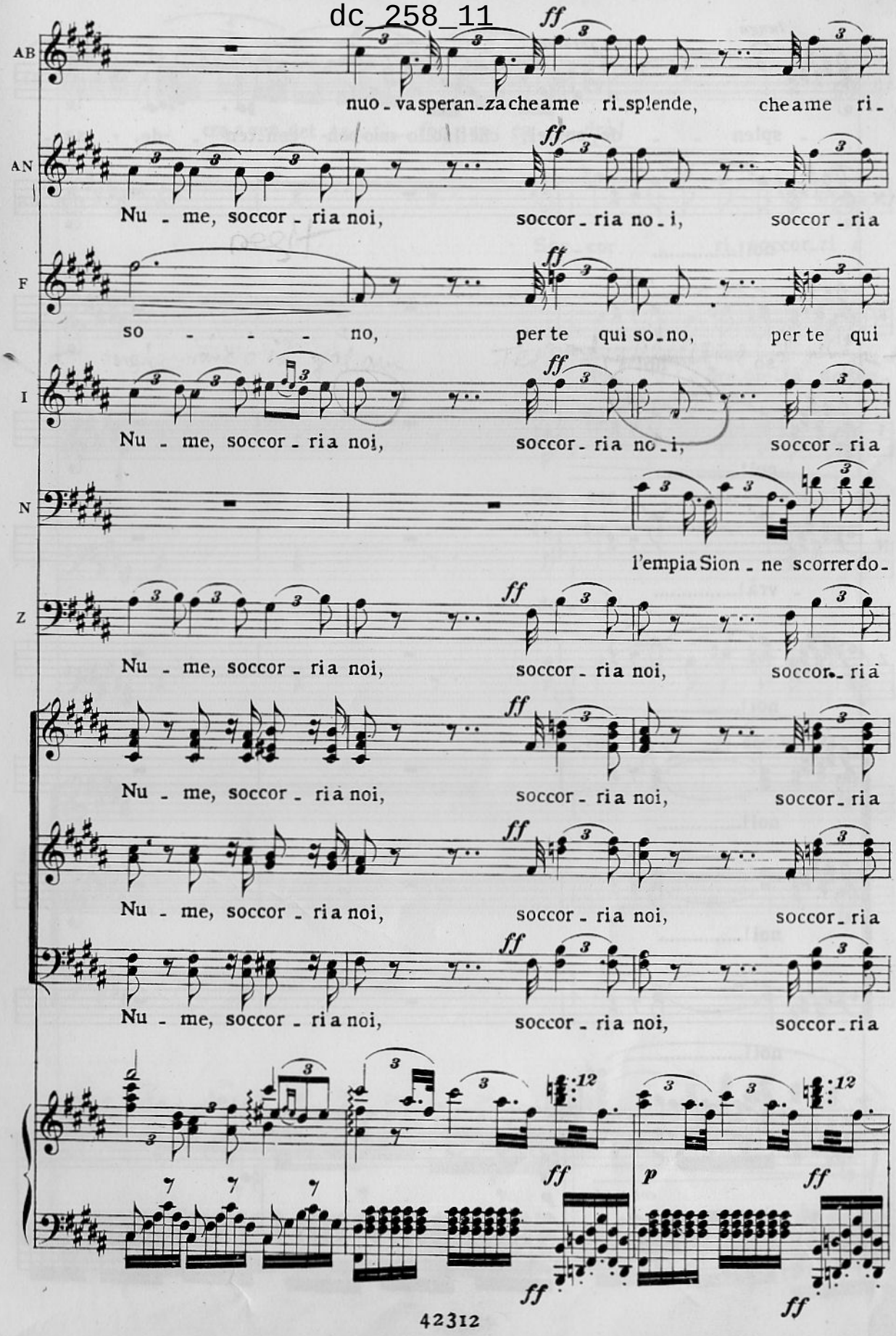
dc_258_11


ABIGAILLE
ANNA
Tu che a tuo sen - no de' re - gi il
FENENA
Pa - - dre, pie - ta - de, padre, pie - ta - - - -
ISMAELE
Tu..... che a tuo sen - no, tu che a tuo sen - no de' re - gi il
NABUCCO
- vrà!
ZACCARIA
Tu che a tuo sen - no de' re - gi il
Tu che a tuo sen - no de' re - gi il
Tu che a tuo sen - no de' re - gi il
Tu che a tuo sen - no de' re - gi il
Tu che a tuo sen - no de' re - gi il
CORO
42
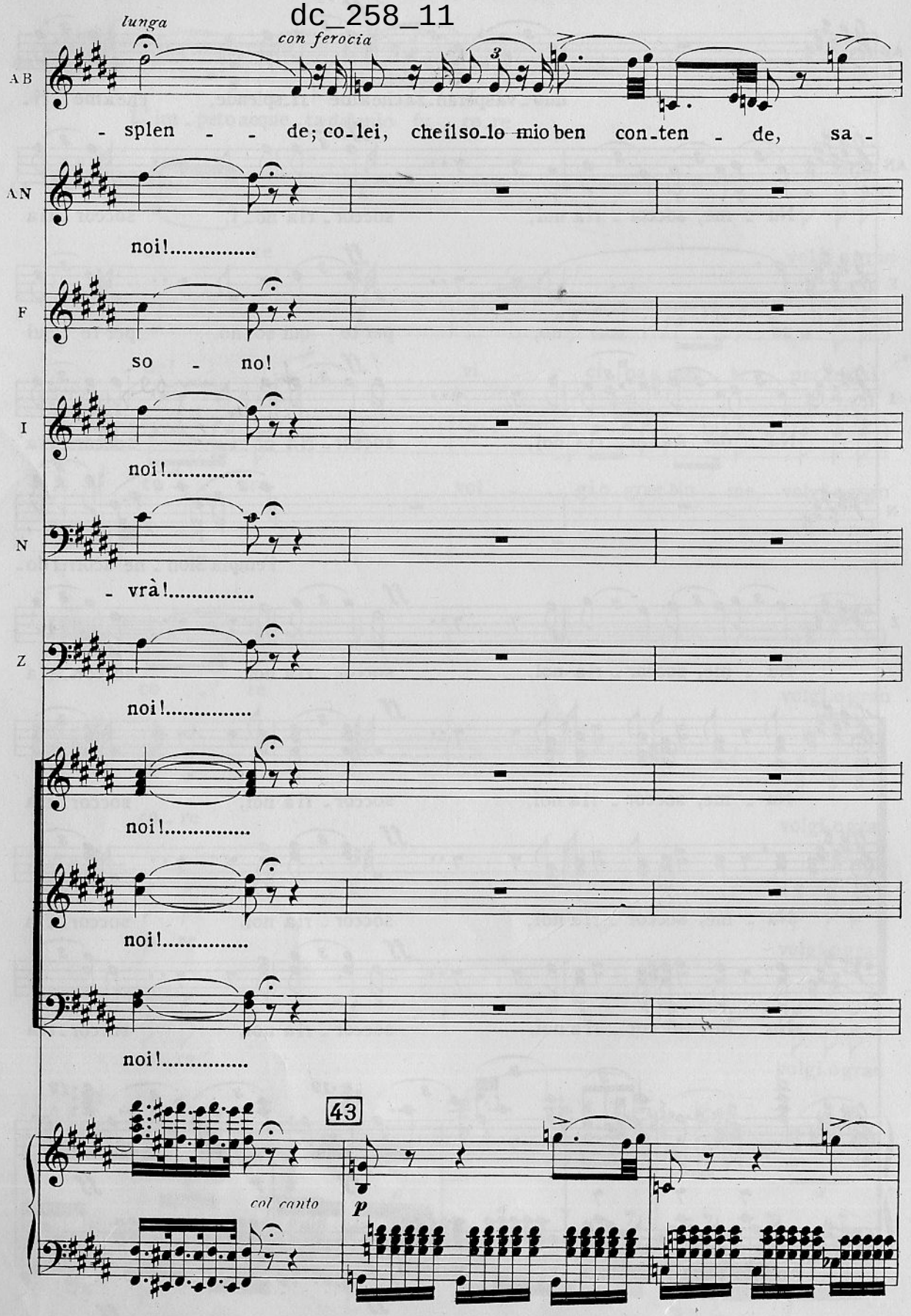
dc_258_11


AB
L' im - peto acque - ta del mio fu - ro - re
AN
co - re
volgi, o gran
F
- de!
vi - - ci - na a mor - te per te qui
I
co - re
vol - - gi, o gran Nu - me, volgi, o gran
N
Z
co - re
volgi, o gran
co - re
volgi, o gran
co - re
volgi, o gran
co - re
volgi, o gran
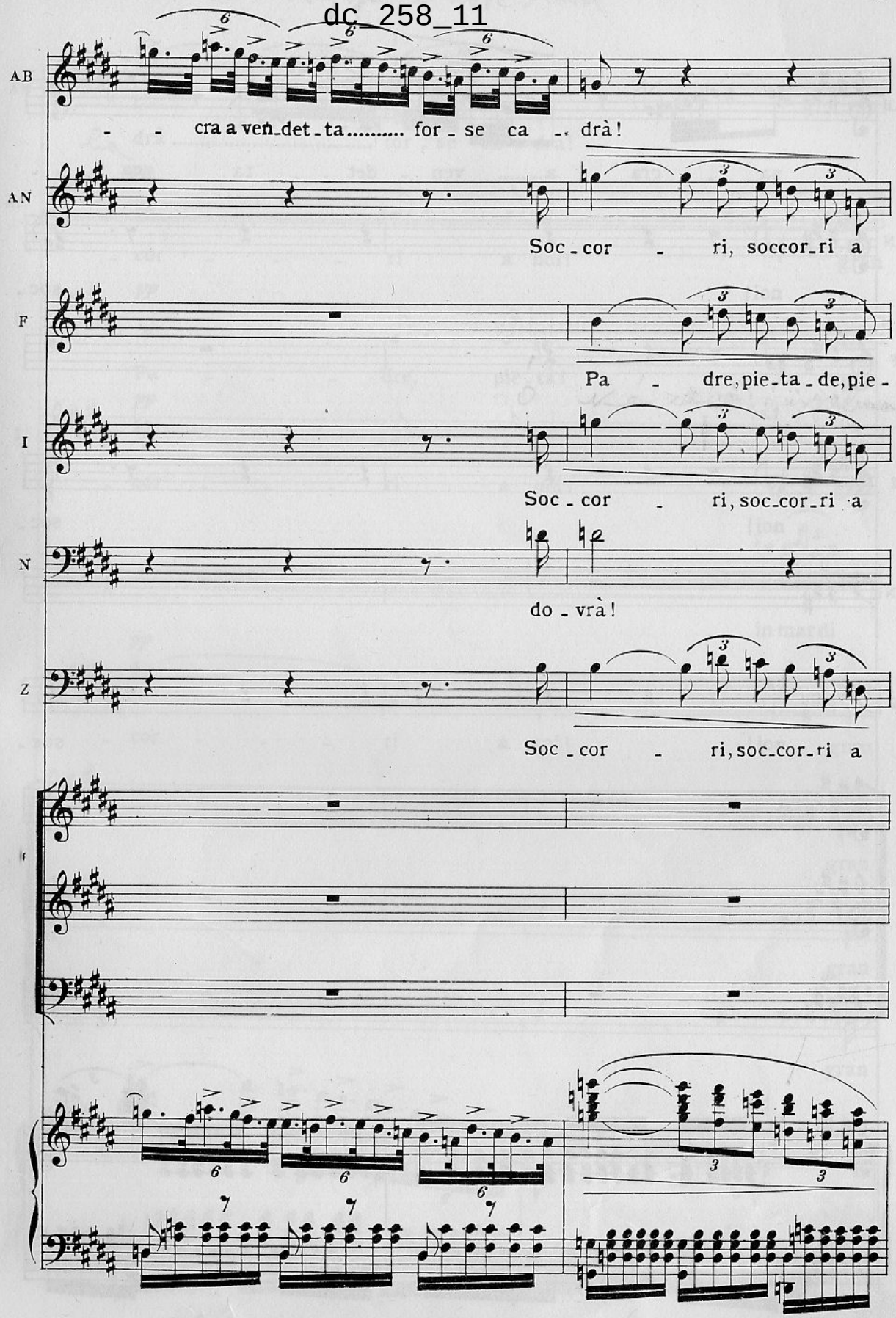
dc_258_11


AB
nuo - va speran - za che a me ri - splende, che a me ri -
AN
Nu - me, soccor - ria noi, soccor - ria no - i, soccor - ria
F
so - - - - no, per te qui so - no, per te qui
I
Nu - me, soccor - ria noi, soccor - ria no - i, soccor - ria
N
l'empia Sion - ne scorrer do -
Z
Nu - me, soccor - ria noi, soccor - ria noi, soccor - ria
Nu - me, soccor - ria noi, soccor - ria noi, soccor - ria
Nu - me, soccor - ria noi, soccor - ria noi, soccor - ria
Nu - me, soccor - ria noi, soccor - ria noi, soccor - ria
ff
p
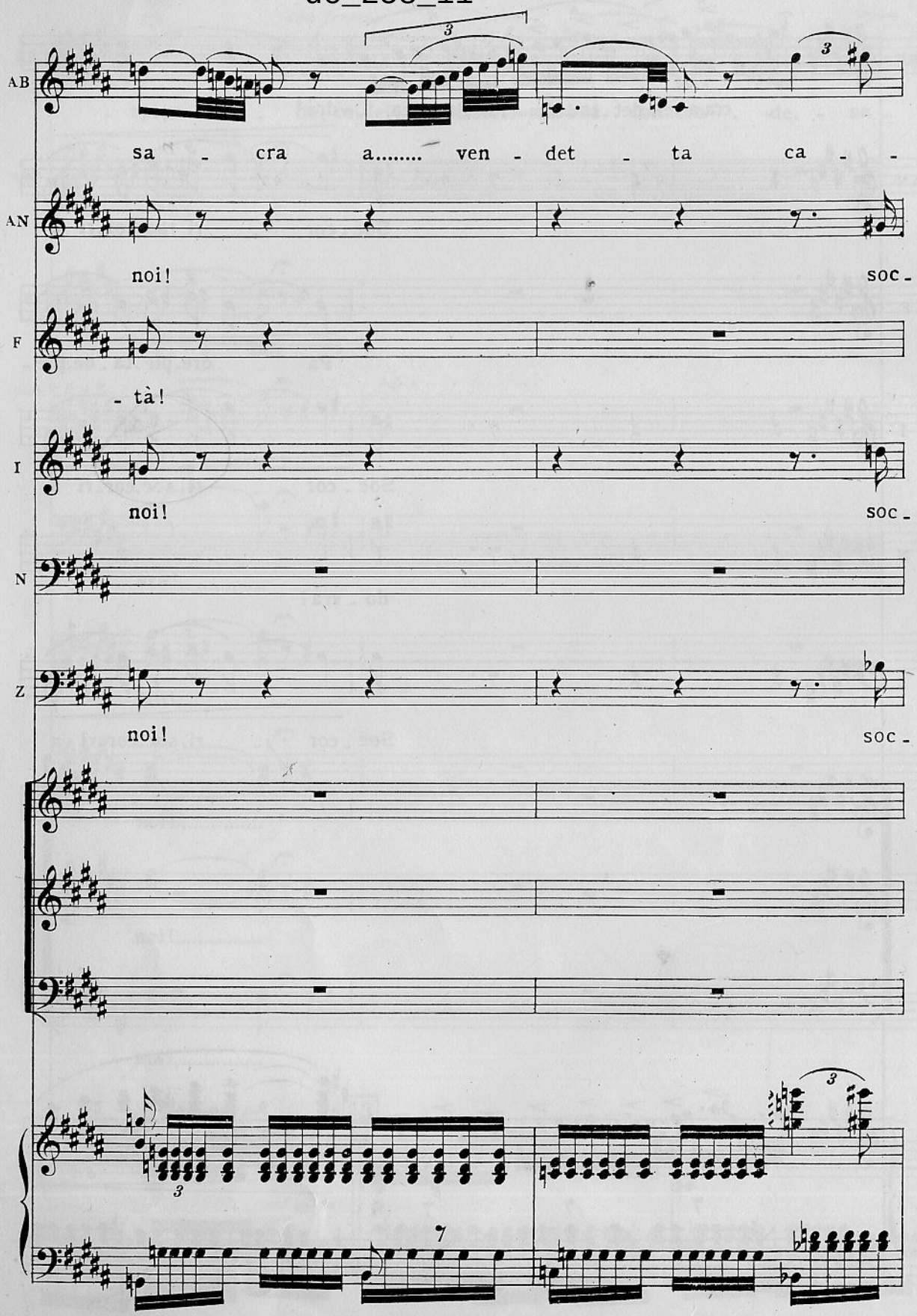
dc_258_11


lunga
con ferocia
AB
splen - - de; co-lei, che il so-lo mio ben con-ten - de, sa -
AN
noi!.....
F
so - no!
I
noi!.....
N
- vrà!.....
Z
noi!.....
noi!.....
noi!.....
43
col canto
p
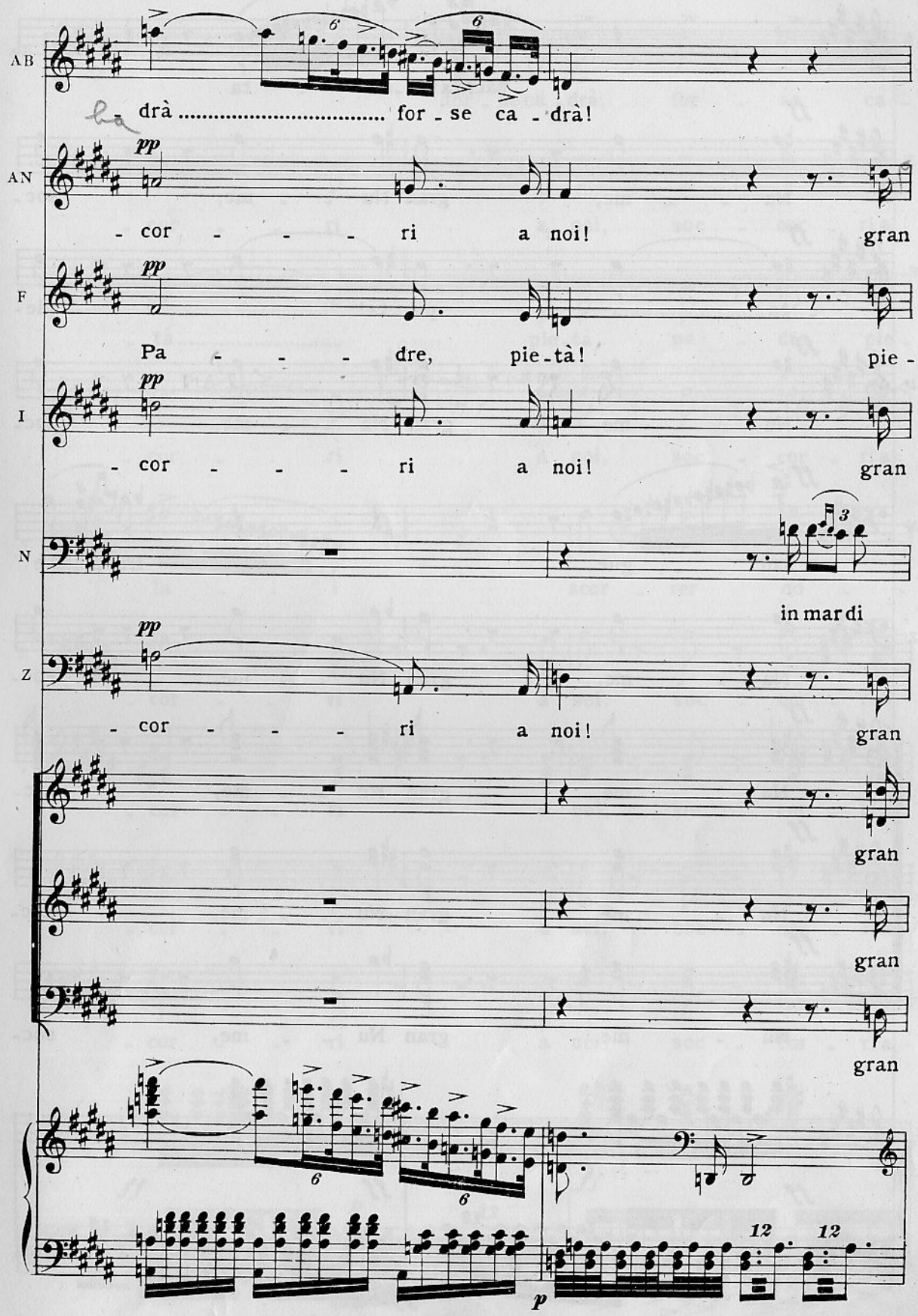
dc_258_11


AB
- - cra a ven_det_ta..... for_se ca_drà!
AN
Soc_cor_ri, soccor_ri a
F
Pa_dre, pie_ta_de, pie_
I
Soc_cor_ri, soc_cor_ri a
N
do_vrà!
Z
Soc_cor_ri, soc_cor_ri a

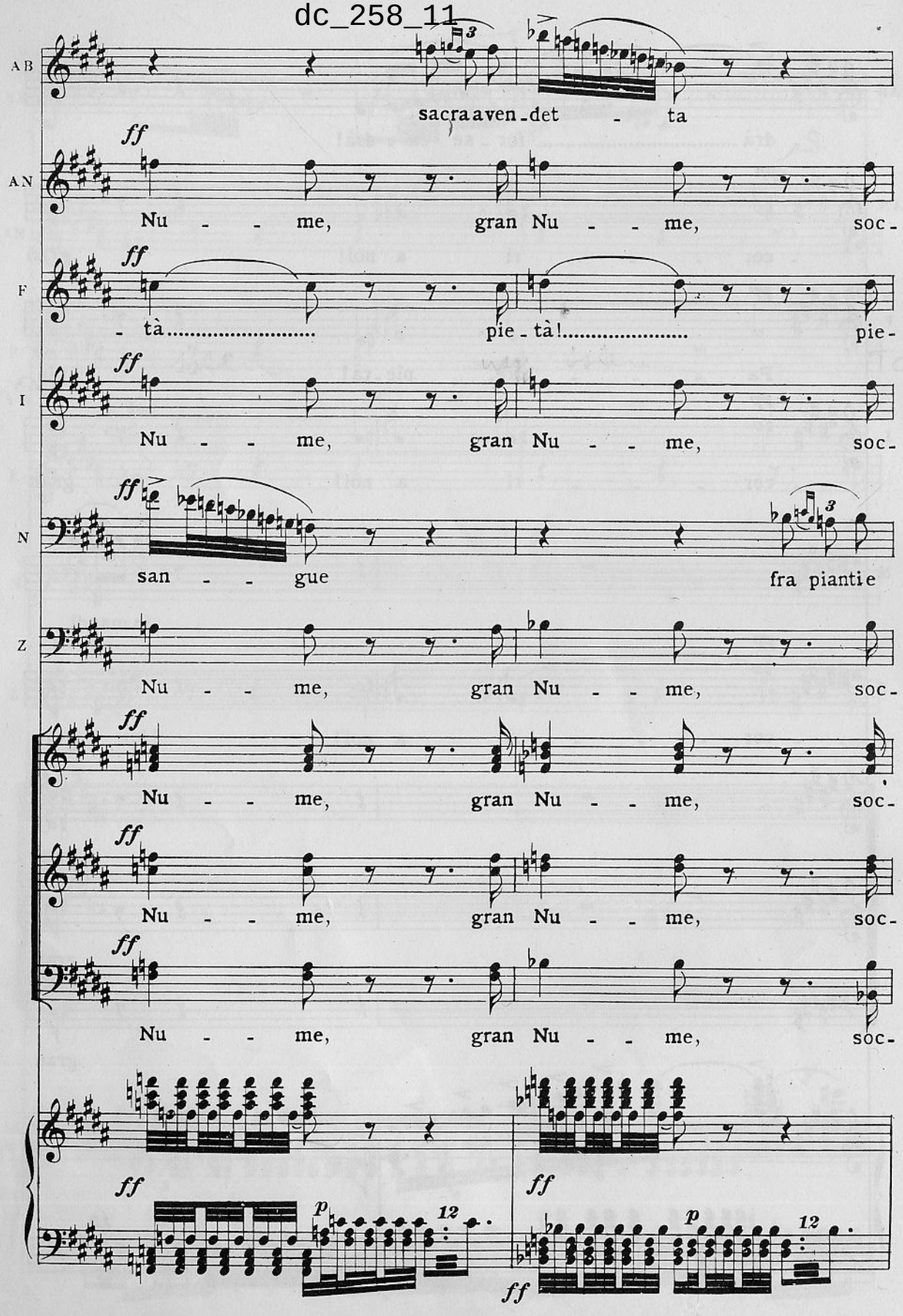
dc_258_11

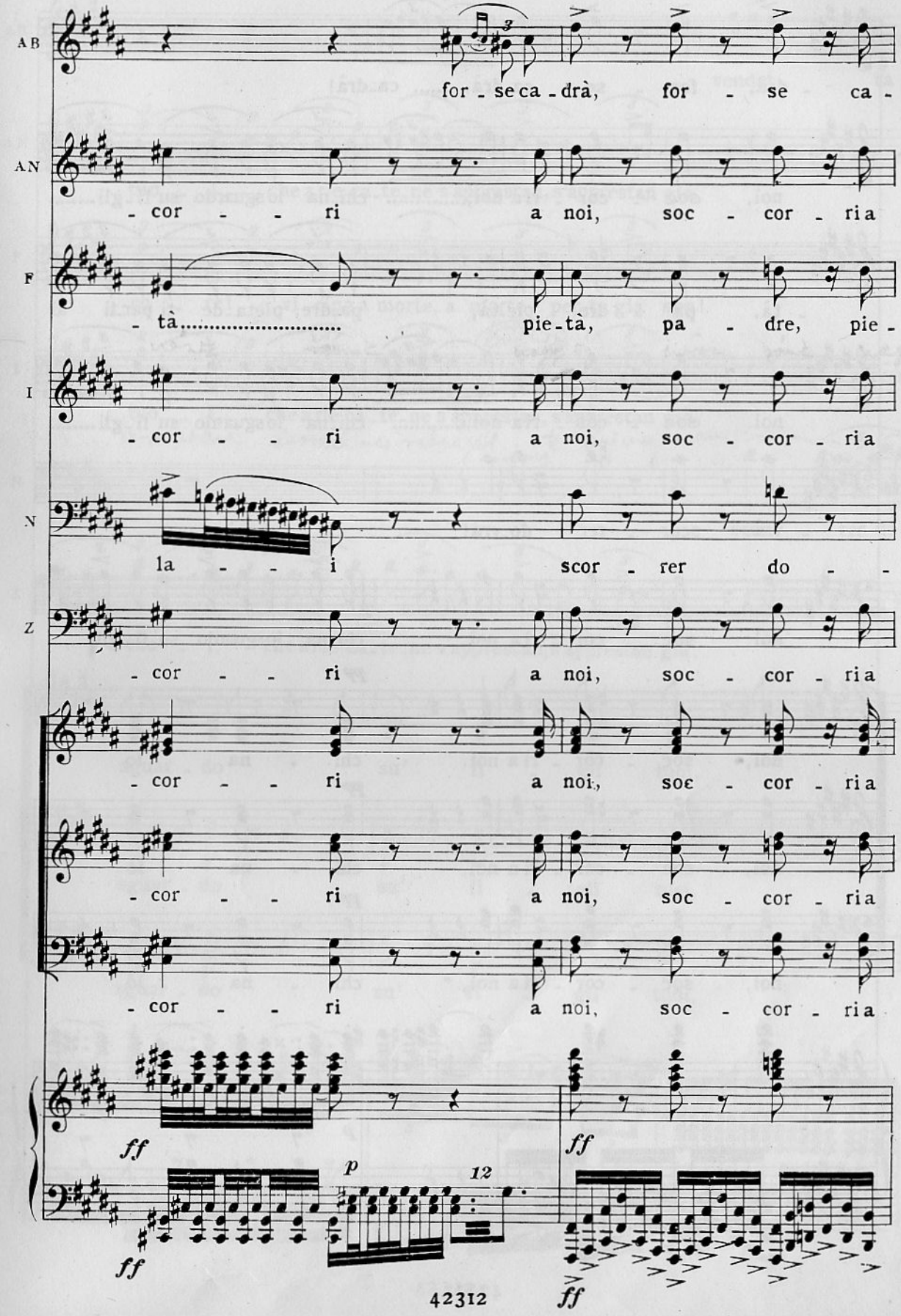


dc_258_11
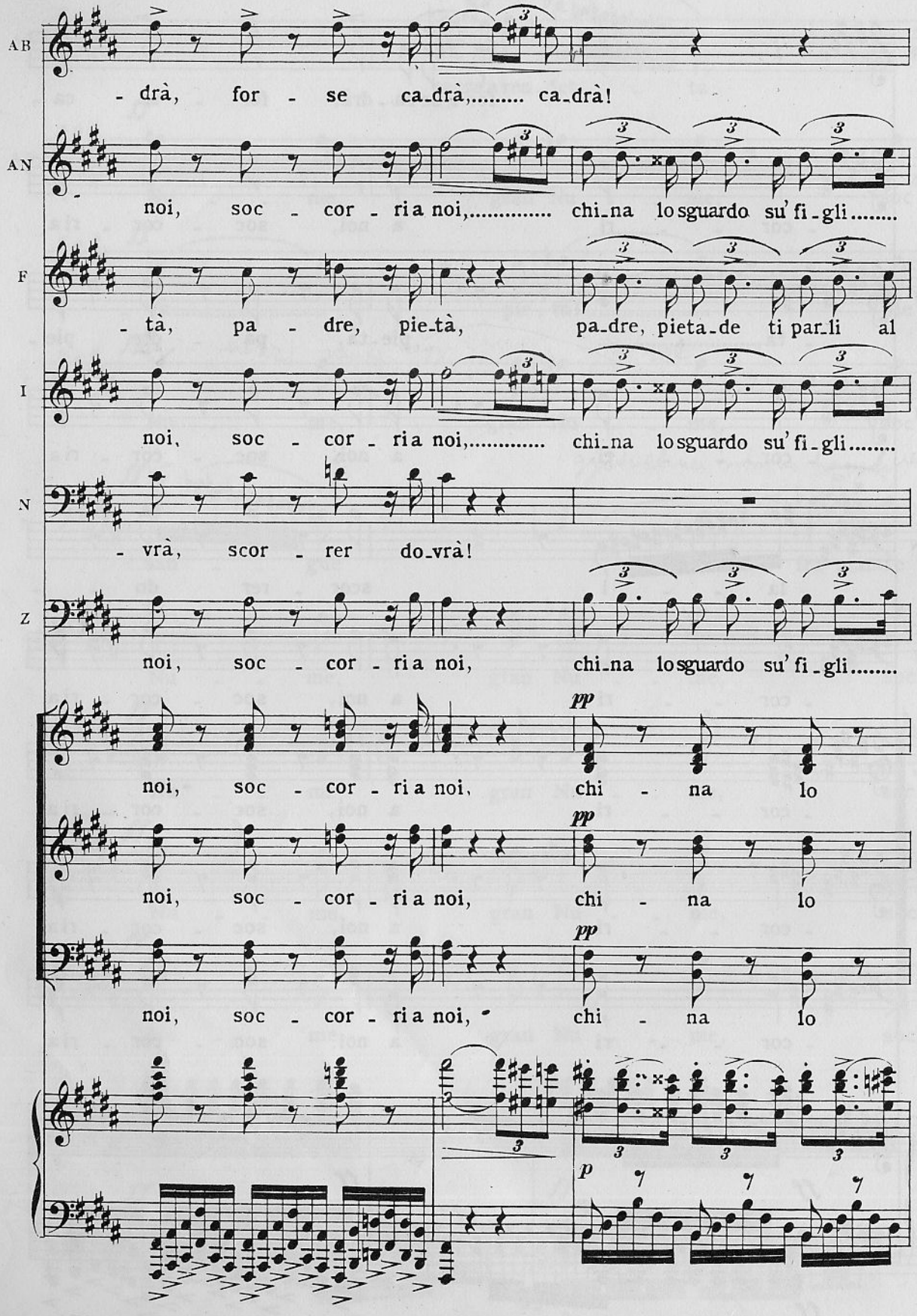

AB
drà ..... for - se ca - drà!
AN
pp
- cor - - - - ri a noi! gran
F
pp
Pa - - - - dre, pie - tà! pie -
I
pp
- cor - - - - ri a noi! gran
N
in mar di
Z
pp
- cor - - - - ri a noi! gran
gran
gran
gran
p

dc_258_11


AB
sacra aven - det - ta
AN
ff
Nu - - me, gran Nu - - me, soc -
F
ff
- tà..... pie - tà!..... pie -
I
ff
Nu - - me, gran Nu - - me, soc -
N
ff
san - - gue fra piantie
Z
Nu - - me, gran Nu - - me, soc -
ff
Nu - - me, gran Nu - - me, soc -
ff
Nu - - me, gran Nu - - me, soc -
ff
Nu - - me, gran Nu - - me, soc -
ff
p
12
ff
ff
p
12
ff


AB
for - se ca - drà, for - se ca -
AN
- cor - - ri a noi, soc - cor - ria
F
- tà..... pie - tà, pa - dre, pie -
I
- cor - - ri a noi, soc - cor - ria
N
la - - i scor - rer do - -
Z
- cor - - ri a noi, soc - cor - ria
- cor - - ri a noi, soc - cor - ria
- cor - - ri a noi, soc - cor - ria
- cor - - ri a noi, soc - cor - ria
ff
ff
p
12
ff
ff

dc_258_11


AB
- drà, for - se ca_drà,..... ca_drà!
AN
noi, soc - cor - ria noi,..... chi_na lo sguardo su' fi_gli.....
F
- tà, pa - dre, pie_tà, pa_dre, pieta_de ti par_li al
I
noi, soc - cor - ria noi,..... chi_na lo sguardo su' fi_gli.....
N
- vrà, scor - rer do_vrà!
Z
noi, soc - cor - ria noi, chi_na lo sguardo su' fi_gli.....
pp
noi, soc - cor - ria noi, chi - na lo
pp
noi, soc - cor - ria noi, chi - na lo
pp
noi, soc - cor - ria noi, chi - na lo
p

dc_258_11
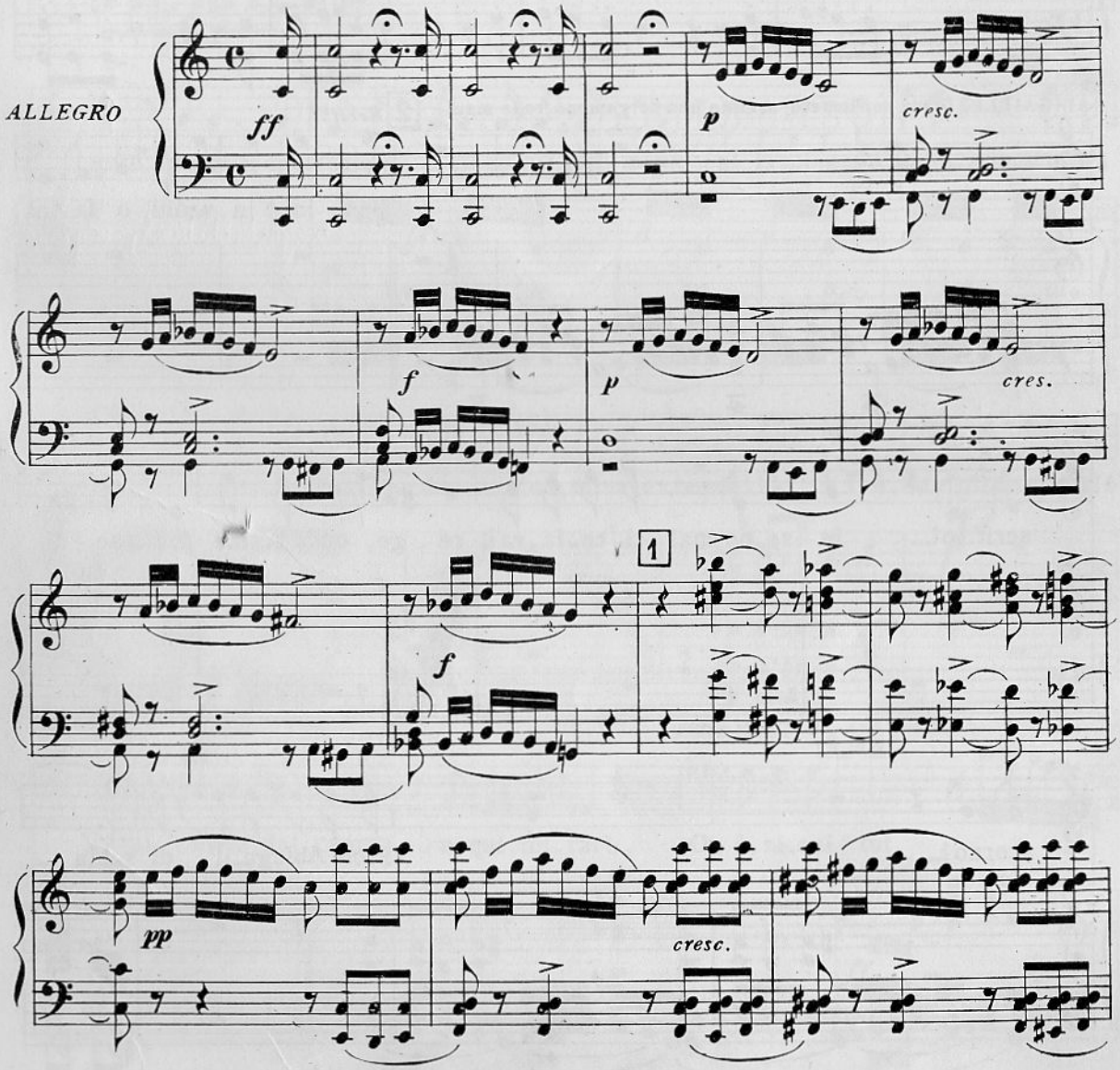
PARTE SECONDA

L' EMPIO

APPARTAMENTI NELLA REGGIA

SCENA ED ARIA

ABIGAILLE



dc 258 11

sempre cresc.

ff

p

ABIGAILLE (esce con impeto, avendo una pergamena fra le mani) 2 *Recit.vo*

Ben io t'in-venni, o fa-tal

Recit.vo
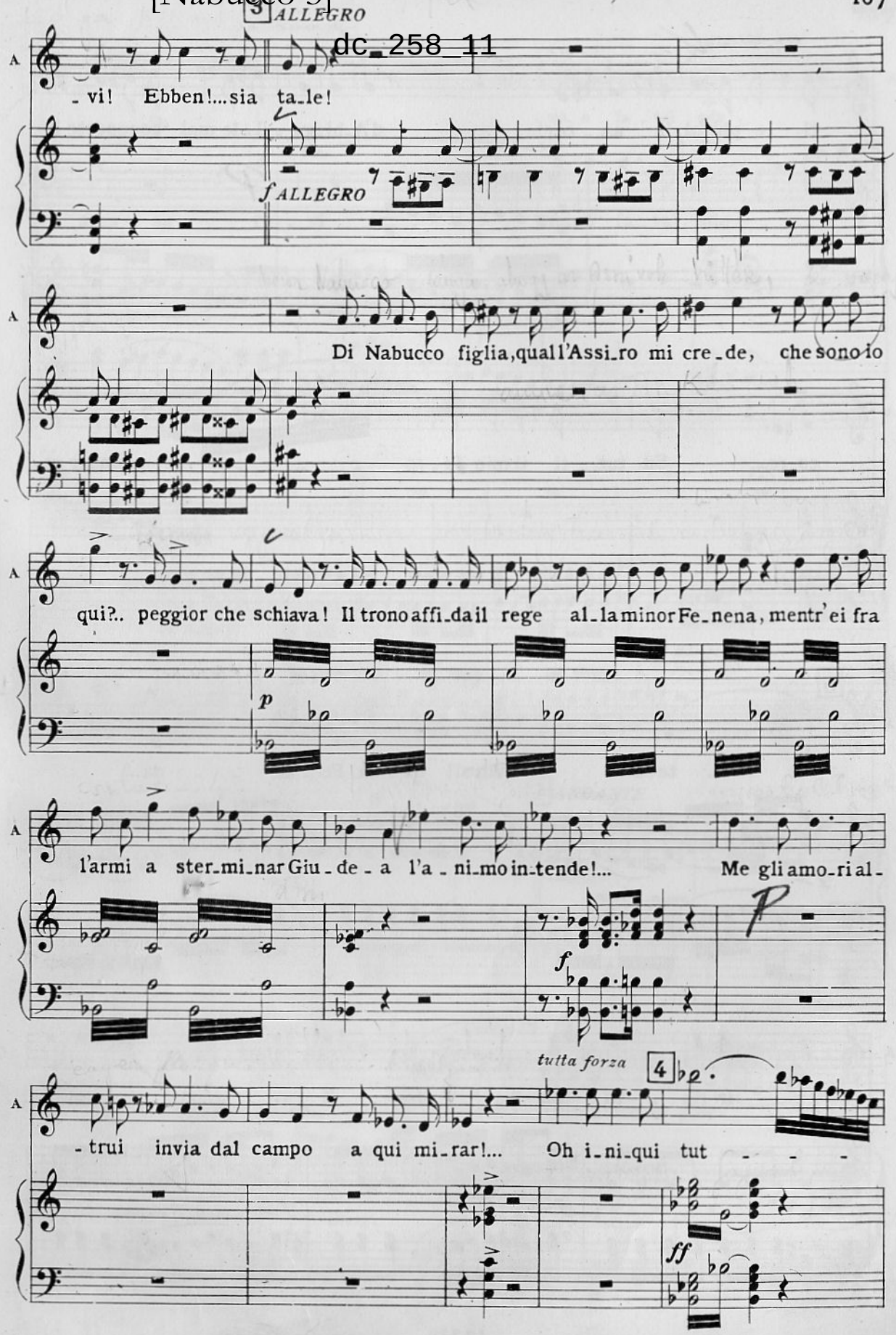
A scrit-to!... in se-no mal ti ce-la-va il re-ge, onde a me fos-se di

p
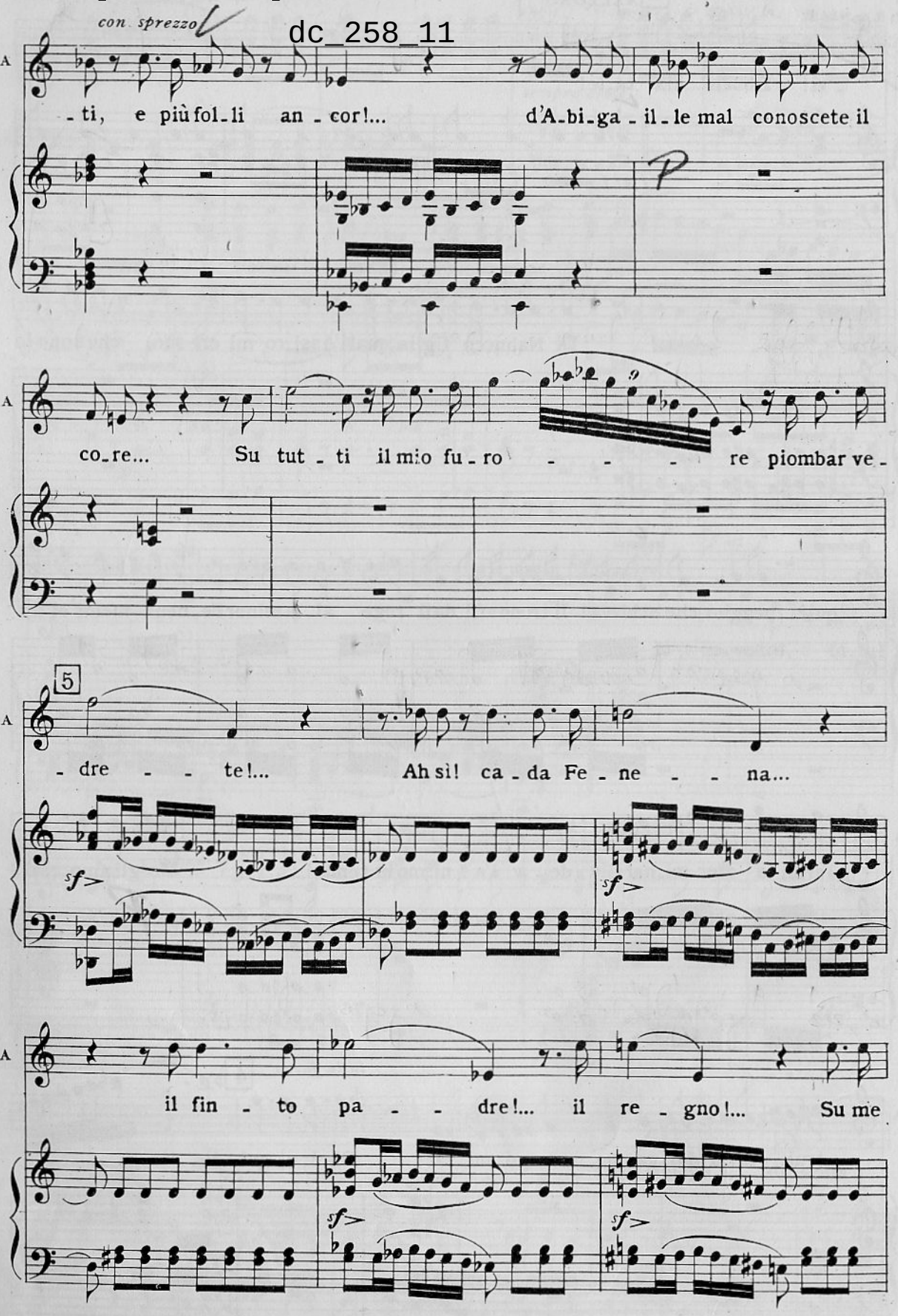
A scorno!... Prole Abi-ga-il di schia-
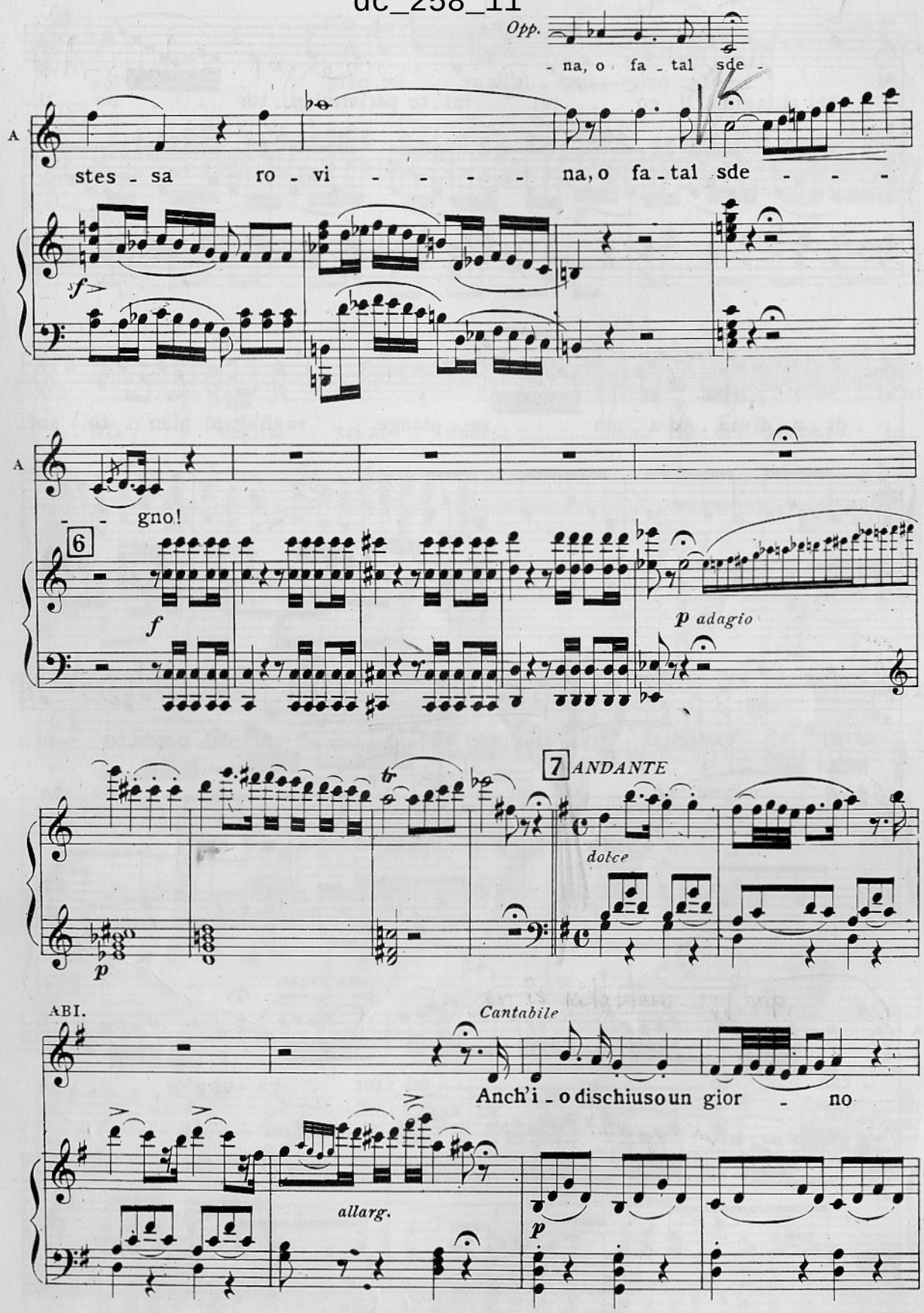
p *ff*

dc_258_11
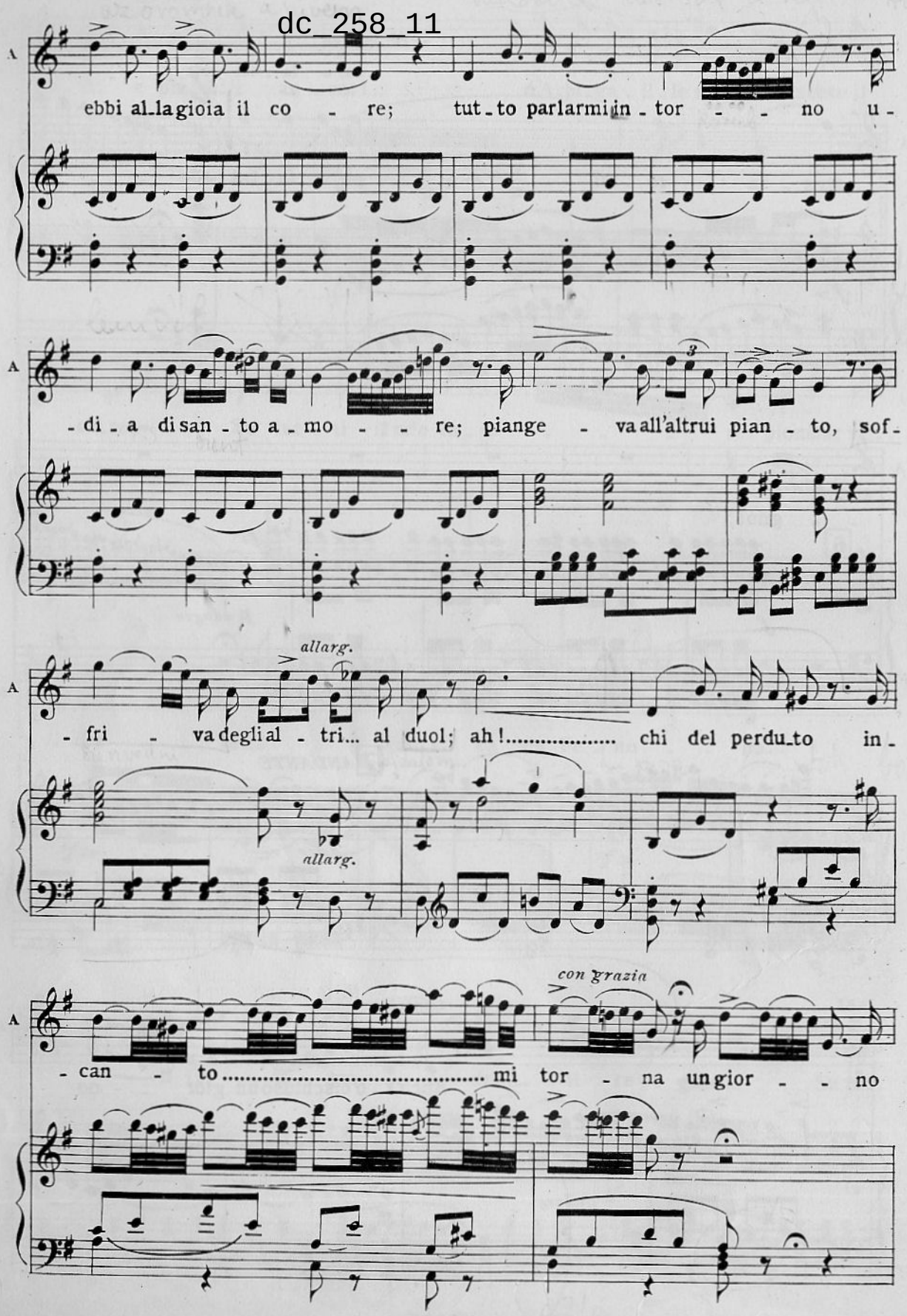

3 ALLEGRO
A
- vi! Ebben!...sia ta-le!
f ALLEGRO
A
Di Nabucco figlia, qual l'Assi-ro mi cre-de, che sono io
A
qui?.. peggior che schiava! Il trono affi-da il rege al-la minor Fe-nena, mentr'ei fra
p
A
l'armi a ster-mi-nar Giu-de-a l'a-ni-mo in-tende!... Me gli amo-ri al-
f
P
tutta forza
4
A
-trui invia dal campo a qui mi-rar!... Oh i-ni-qui tut - - -
ff

dc_258_11
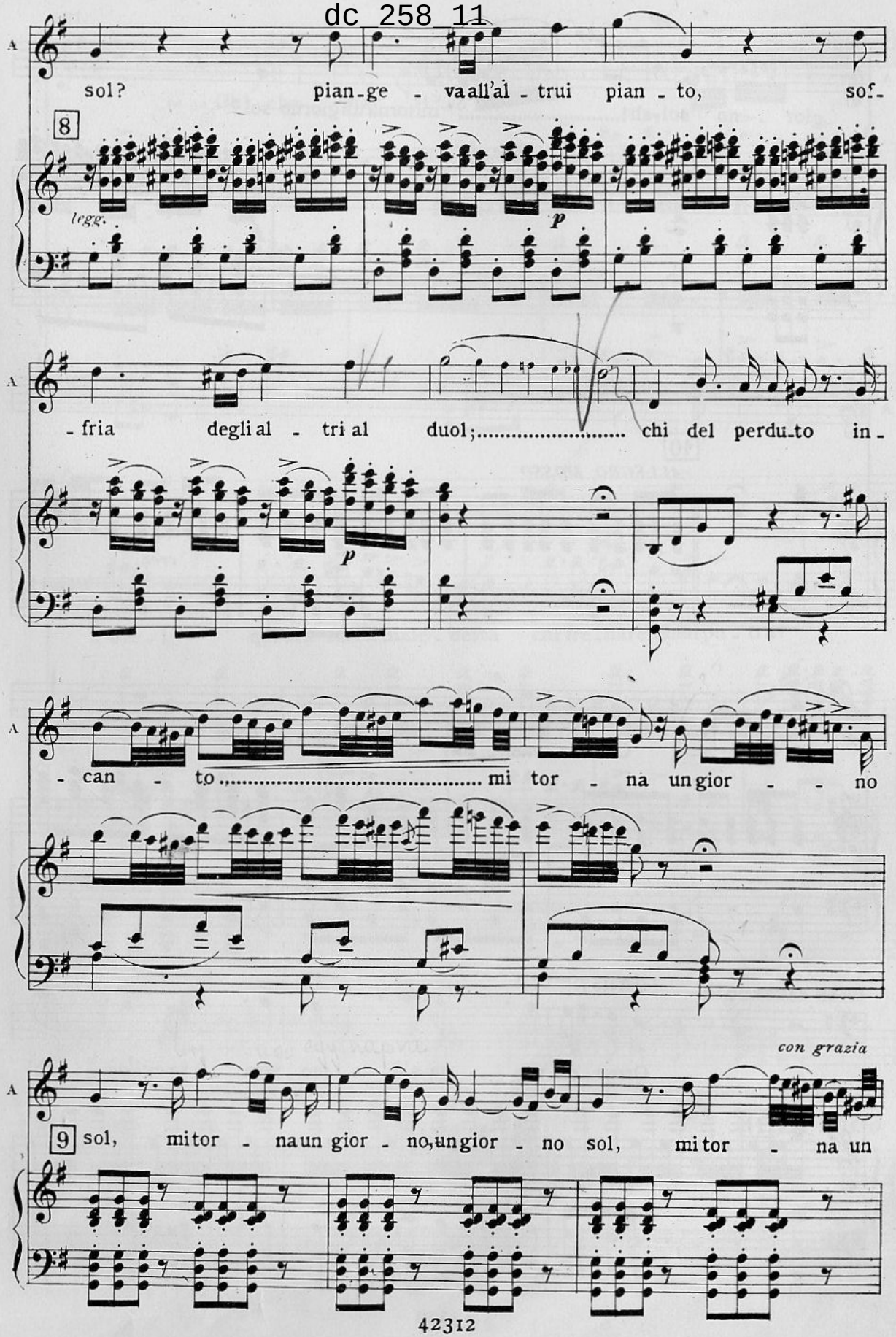

con sprezzo
A
-ti, e più fol-li an-cor!... d'A-bi-ga-il-le mal conoscete il
co-re... Su tut-ti il mio fu-ro - - - re piombar ve-
5
-dre - - te!... Ah sì! ca-da Fe-ne - - na...
sf
sf
il fin-to pa - - dre!... il re-gno!... Su me
sf
sf


Opp.
- na, o fa - tal sde -
A
stes - sa ro - vi - - - - - na, o fa - tal sde - - -
f
A
- - gno!
6
f
p adagio
7 ANDANTE
dolce
p
ABI.
Cantabile
Anch'i - o dischiuso un gior - no
allarg.
p

dc_258_11
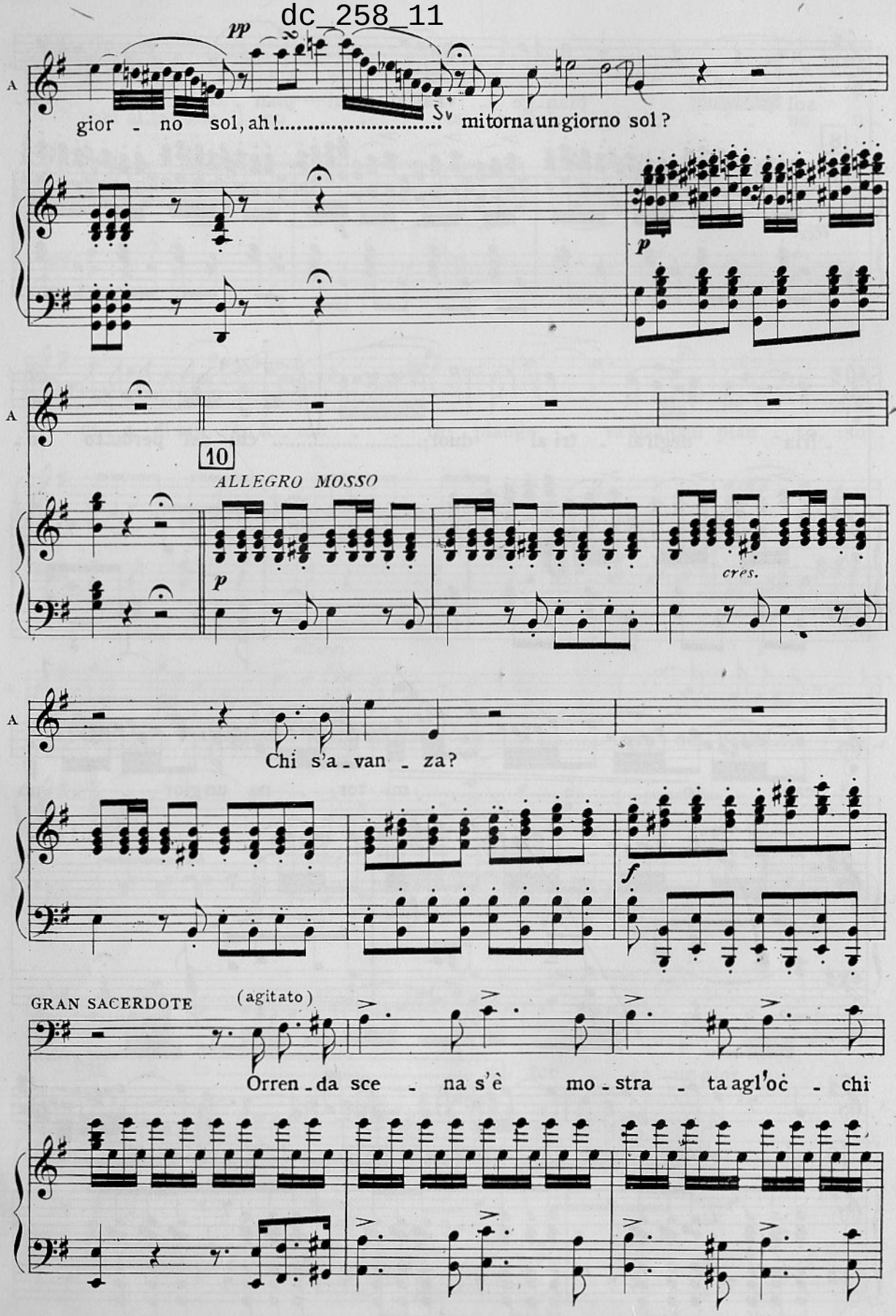

A
ebbi al_la gioia il co - re; tut_to parlarmi in_tor - - no u-
A
- di_a di san_to a_mo - - re; piange - va all'altrui pian_to, sof-
A
allarg.
- fri - va degli al - tri... al duol; ah!..... chi del perdu_to in-
allarg.
A
con grazia
- can - to..... mi tor - na un gior - - no

dc 258 11
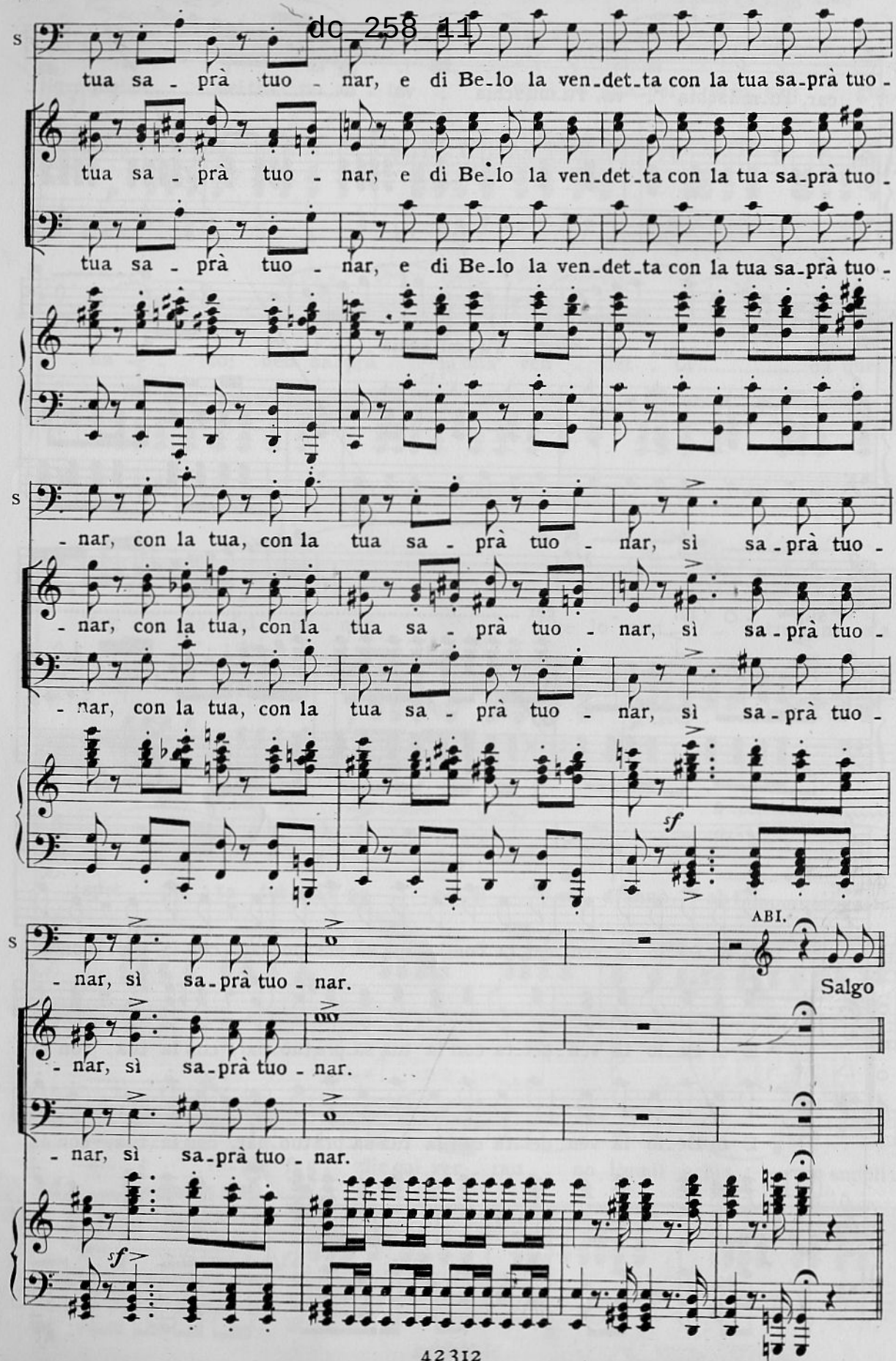

A
sol? pian-ge - va all'al - trui pian - to, sof-
8
legg.
p
A
- fria degli al - tri al duol; chi del perdu-to in-
p
A
- can - to, mi tor - na un gior - - no
con grazia
A
9 sol, mi tor - na un gior - no, un gior - no sol, mi tor - na un

[Nabucco 3]

dc_258_11



dc 258 11


S
tua sa - prà tuo - nar, e di Be-lo la ven-det-ta con la tua sa-prà tuo -
tua sa - prà tuo - nar, e di Be-lo la ven-det-ta con la tua sa-prà tuo -
tua sa - prà tuo - nar, e di Be-lo la ven-det-ta con la tua sa-prà tuo -
S
- nar, con la tua, con la tua sa - prà tuo - nar, sì sa-prà tuo -
- nar, con la tua, con la tua sa - prà tuo - nar, sì sa-prà tuo -
- nar, con la tua, con la tua sa - prà tuo - nar, sì sa-prà tuo -
sf
S
- nar, sì sa-prà tuo - nar.
ABI.
Salgo
- nar, sì sa-prà tuo - nar.
- nar, sì sa-prà tuo - nar.
sf

MENO MOSSO

declamato

A

già del tro - no au - ra - to lo sga - bel - lo in - san - gui -

15

MENO MOSSO

p

A

- na - to, ben sa - prà la mia ven - det - ta..... da quel

A

seg - gio ful - mi - nar. Che lo scet - tro a me s'a -

f

p

A

- spet - ta tut - ti i po - po - li ve - dranno, ah!.....

tr

A

..... re - gie fi - glie qui ver - ran - no l'u - mil

fp

[Nabucco 4]

dc_258_11

A schia - va a suppli_car, l'umil schia - va, l'umil schia - va a.....

A ..... sup - pli_car, l'umil schia - va, l'u_mil schia - va a

A sup - pli - car.....

cres. *ff*

A ..... l'u - mil schia - va a sup - pli - car, a.....
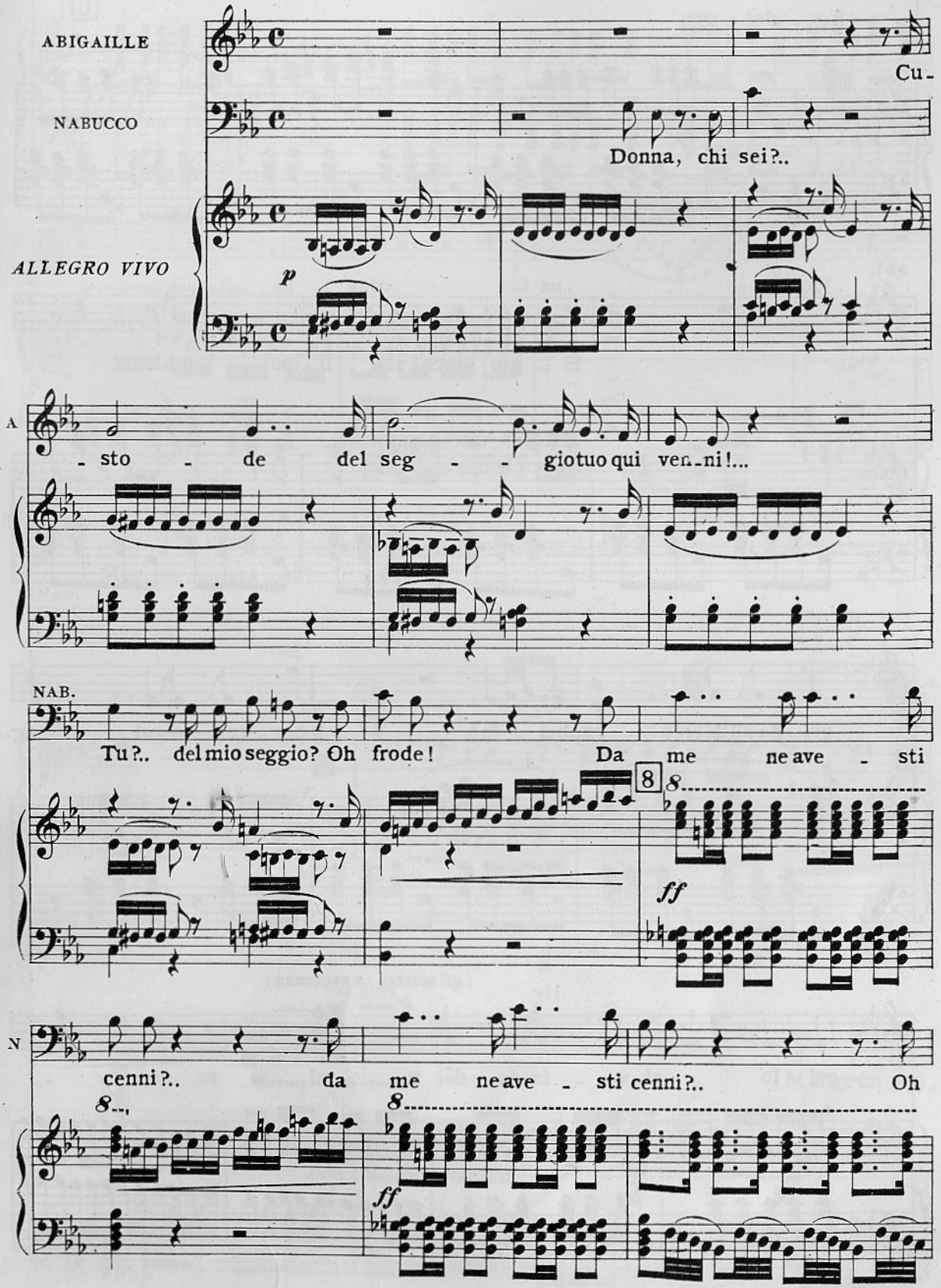
SAC. E di Be - - lo e di Be - lo la ven - det - ta con la

CORO E di Be - - lo e di Be - lo la ven - det - ta con la
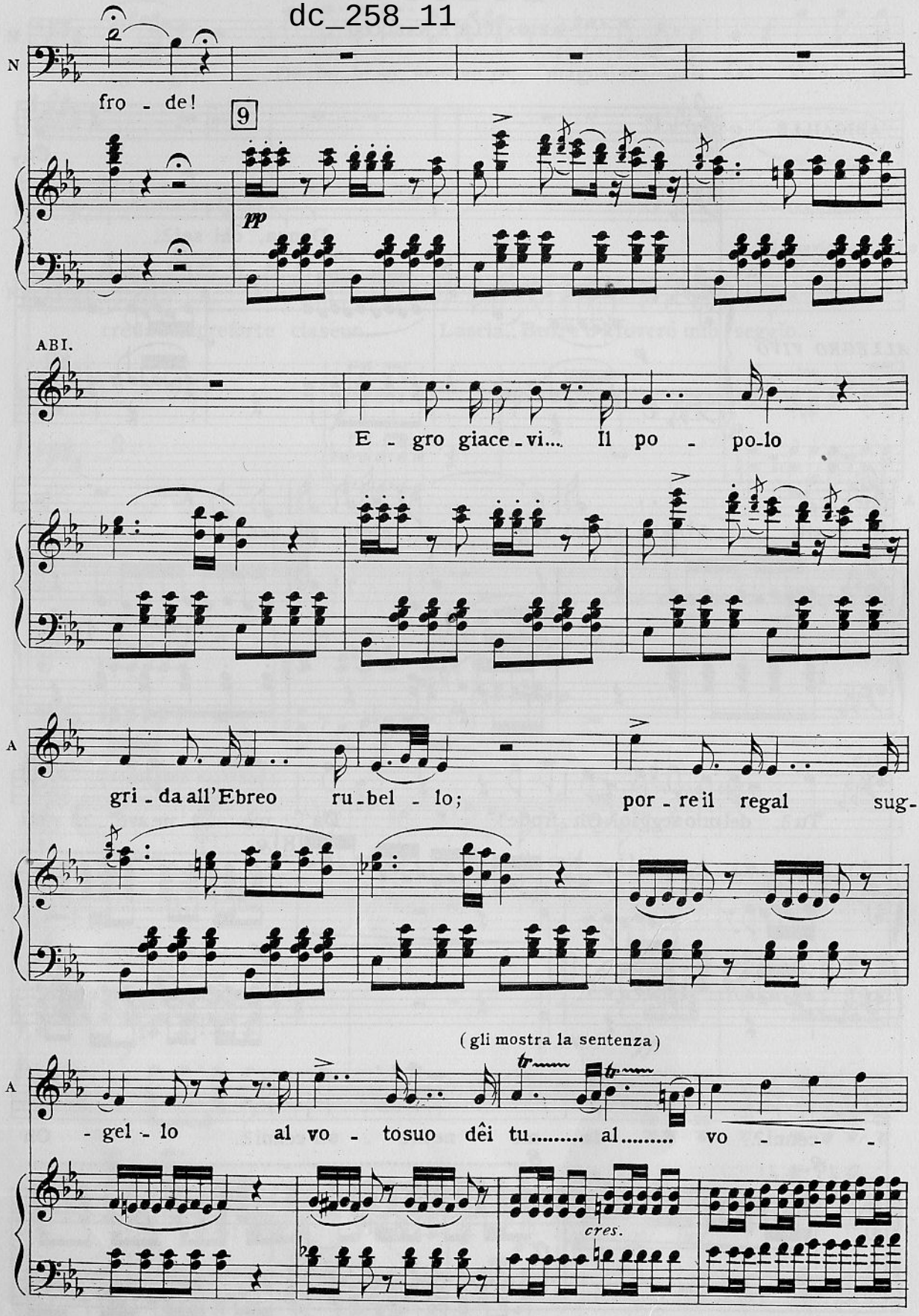
16 E di Be - - lo e di Be - lo la ven - det - ta con la

ff
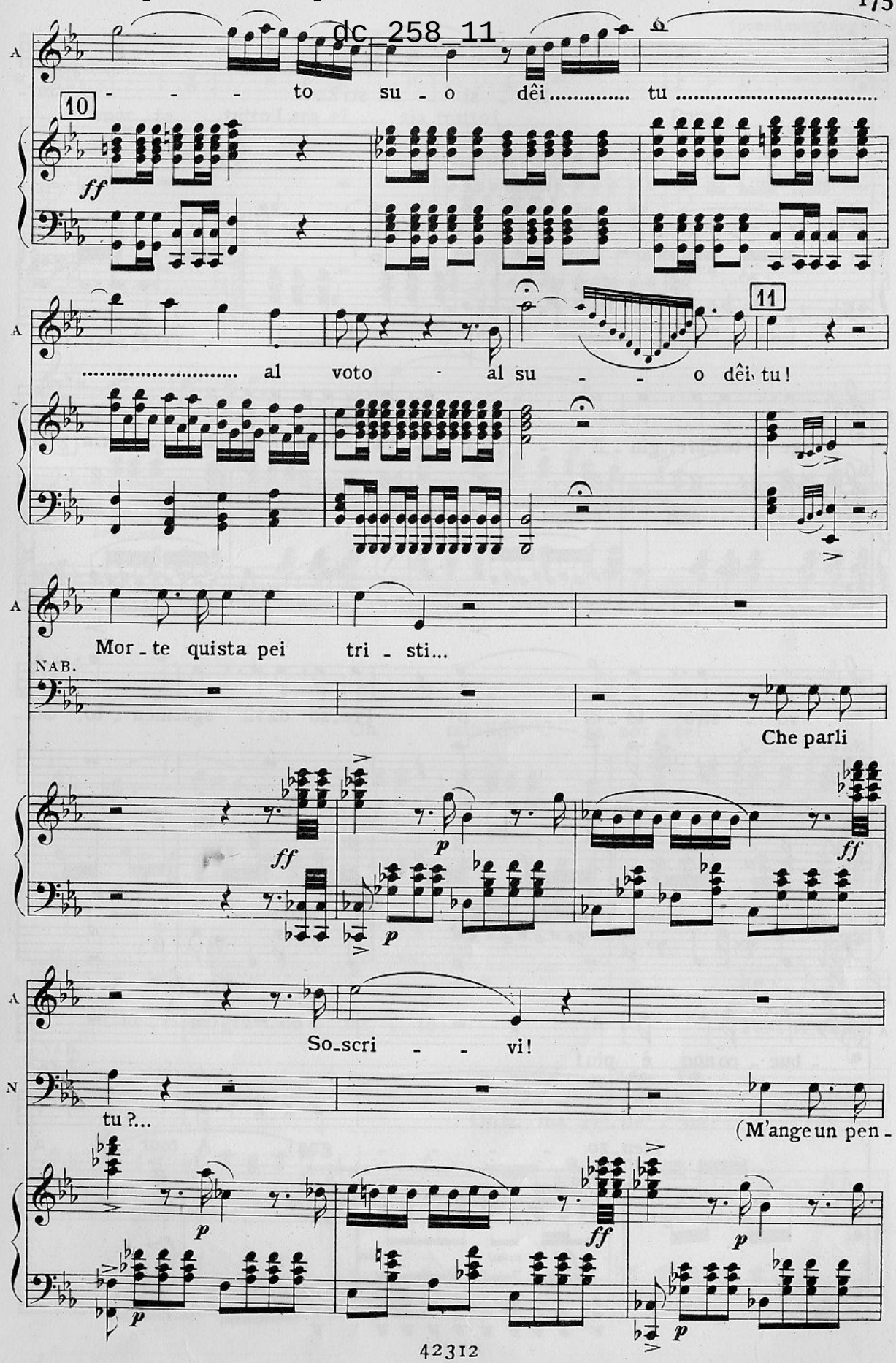
[Nabucco 5]
dc_258_11
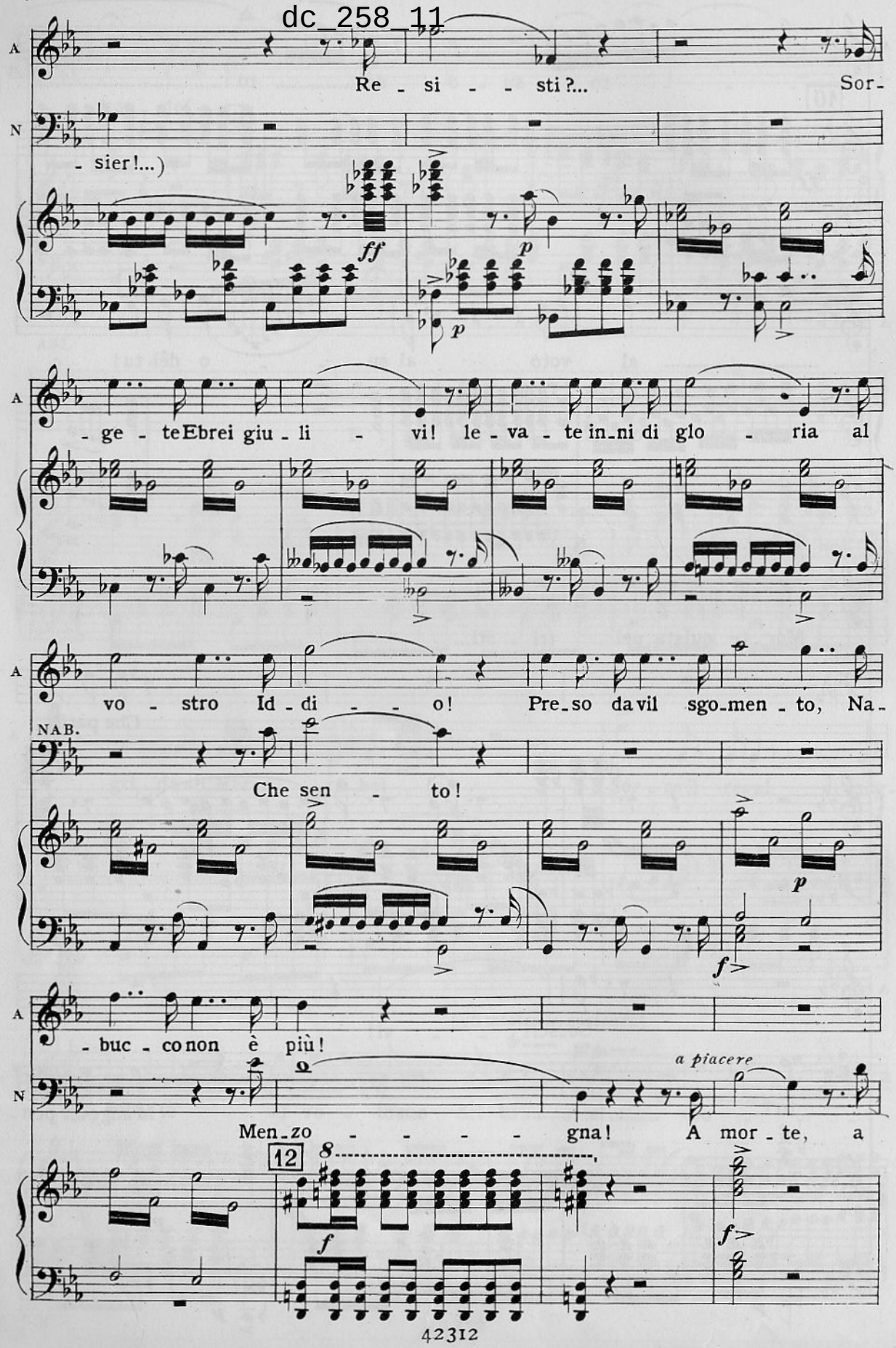


dc_258_11


N
fro - de!
9
pp
ABI.
E - gro giace - vi.... Il po - po-lo
A
gri - da all'Ebreo ru-bel - lo; por - re il regal sug-
(gli mostra la sentenza)
A
- gel - lo al vo - to suo dêi tu..... al..... vo - - -
cres.
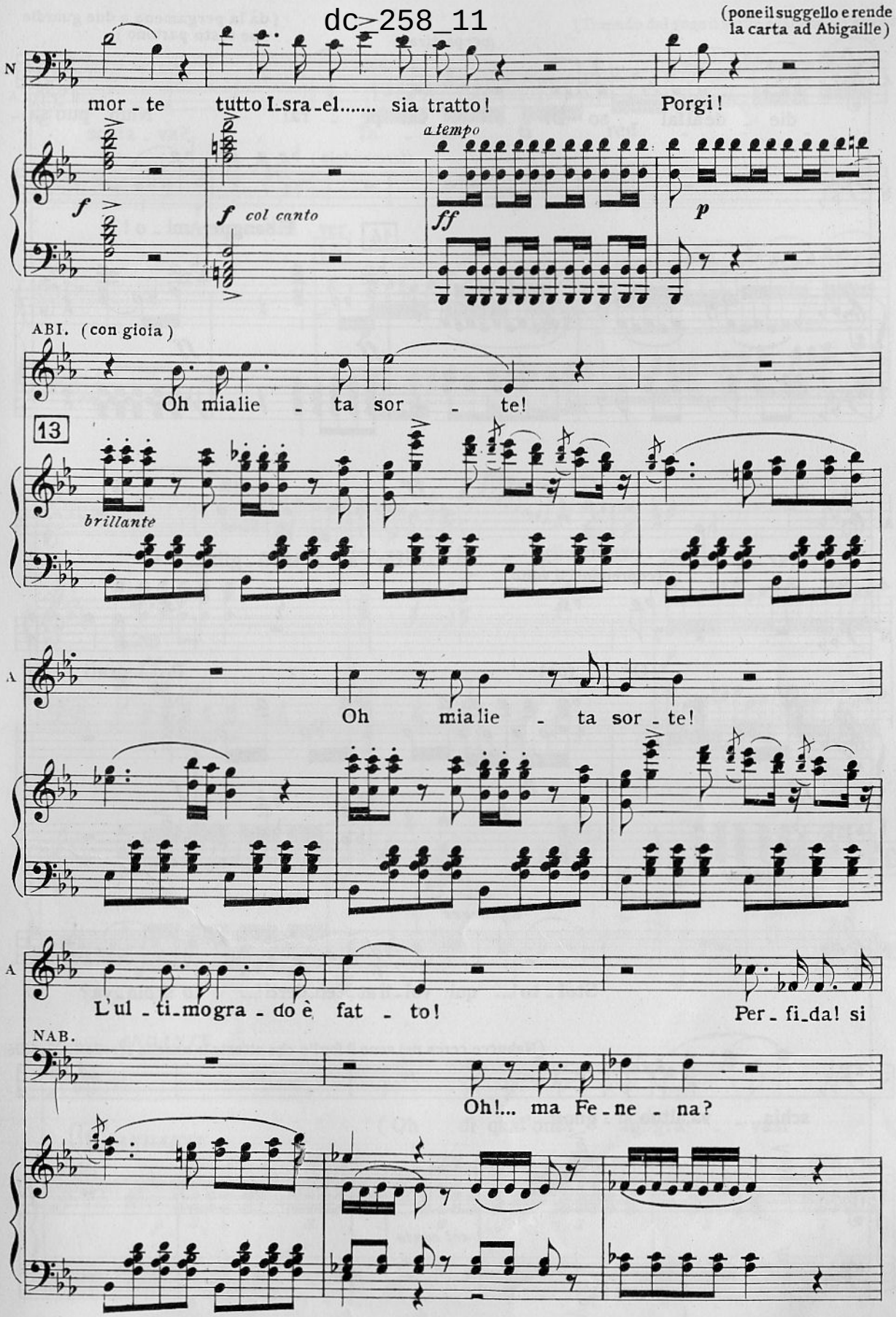
dc 258_11


A
- - - to su - o dêi ..... tu .....
10
ff
A
..... al voto - al su - - o dêi tu!
11
A
Mor - te quista pei tri - sti...
NAB.
Che parli
ff
p
p
ff
A
So - scri - - vi!
N
tu ?...
(M'ange un pen -
p
p
ff
p
p

dc_258_11


A
Re - si - - sti?... Sor-
N
- sier!...)
ff
p
p
A
- ge - te Ebrei giu - li - vi! le - va - te in_ni di glo - ria al
A
vo - stro Id - di - - o! Pre_so da vil sgo_men - to, Na-
NAB.
Che sen - to!
p
f
A
- buc - co non è più!
N
a piacere
Men_zo - - - - gna! A mor - te, a
12
8
f
f

dc>258_11


(pone il suggello e rende la carta ad Abigaille)
N
mor - te tutto Isra - el..... sia tratto!
Porgi!
a tempo
f
f col canto
ff
p
ABI. (con gioia)
Oh mia lie - ta sor - te!
13
brillante
A
Oh mia lie - ta sor - te!
A
L'ul - ti - mo gra - do è fat - to!
Per - fi - da! si
NAB.
Oh!... ma Fe - ne - na?

dc_258_11

(per partire)

(dà la pergamena a due guardie che tosto partono)

A die - de al fal - so Di - o. Oh pe - ra! Niun può sal -

N (fermandola) È sangue mi - o!

14

ff ff

A - var - la! pp Un' al - tra fi - glia...

N (coprendosi il volto) Or - ror! Prò - strati, o
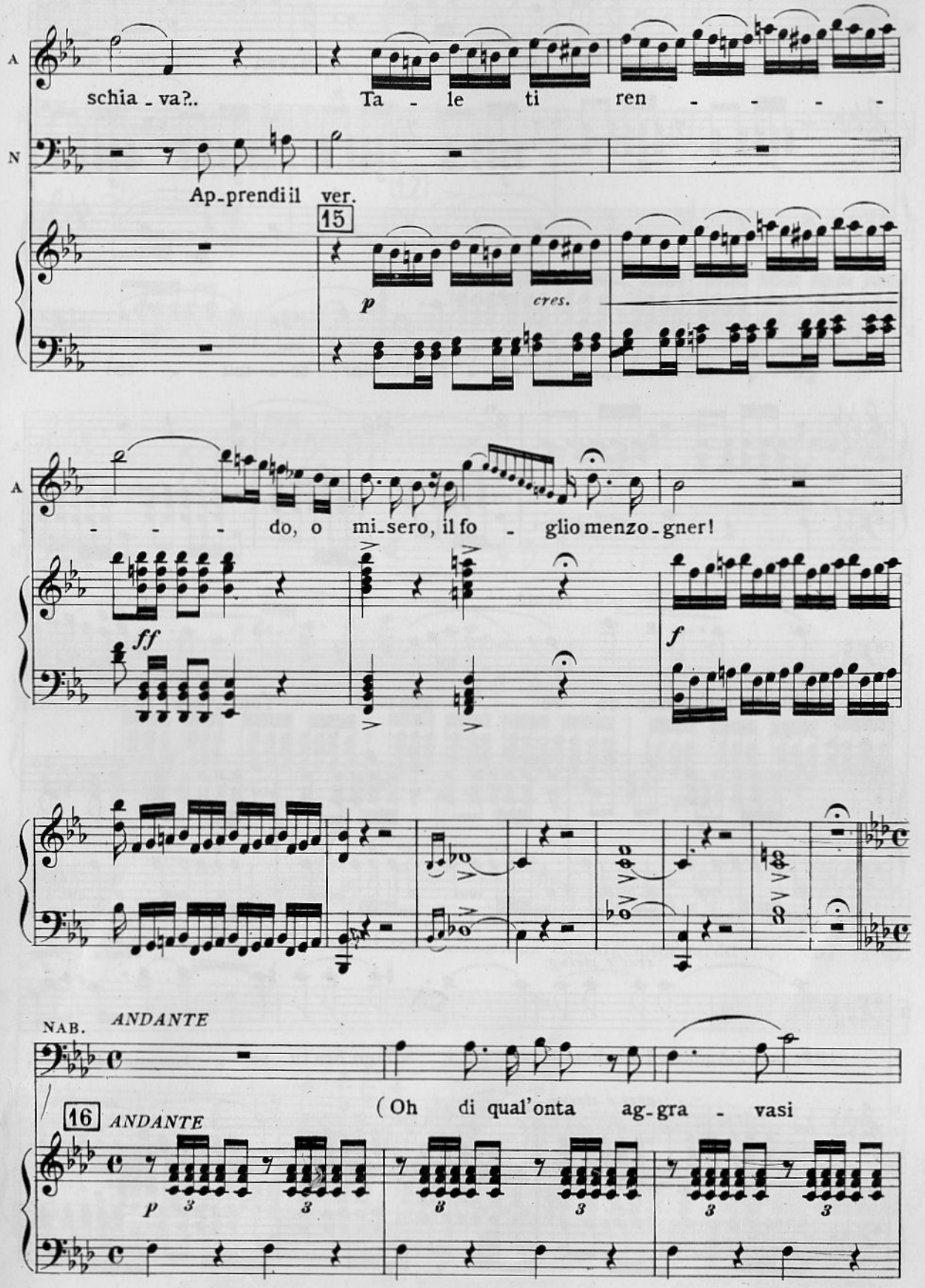
ff p f

A a piacere Stol - to!... qui vol - li at - ten - derti!... Io schia - va? Io
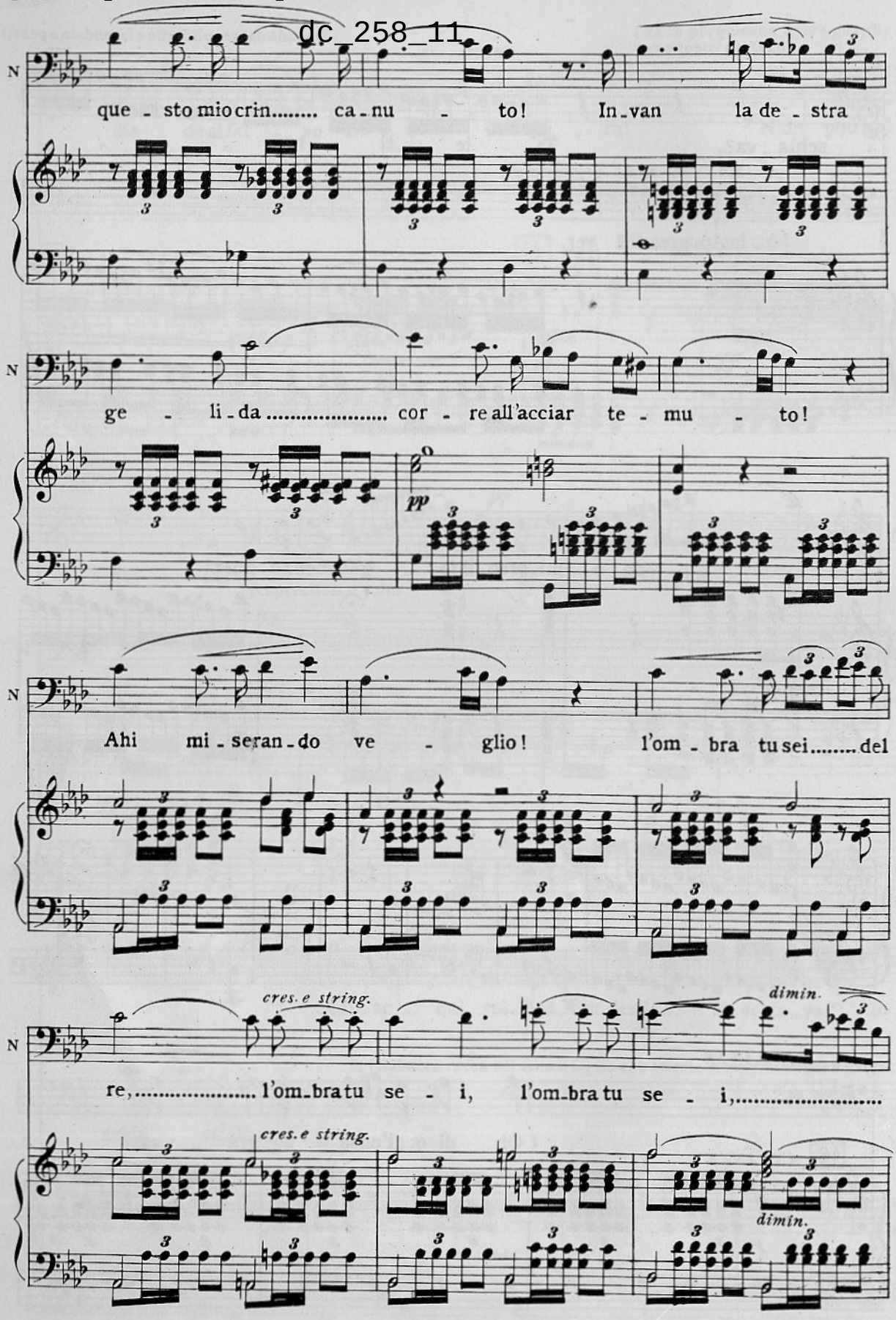
N (Nabucco cerca nel seno il foglio che attesta la nascita servile d'Abigaille) schia - va, altuo si - gnor!

col canto
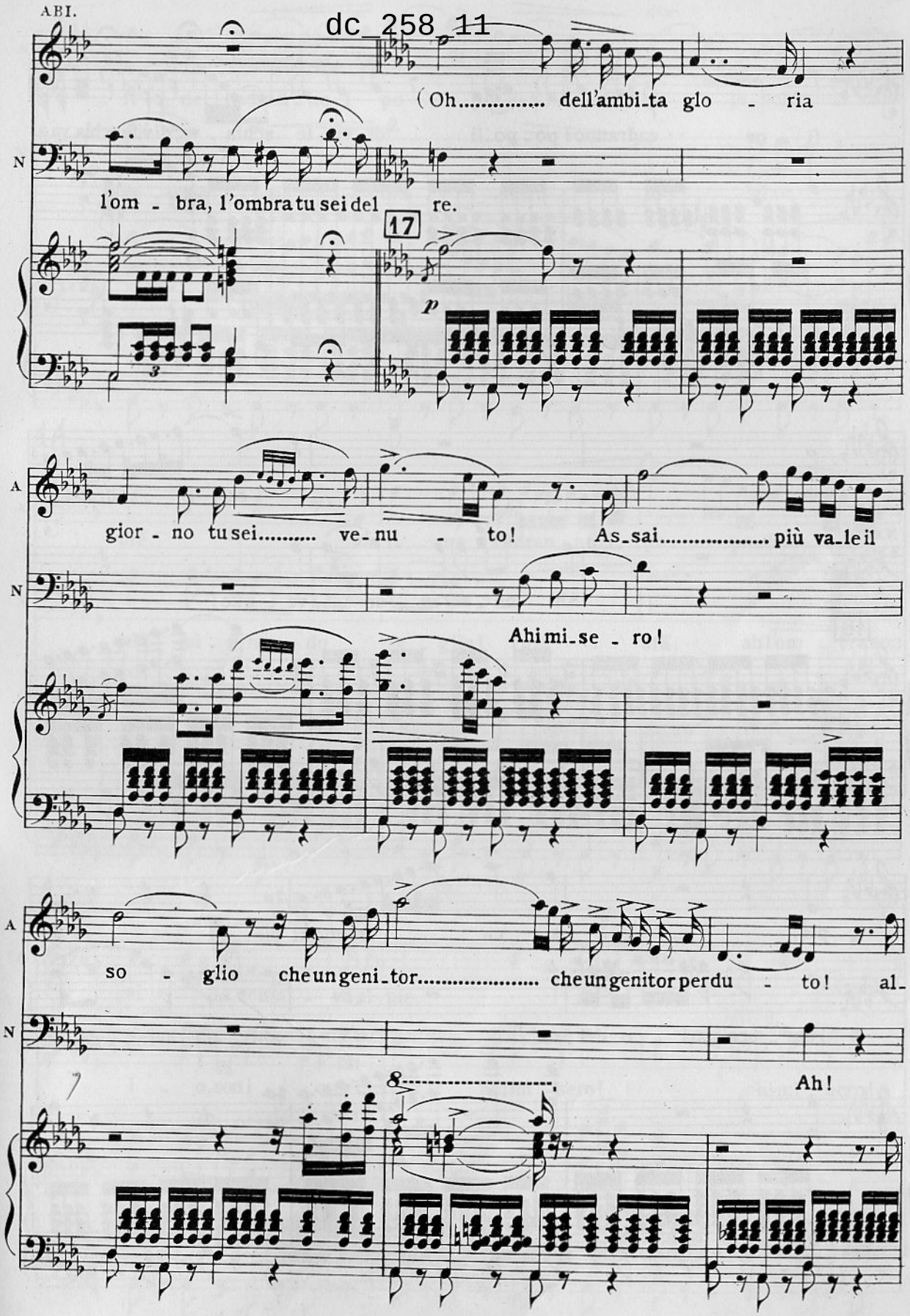
(Traendo dal seno il foglio e facendolo a pezzi)
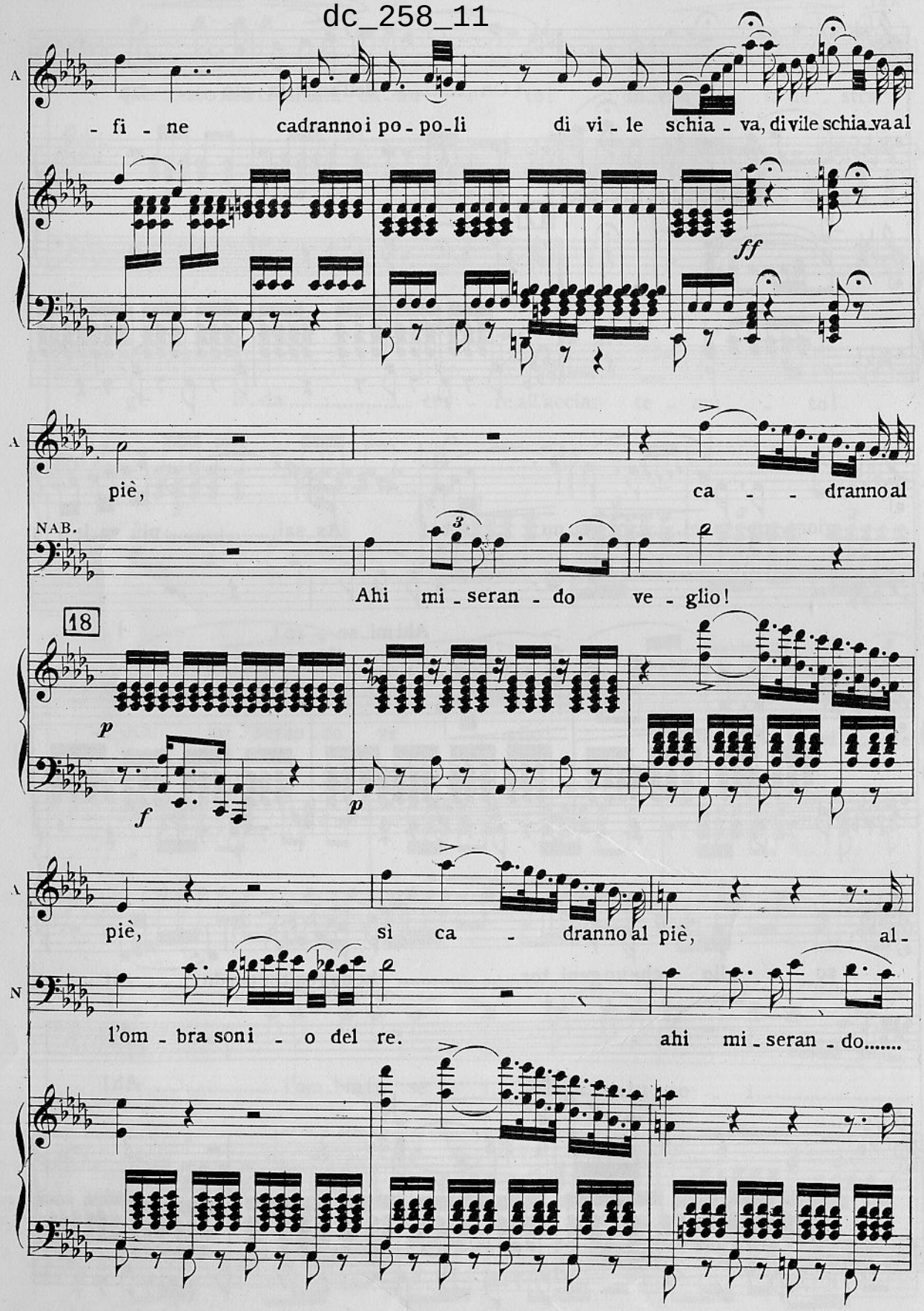


dc_258_11


N
que - sto mio crin..... ca - nu - to! In - van la de - stra
N
ge - li - da..... cor - re all'acciar te - mu - to!
pp
N
Ahi mi - seran - do ve - glio! l'om - bra tu sei..... del
N
cres. e string.
dimin.
re,..... l'om - bra tu se - i, l'om - bra tu se - i,.....
cres. e string.
dimin.
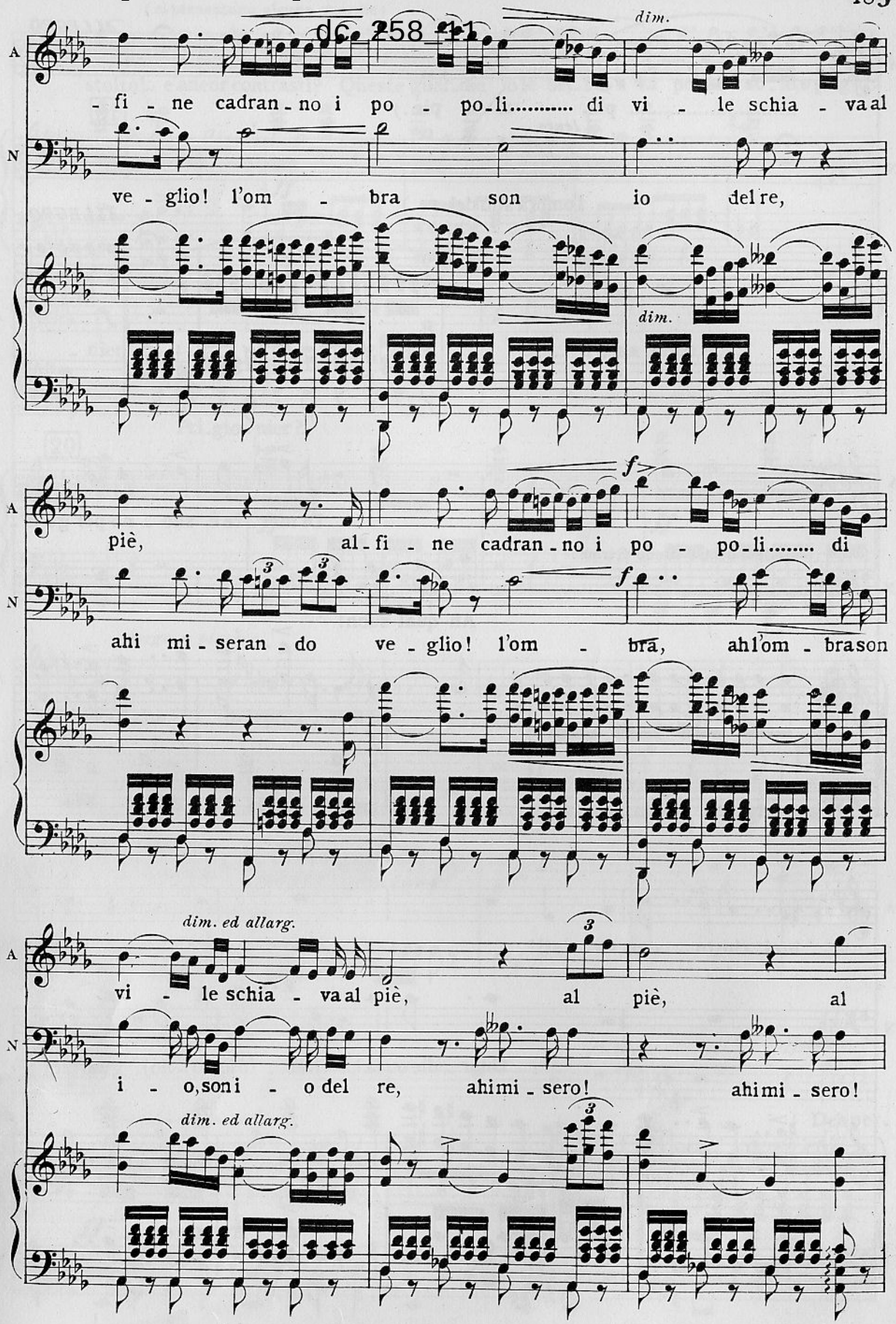
dc_258_11


ABI.
(Oh..... dell'ambi-ta glo - ria
N
l'om - bra, l'ombra tu sei del re.
17
p
A
gior - no tu sei..... ve-nu - to! As-sai..... più va-le il
N
Ahi mi-se - ro!
A
so - glio che un geni-tor..... che un genitor perdu - to! al-
N
8
Ah!
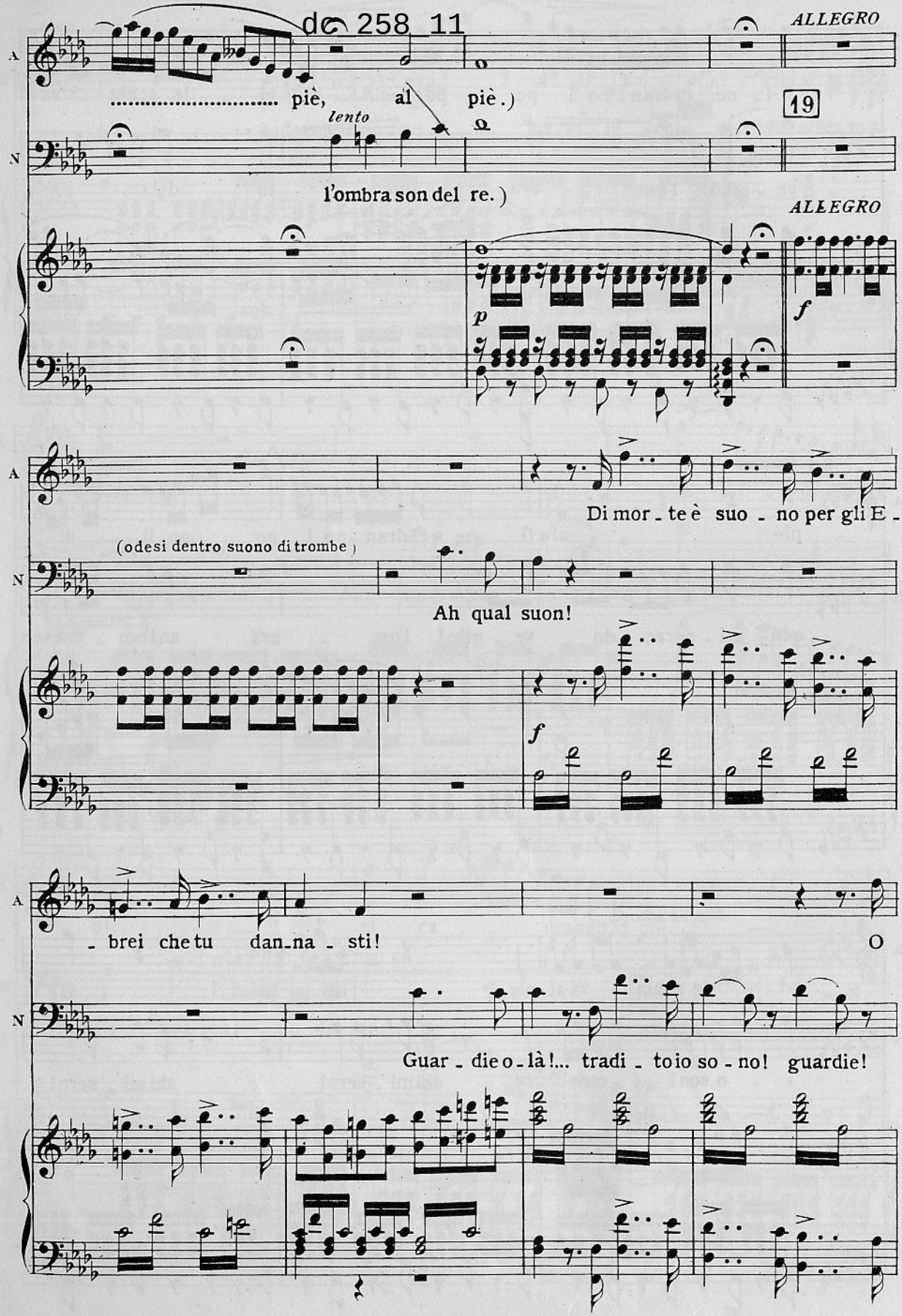
dc_258_11


A
- fi - ne cadrannoi po - po - li di vi - le schia - va, divile schia - va al
ff
A
piè, ca - - dranno al
NAB.
3
Ahi mi - seran - do ve - glio!
18
p
f
p
A
piè, sì ca - dranno al piè, al -
N
l'om - bra soni - o del re. ahi mi - seran - do.....
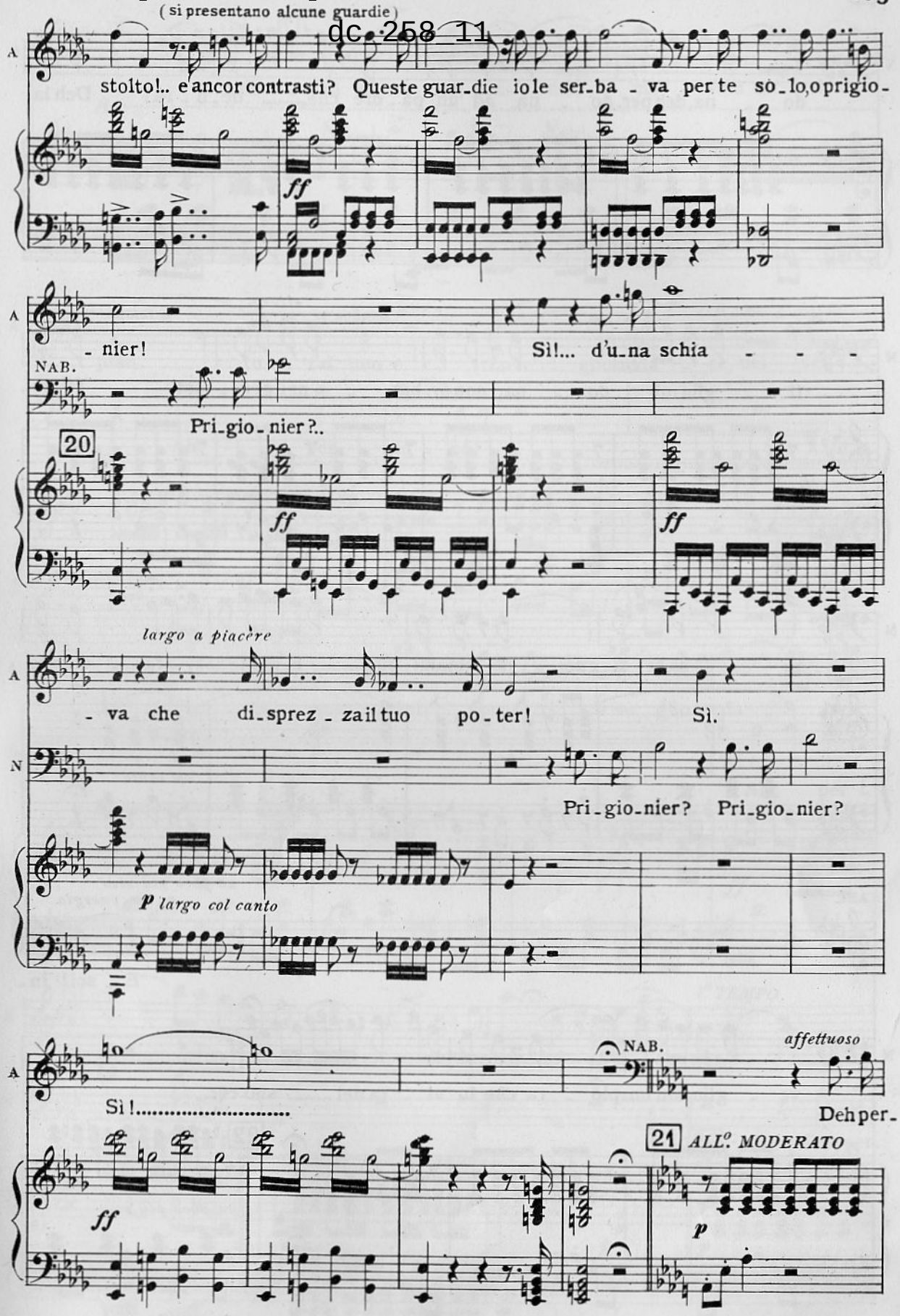
dc 258 41


A
- fi - ne cadran - no i po - po - li..... di vi - le schia - va al
N
ve - glio! l'om - bra son io del re,
dim.
dim.
A
piè, al - fi - ne cadran - no i po - po - li..... di
f
f
N
ahi mi - seran - do ve - glio! l'om - bra, ah l'om - bra son
dim. ed allarg.
A
vi - le schia - va al piè, al piè, al
N
i - o, son i - o del re, ahi mi - sero! ahi mi - sero!
dim. ed allarg.

dc 258 11


ALLEGRO
..... piè, al piè.)
lento
19
l'ombra son del re.)
ALLEGRO
p
f
Di mor - te è suo - no per gli E -
(odesi dentro suono di trombe)
Ah qual suon!
f
- brei che tu dan - na - sti!
O
Guar - die o - là!... tradi - to io so - no! guardie!

dc_258_11


(si presentano alcune guardie)
A
stolto!.. e ancor contrasti? Queste guar-die io le ser-ba - va per te so-lo, o prigio-
ff
- nier!
Sì!... d'u-na schia - - -
NAB.
Pri-gio-nier?..
20
ff
ff
largo a piacère
- va che di-sprez-za il tuo po-ter!
Sì.
N
Pri-gio-nier? Pri-gio-nier?
p largo col canto
NAB.
affettuoso
Sì!.....
Deh per-
21 ALL.o MODERATO
ff
p

dc_258_11

N

- do - na, deh per - do - na ad un pa - dre che..... de - li - ra! Deh la

allarg. a tempo

fi - glia mi ri - do - na, non or - bar - ne il geni - tor! Te re -

col canto a tempo

- gi - na, te si - gno - ra chiami pur..... la gente assi - ra; questo

col canto

ABI. un poco più vivo con energia

E - sci! in -
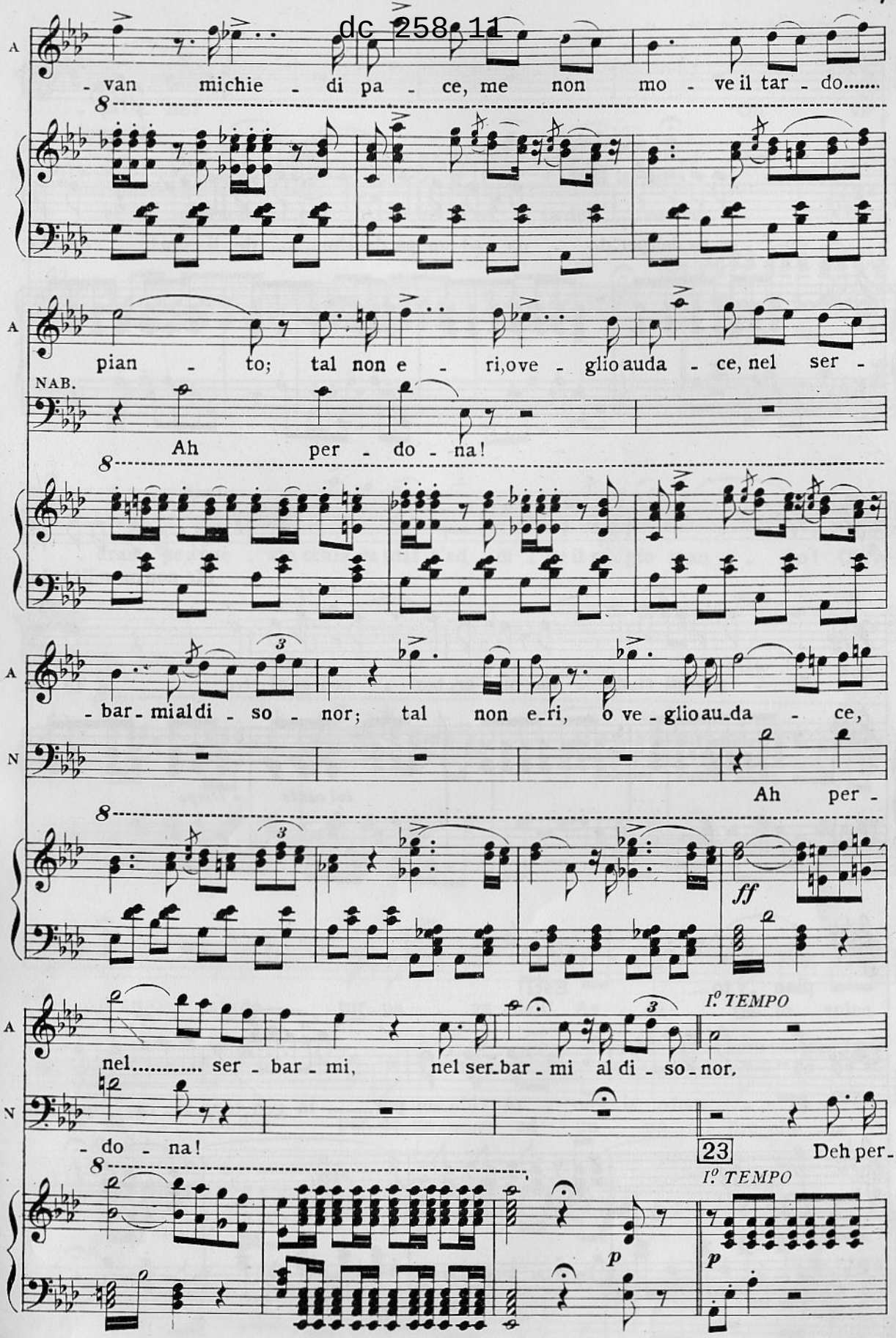
ve - glio non im - plo - ra che la vi - ta del..... suo cor.

22
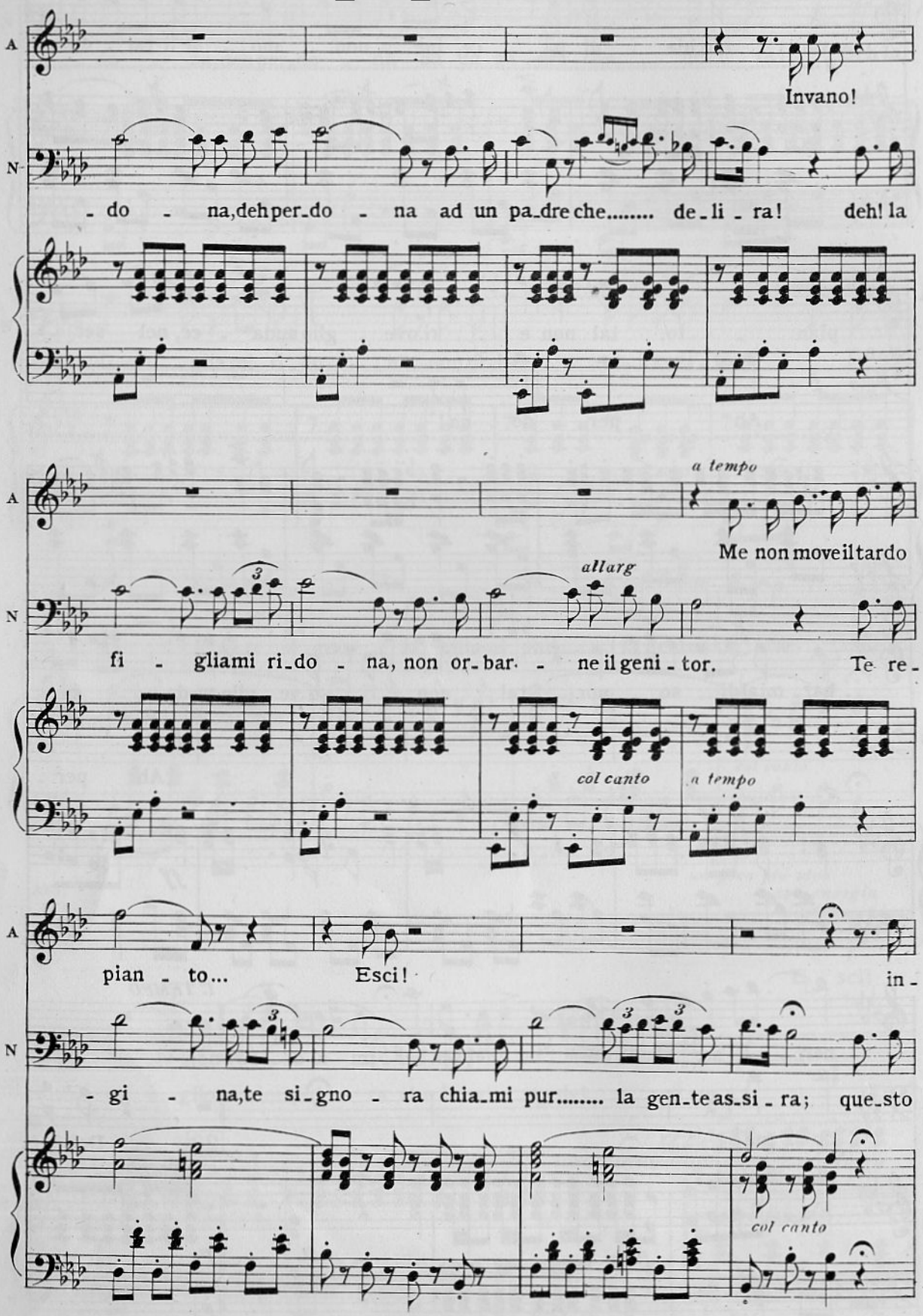
un poco più vivo

p
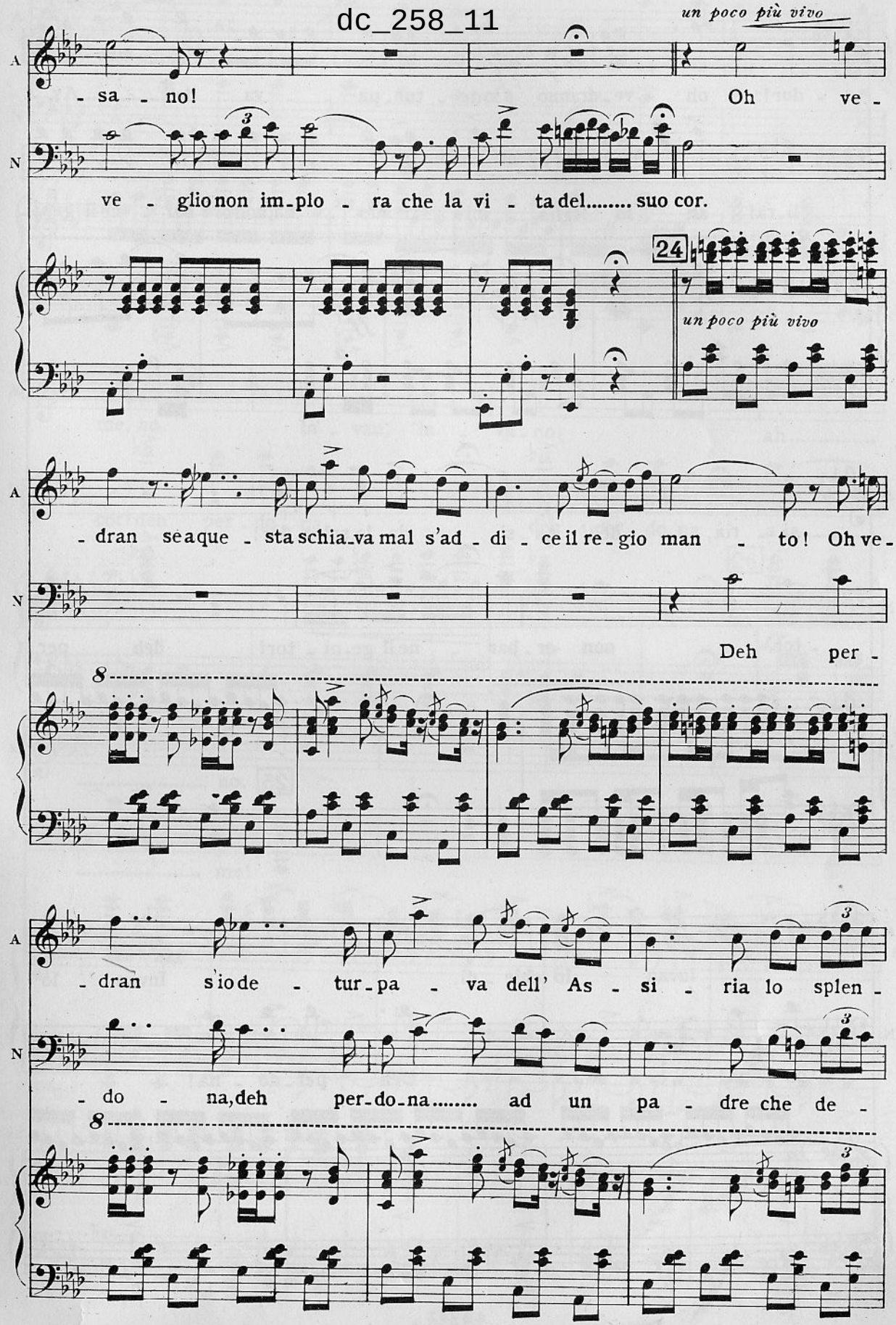
dc 258.11


A
- van michie - di pa - ce, me non mo - ve il tar - do.....
A
pian - to; tal non e - ri, ove - glio auda - ce, nel ser -
NAB.
Ah per - do - na!
A
- bar - mi al di - so - nor; tal non e - ri, o ve - glio au - da - ce,
N
Ah per -
ff
A
nel..... ser - bar - mi, nel ser - bar - mi al di - so - nor.
I.o TEMPO
N
- do - na!
23
Deh per -
I.o TEMPO
p
p
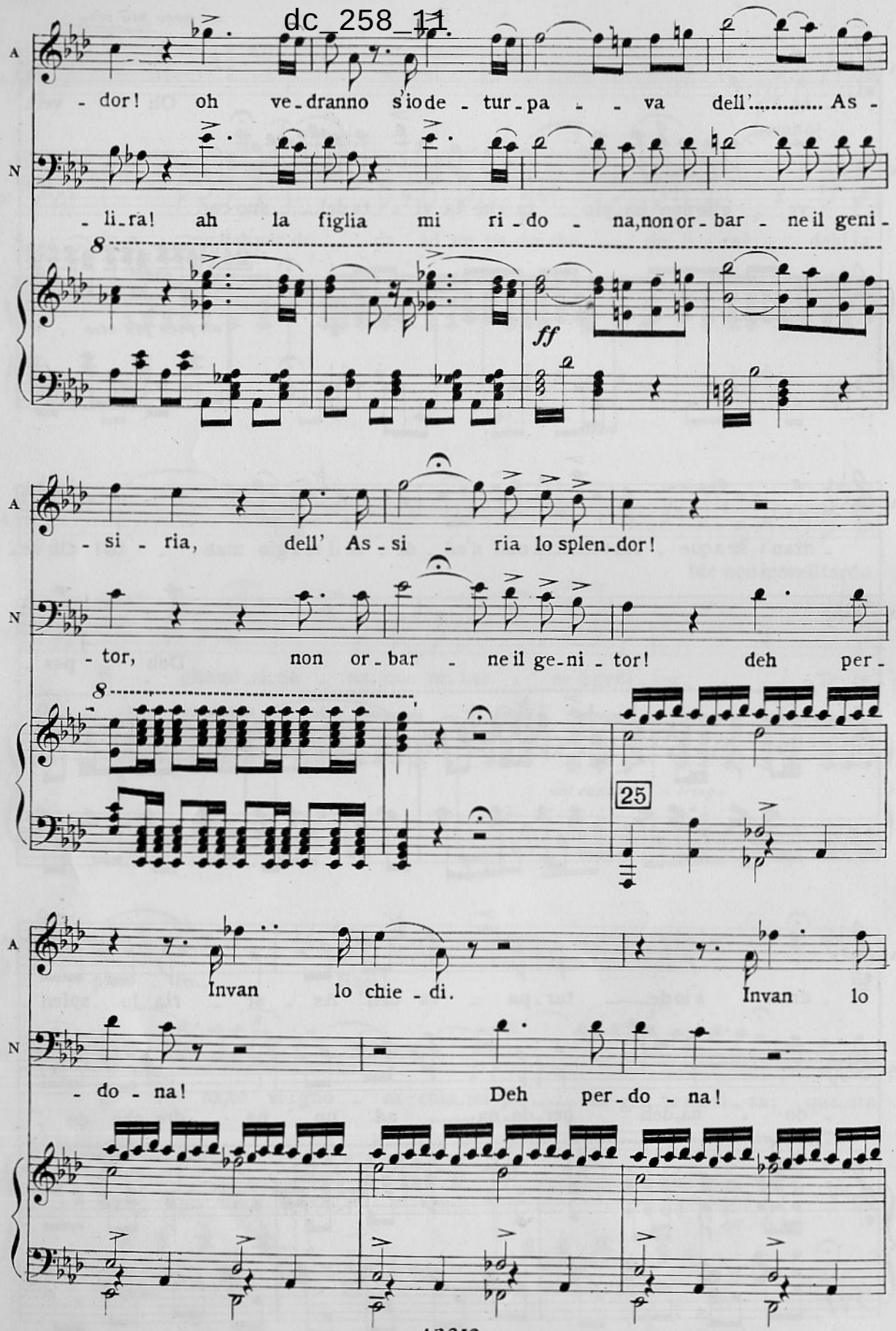
dc_258_11


A
Invano!
N
- do - na, deh per-do - na ad un pa-dre che..... de-li - ra! deh! la
a tempo
Me non move il tardo
allarg
fi - gliami ri-do - na, non or-bar - ne il geni - tor. Te re -
col canto
a tempo
pian - to... Esci! in -
- gi - na, te si-gno - ra chia-mi pur..... la gen-te as-si - ra; que-sto
col canto
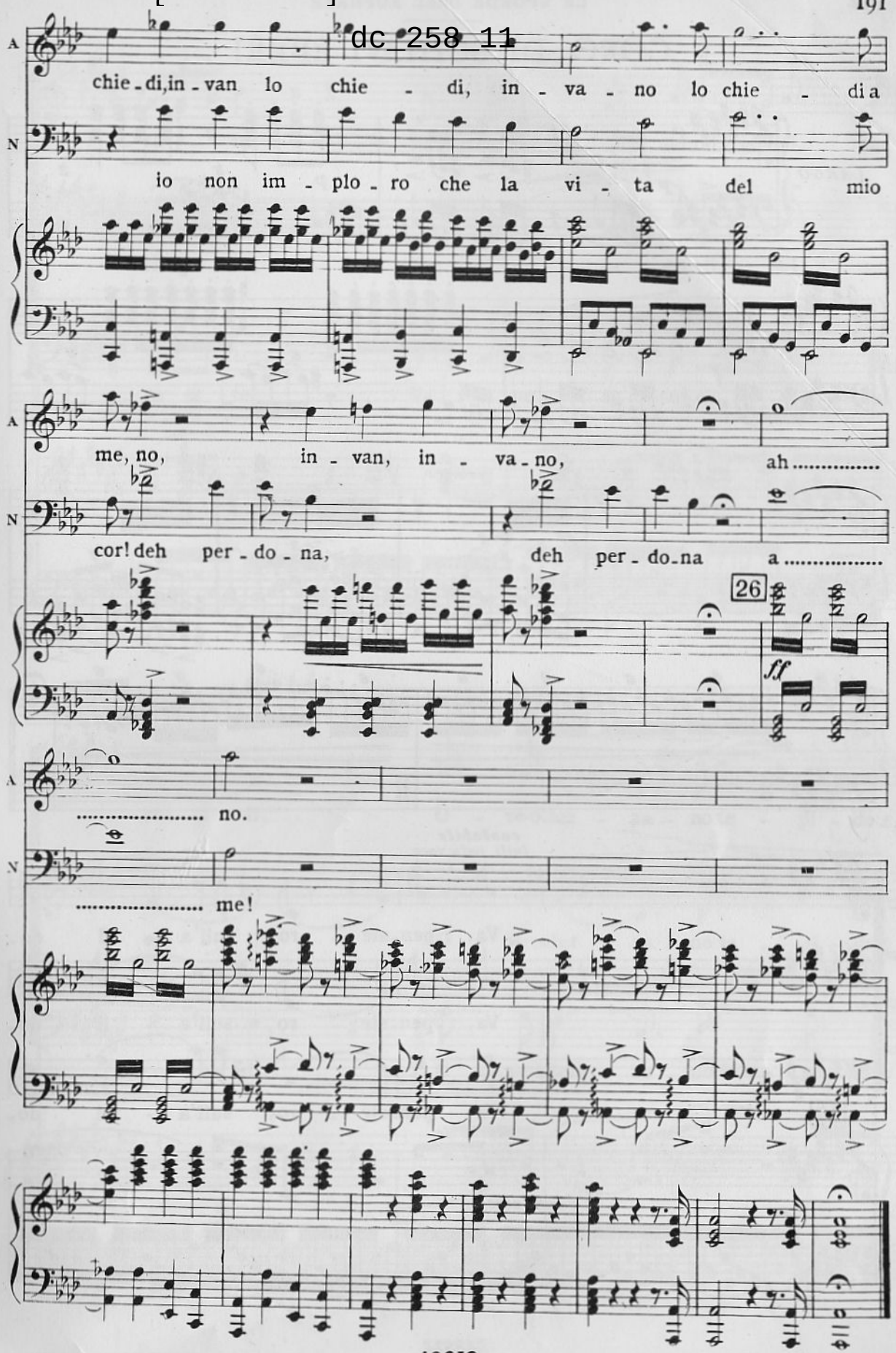
dc_258_11


un poco più vivo
A
- sa - no!
Oh ve -
N
ve - glio non im-plo - ra che la vi - ta del..... suo cor.
24
un poco più vivo
A
- dran se a que - sta schia-va mal s'ad - di - ce il re-gio man - to! Oh ve-
N
Deh per -
8
A
- dran s'io de - tur-pa - va dell' As - si - ria lo splen -
N
- do - na, deh per-do-na..... ad un pa - dre che de -
8
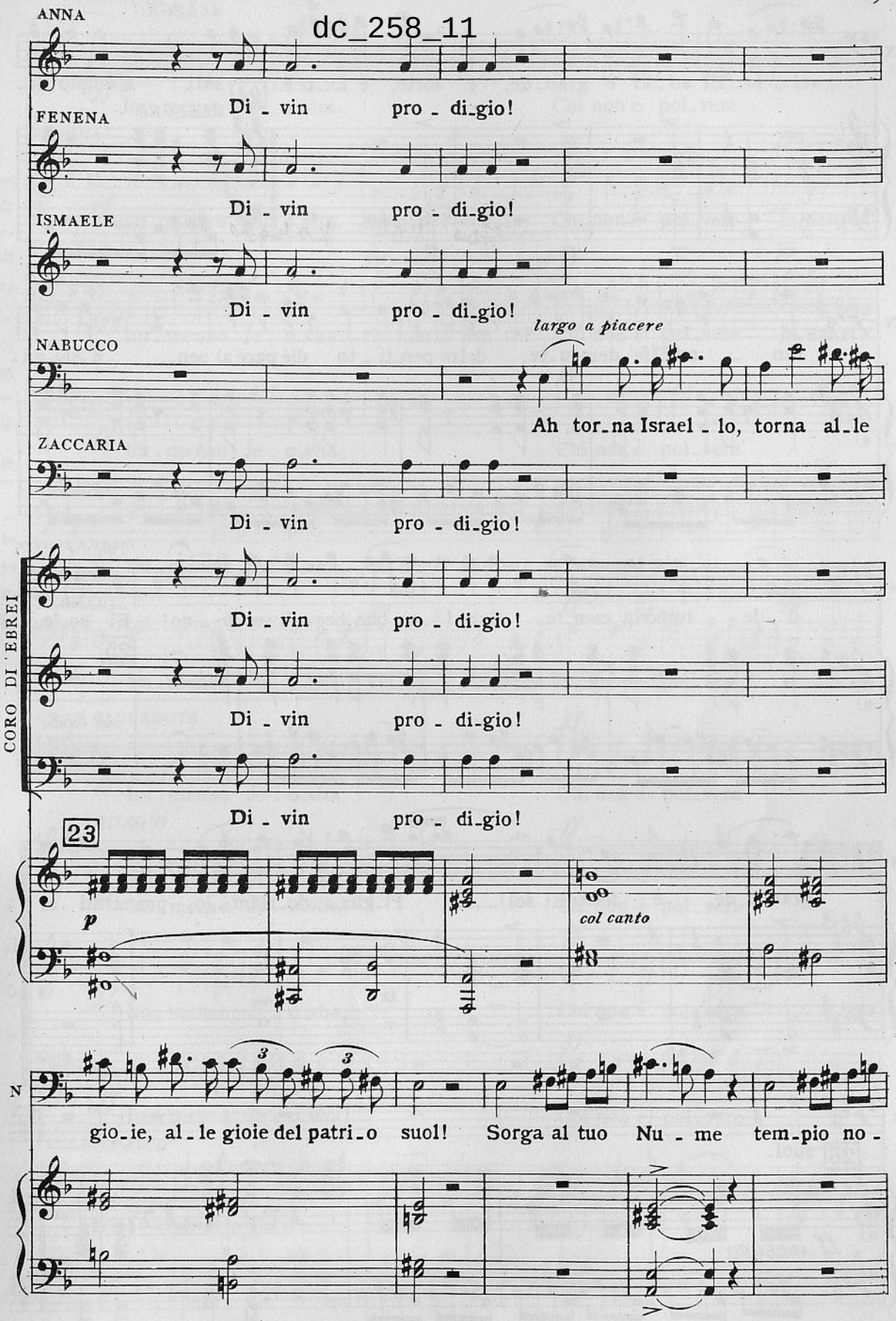
dc_258_11


A
- dor! oh ve-dranno s'io de-tur-pa - - va dell'..... As -
N
- li-ra! ah la figlia mi ri-do - na, non or-bar - ne il geni -
8
ff
A
- si - ria, dell' As-si - ria lo splen-dor!
N
- tor, non or-bar - ne il ge-ni-tor! deh per-
8
25
A
Invan lo chie-di. Invan lo
N
- do - na! Deh per-do - na!
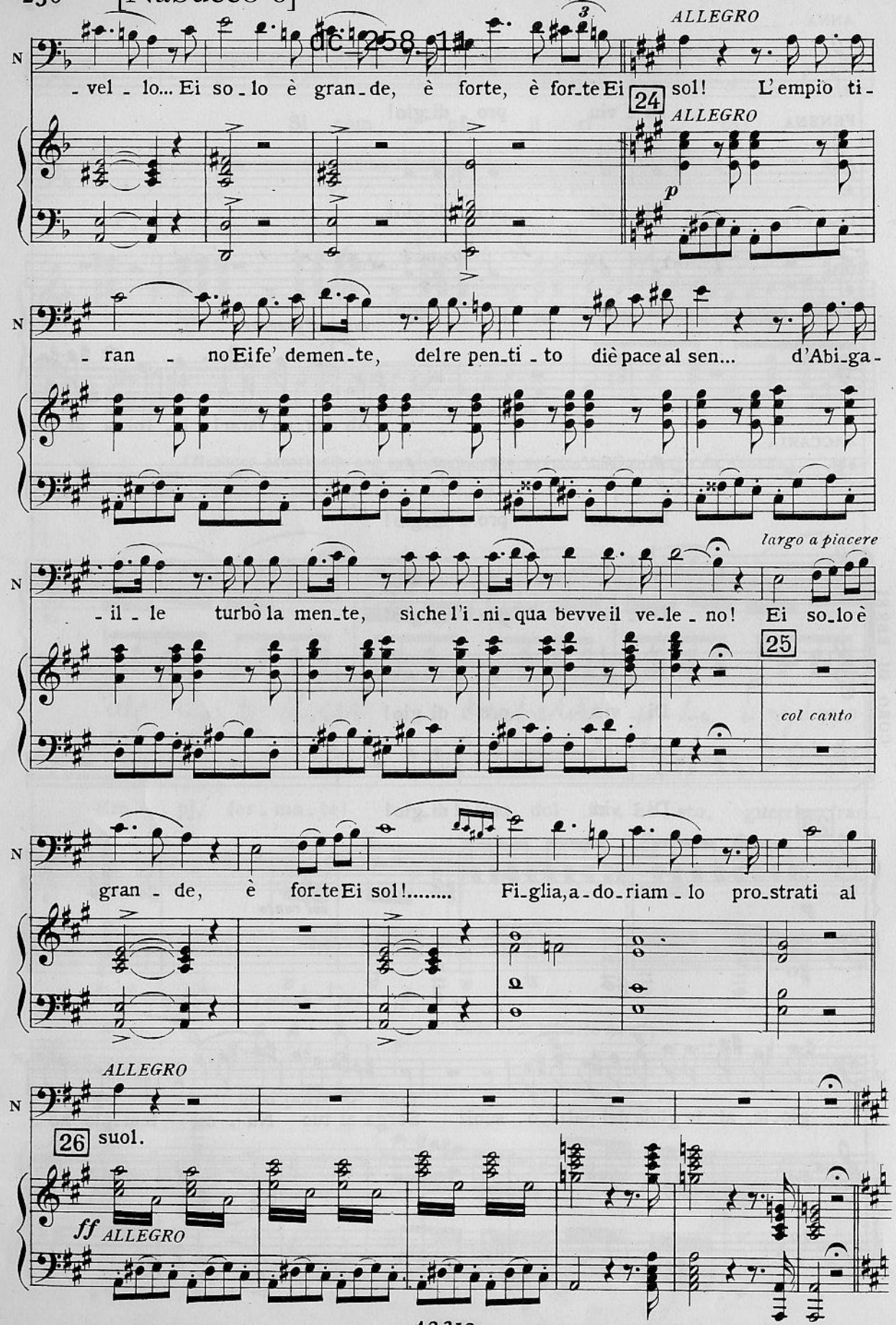
dc_258_11


A
chie - di, in - van lo chie - di, in - va - no lo chie - di a
N
io non im - plo - ro che la vi - ta del mio
A
me, no, in - van, in - va - no, ah .....
N
cor! deh per - do - na, deh per - do - na a .....
26
ff
A
..... no.
N
..... me!

dc_258_11


ANNA
Di - vin pro - di-gio!
FENENA
Di - vin pro - di-gio!
ISMAELE
Di - vin pro - di-gio!
largo a piacere
NABUCCO
Ah tor-na Israel - lo, torna al-le
ZACCARIA
Di - vin pro - di-gio!
CORO DI EBREI
Di - vin pro - di-gio!
Di - vin pro - di-gio!
Di - vin pro - di-gio!
23
p
col canto
N
gio-ie, al - le gioie del patri-o suol! Sorga al tuo Nu - me tem-pio no -

dc_258.1


ALLEGRO
- vel - lo... Ei so - lo è gran - de, è forte, è for - te Ei 24 sol! L'empio ti -
ALLEGRO
p
- ran - no Ei fe' demen - te, del re pen - ti - to diè pace al sen... d'Abi - ga -
largo a piacere
- il - le turbò la men - te, sì che l'i - ni - qua bevve il ve - le - no! Ei so - lo è
25
col canto
gran - de, è for - te Ei sol!..... Fi - glia, a - do - riam - lo pro - strati al
ALLEGRO
26 suol.
ff ALLEGRO

[Nabucco 6]

ADAGIO

dc_258_11

ANNA

ff

Im - menso Je - o - vha, Chi non è pol - vere

FENENA

ff pp ff pp

Im - menso Je - o - vha, chi non ti sen - te? Chi non è pol - vere in - nanzi a

ISMAELE

ff pp ff pp

Im - menso Je - o - vha, chi non ti sen - te? Chi non è pol - vere in - nanzi a

ABDALLO

ff ff

Im - menso Je - o - vha, Chi non è pol - vere

NABUCCO

ff pp ff pp

Im - menso Je - o - vha, chi non ti sen - te? Chi non è pol - vere in - nanzi a

ZACCARIA

ff pp ff pp

Im - menso Je - o - vha, chi non ti sen - te? Chi non è pol - vere in - nanzi a

GRAN SACERDOTE

ff ff

Im - menso Je - o - vha, Chi non è pol - vere

(TUTTI IN GINOCCHIO)

CORO

ADAGIO

ff ff

Im - menso Je - o - vha, Chi non è pol - vere

ff ff

Im - menso Je - o - vha, Chi non è pol - vere
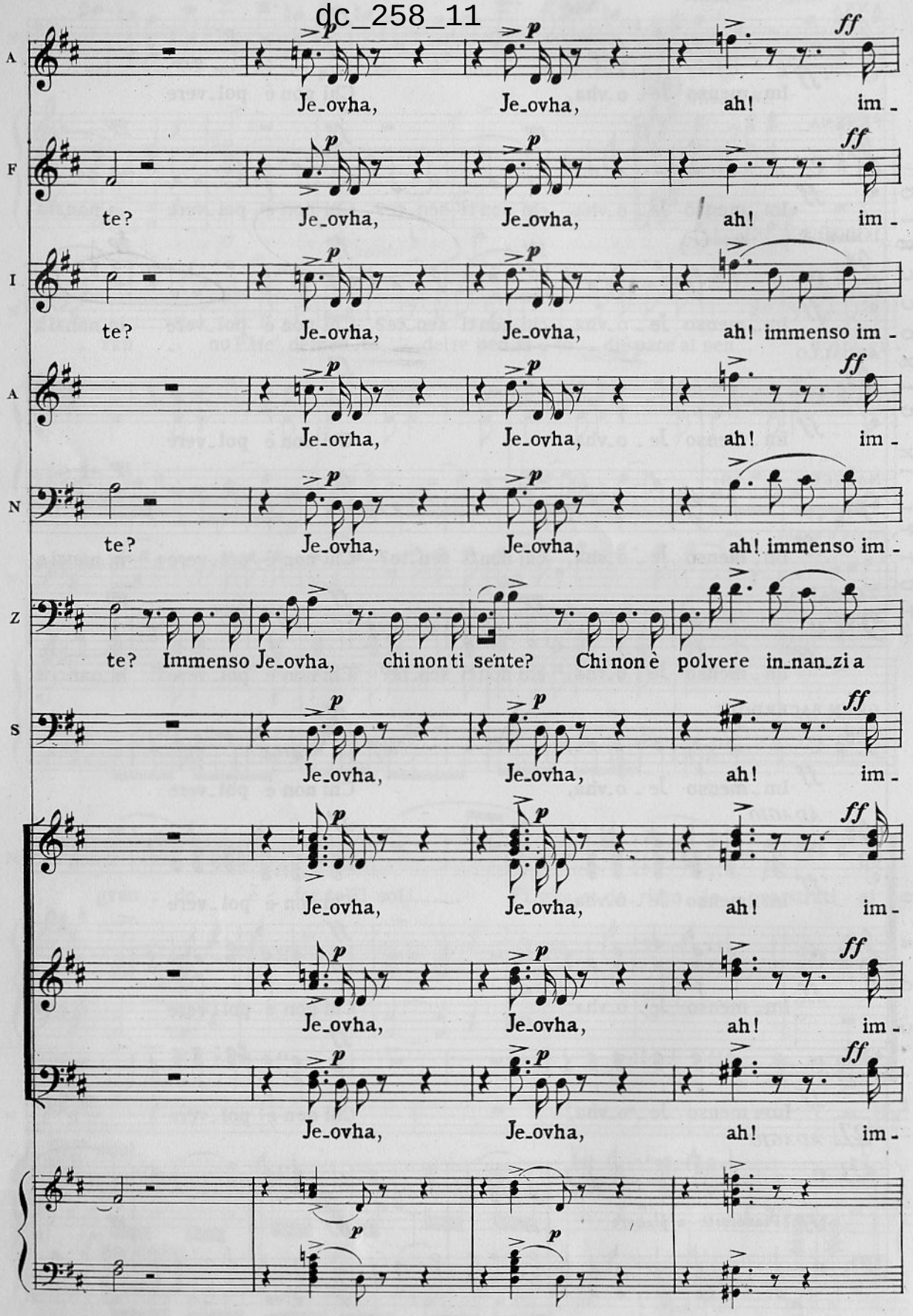
ff ff

Im - menso Je - o - vha, Chi non è pol - vere
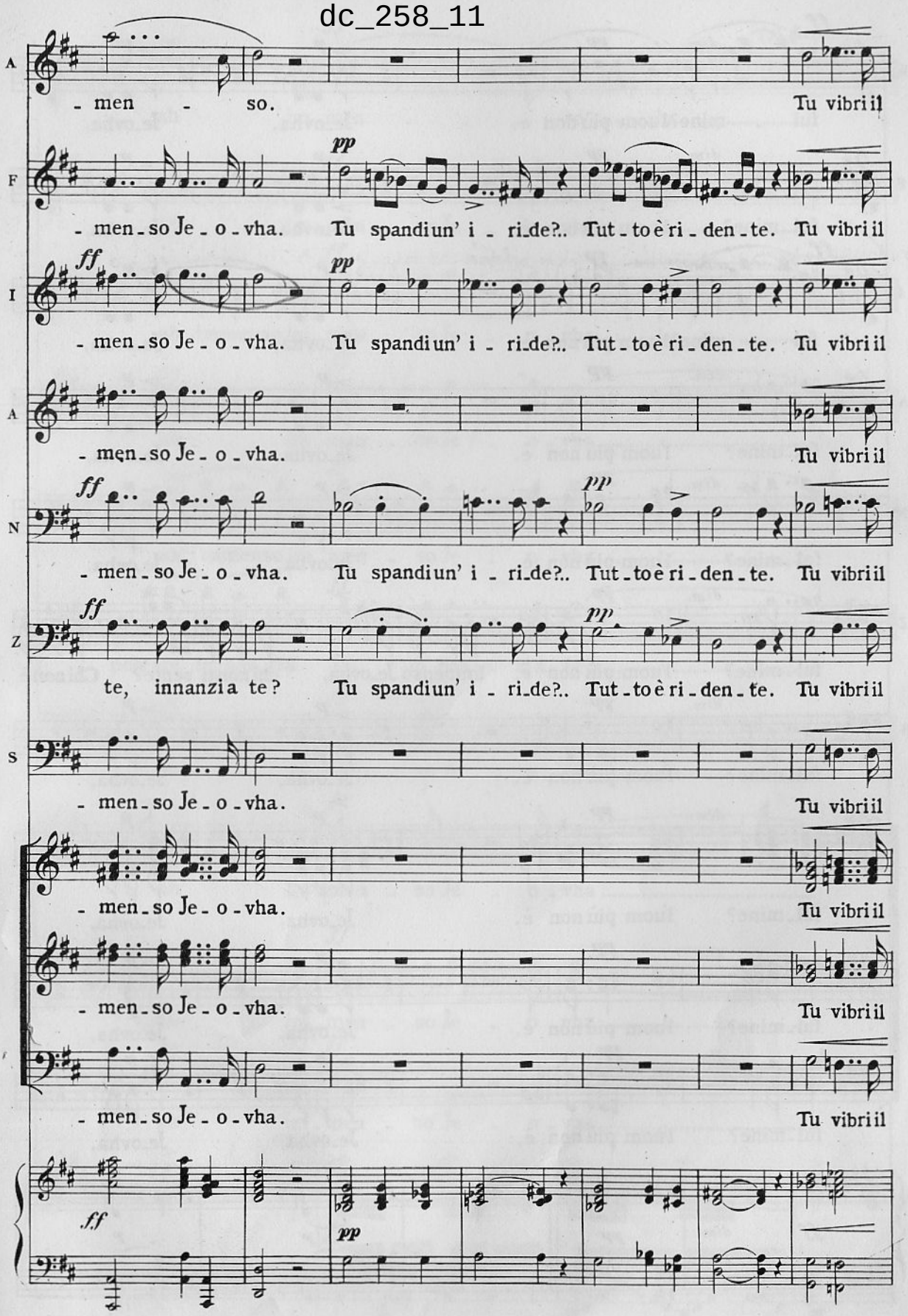
27 ADAGIO

ff Pianoforte a piacere pp ff pp
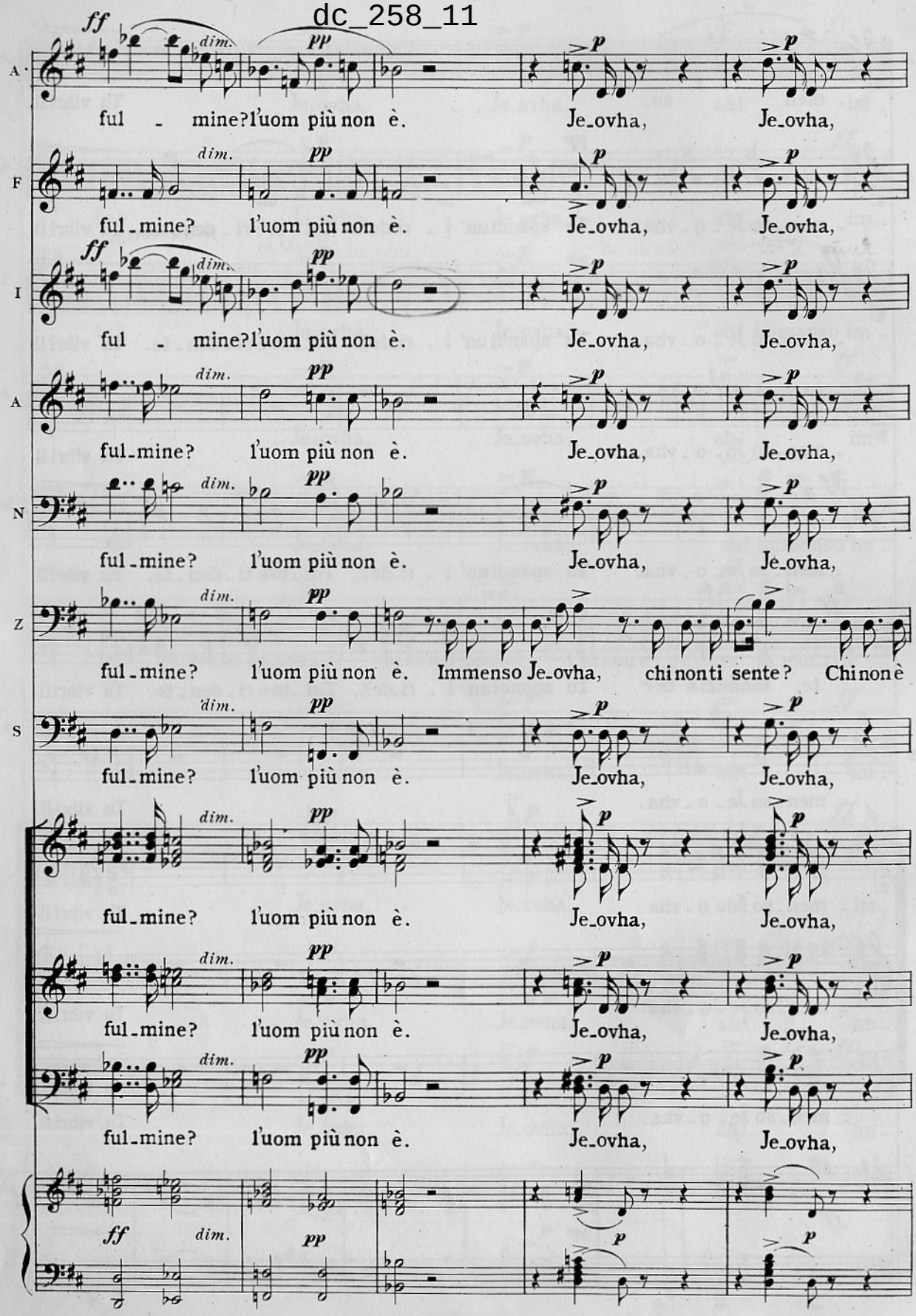
dc_258_11


A
Je_ovha, Je_ovha, ah! im -
F
te? Je_ovha, Je_ovha, ah! im -
I
te? Je_ovha, Je_ovha, ah! immenso im -
A
Je_ovha, Je_ovha, ah! im -
N
te? Je_ovha, Je_ovha, ah! immenso im -
Z
te? Immenso Je_ovha, chi non ti sente? Chi non è polvere in_nan_zi a
S
Je_ovha, Je_ovha, ah! im -
Je_ovha, Je_ovha, ah! im -
Je_ovha, Je_ovha, ah! im -
Je_ovha, Je_ovha, ah! im -
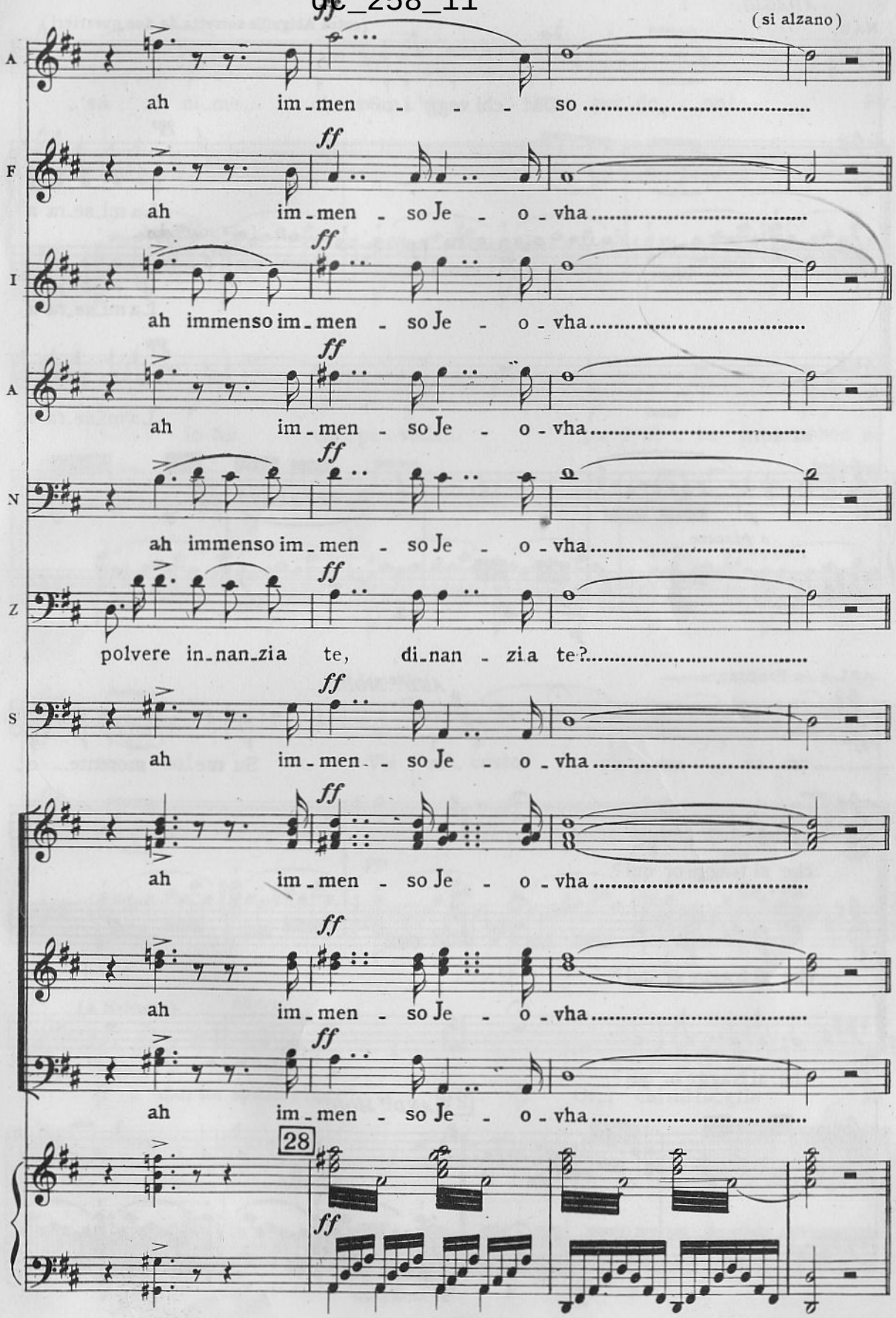
dc_258_11


A
men - so.
Tu vibri il
F
pp
men - so Je - o - vha.
Tu spandiun' i - ri-de?..
Tut - to è ri - den - te.
Tu vibri il
I
ff
pp
men - so Je - o - vha.
Tu spandiun' i - ri-de?..
Tut - to è ri - den - te.
Tu vibri il
A
men - so Je - o - vha.
Tu vibri il
N
ff
pp
men - so Je - o - vha.
Tu spandiun' i - ri-de?..
Tut - to è ri - den - te.
Tu vibri il
Z
ff
pp
te, innanzi a te?
Tu spandiun' i - ri-de?..
Tut - to è ri - den - te.
Tu vibri il
S
men - so Je - o - vha.
Tu vibri il
men - so Je - o - vha.
Tu vibri il
men - so Je - o - vha.
Tu vibri il
men - so Je - o - vha.
Tu vibri il
ff
pp

dc_258_11


A
ful - mine? l'uom più non è. Je_ovha, Je_ovha,
F
ful_mine? l'uom più non è. Je_ovha, Je_ovha,
I
ful - mine? l'uom più non è. Je_ovha, Je_ovha,
A
ful_mine? l'uom più non è. Je_ovha, Je_ovha,
N
ful_mine? l'uom più non è. Je_ovha, Je_ovha,
Z
ful_mine? l'uom più non è. Immenso Je_ovha, chi non ti sente? Chi non è
S
ful_mine? l'uom più non è. Je_ovha, Je_ovha,
ful_mine? l'uom più non è. Je_ovha, Je_ovha,
ful_mine? l'uom più non è. Je_ovha, Je_ovha,
ful_mine? l'uom più non è. Je_ovha, Je_ovha,
ff dim. pp p

dc_258_11


(si alzano)
A
ah im-men - - - so
F
ah im-men - so Je - o-vha
I
ah immenso im-men - so Je - o-vha
A
ah im-men - so Je - o-vha
N
ah immenso im-men - so Je - o-vha
Z
polvere in-nan-zia te, di-nan - zia te?
S
ah im-men - so Je - o-vha
ah im-men - so Je - o-vha
ah im-men - so Je - o-vha
ah im-men - so Je - o-vha
28

dc_258_11

ADAGIO

NAB. (entra Abigaille sorretta da due guerrieri)

Oh! chi vegg' i_o?

CORO

pp La mi_se_ra a

pp La mi_se_ra a

pp La mi_se_ra a

ADAGIO

p a piacere

p

ABI. (a Fenena)

AND.te MOD.to

Su me... morente... e_

che si tragge or qui?

che si tragge or qui?
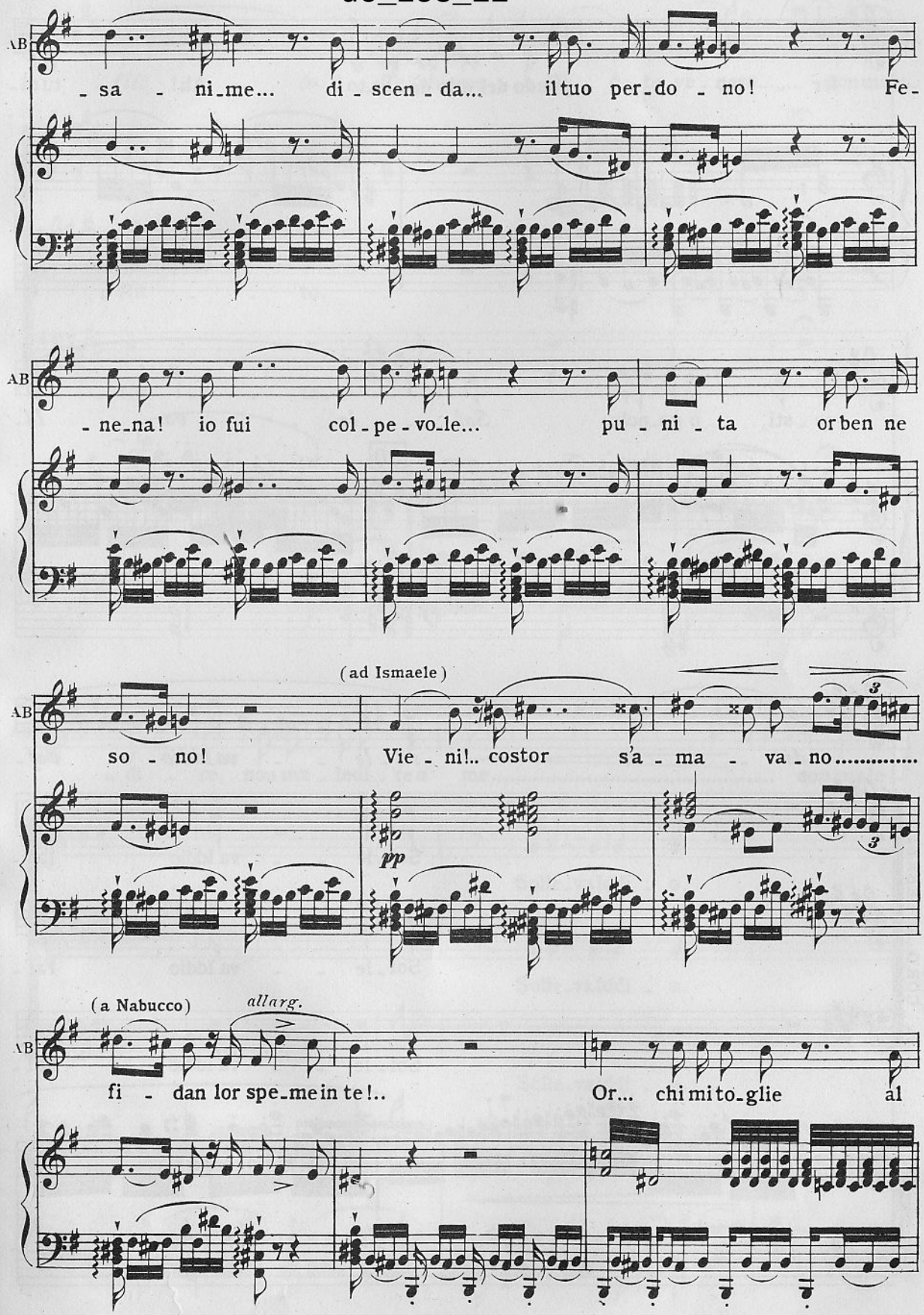
che si tragge or qui?

29 AND.te MOD.to
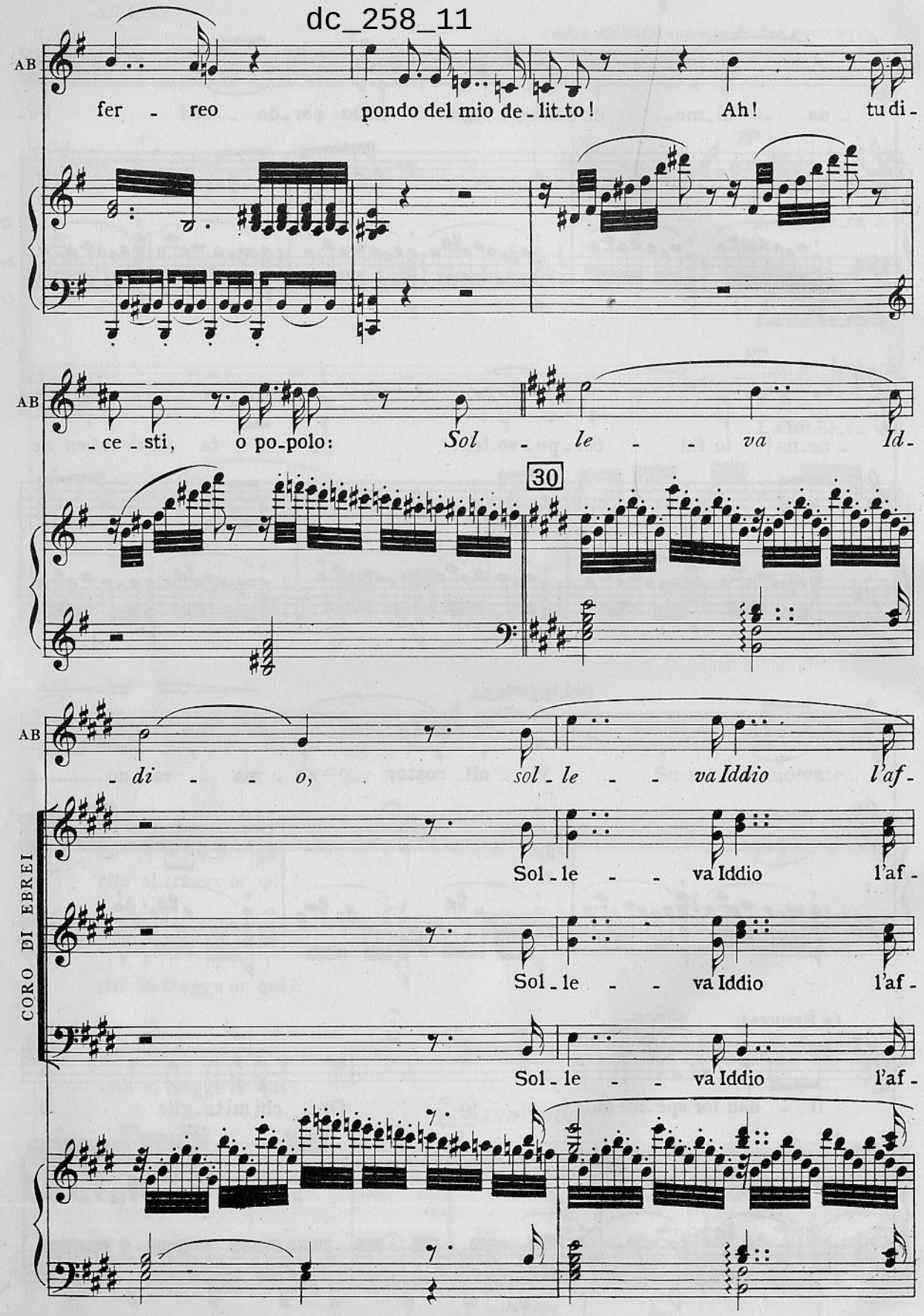
secondando il canto

p sotto voce
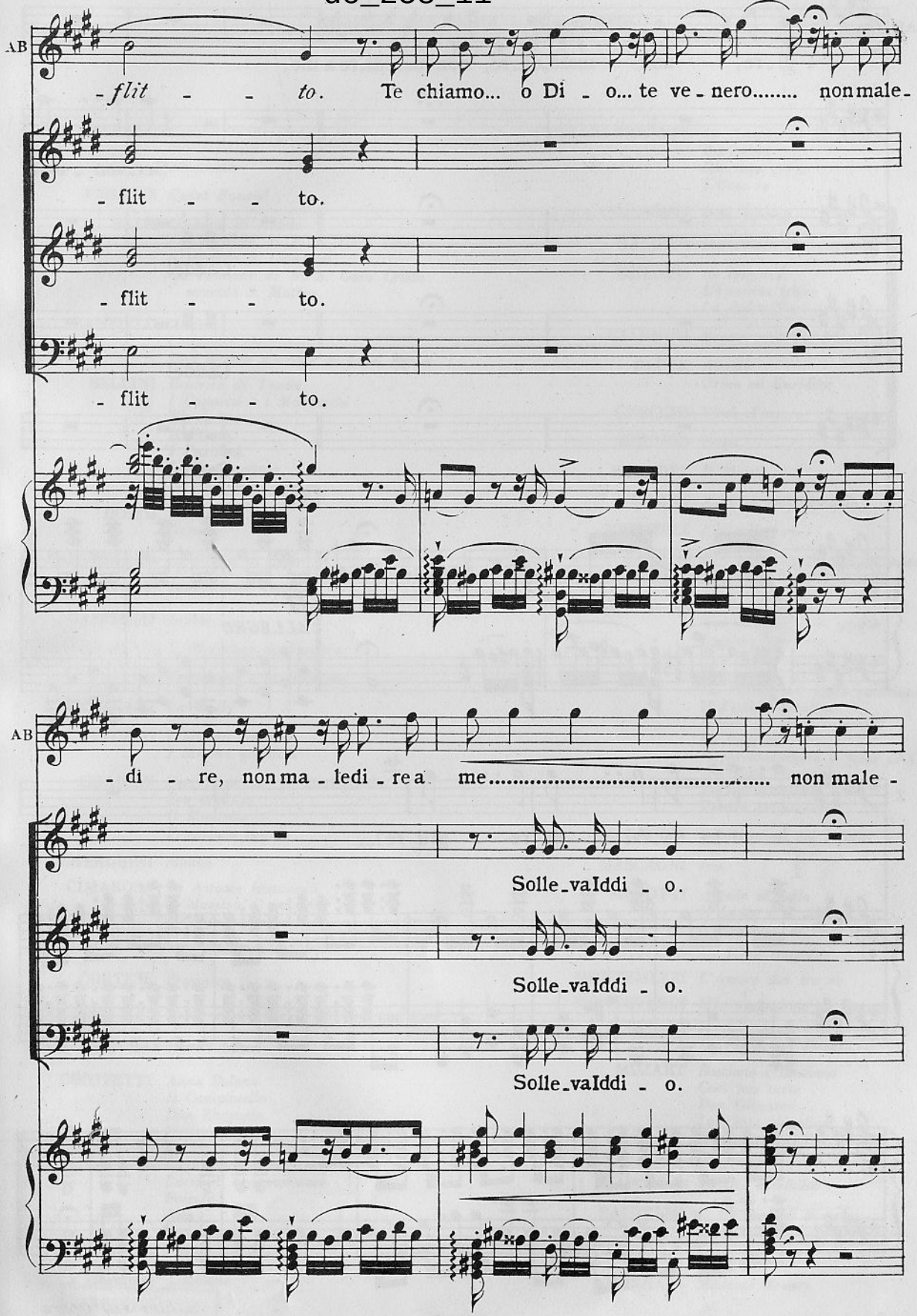
dc_258_11


AB
- sa - ni_me... di - scen - da... il tuo per_do - no! Fe-
AB
- ne_na! io fui col - pe - vo_le... pu - ni - ta or ben ne
(ad Ismaele)
AB
so - no! Vie - ni!.. costor s'a - ma - va - no.....
pp
(a Nabucco)
allarg.
AB
fi - dan lor spe_me in te!.. Or... chi mi to_glie al

dc_258_11


AB
fer - reo
pondo del mio de - lit_to!
Ah!
tu di -
AB
- ce - sti,
o po_polo:
Sol - le - - va
Id -
30
AB
- di - - o,
sol - le - - va Iddio
l'af -
CORO DI EBREI
Sol - le - - va Iddio
l'af -
Sol - le - - va Iddio
l'af -
Sol - le - - va Iddio
l'af -

dc_258_11


AB
-flit - - to. Te chiamo... o Di - o... te ve - nero..... nonmale-
- flit - - to.
- flit - - to.
- flit - - to.
AB
- di - re, nonma - ledi - rea me..... non male -
Solle - valddi - o.
Solle - valddi - o.
Solle - valddi - o.

dc_258_11

(cade e muore)

allarg. ALLEGRO

AB

- di - re, non male - di - re, non male - di - re a me.

ZACC.

Ser - ven - do a

Cadde!

Cadde!

Cadde!

31

pp allarg. colla parte

ff ALLEGRO

Z

Je - ovha sa - rai de' re - gii re!...

Fine dell' Opera

ZENEAKADÉMIA FŐISKOLA BUDAPEST

dc_258_11

GONDOLIERO

(sentesi da lungi il Gondoliere, che scioglie all'aura un dolce canto)

Nes_sun maggior do _ lo _ re, nes_
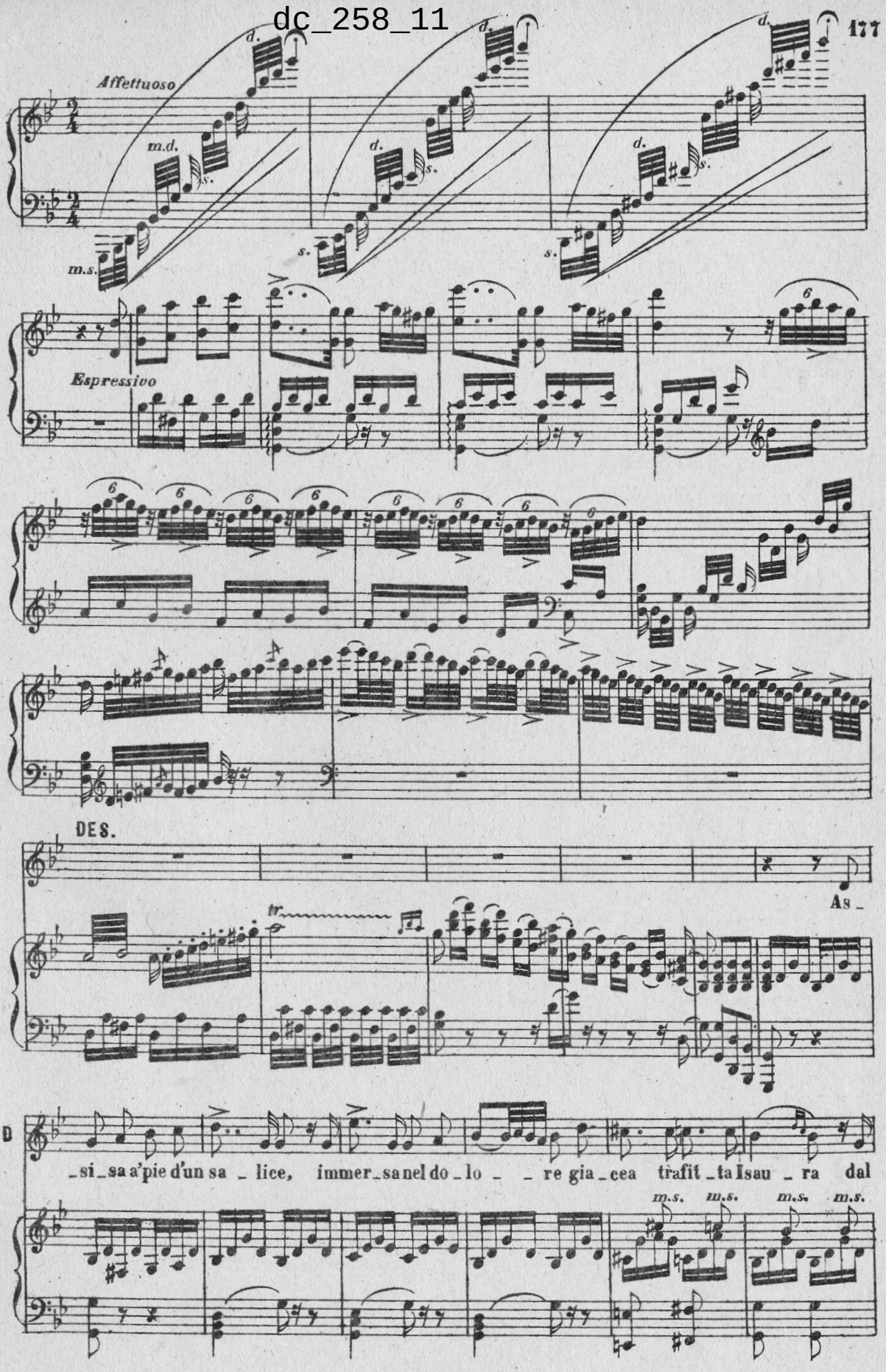
_sun maggior do_lo _ re che ricor_dar_si del tempo fe_li _ ce nella mi _ se _ _

_ria, che ricordar_si del tempo fe _ li ce nella mi _ se _ _ _ _

(Desdemona a quel canto si scuote)
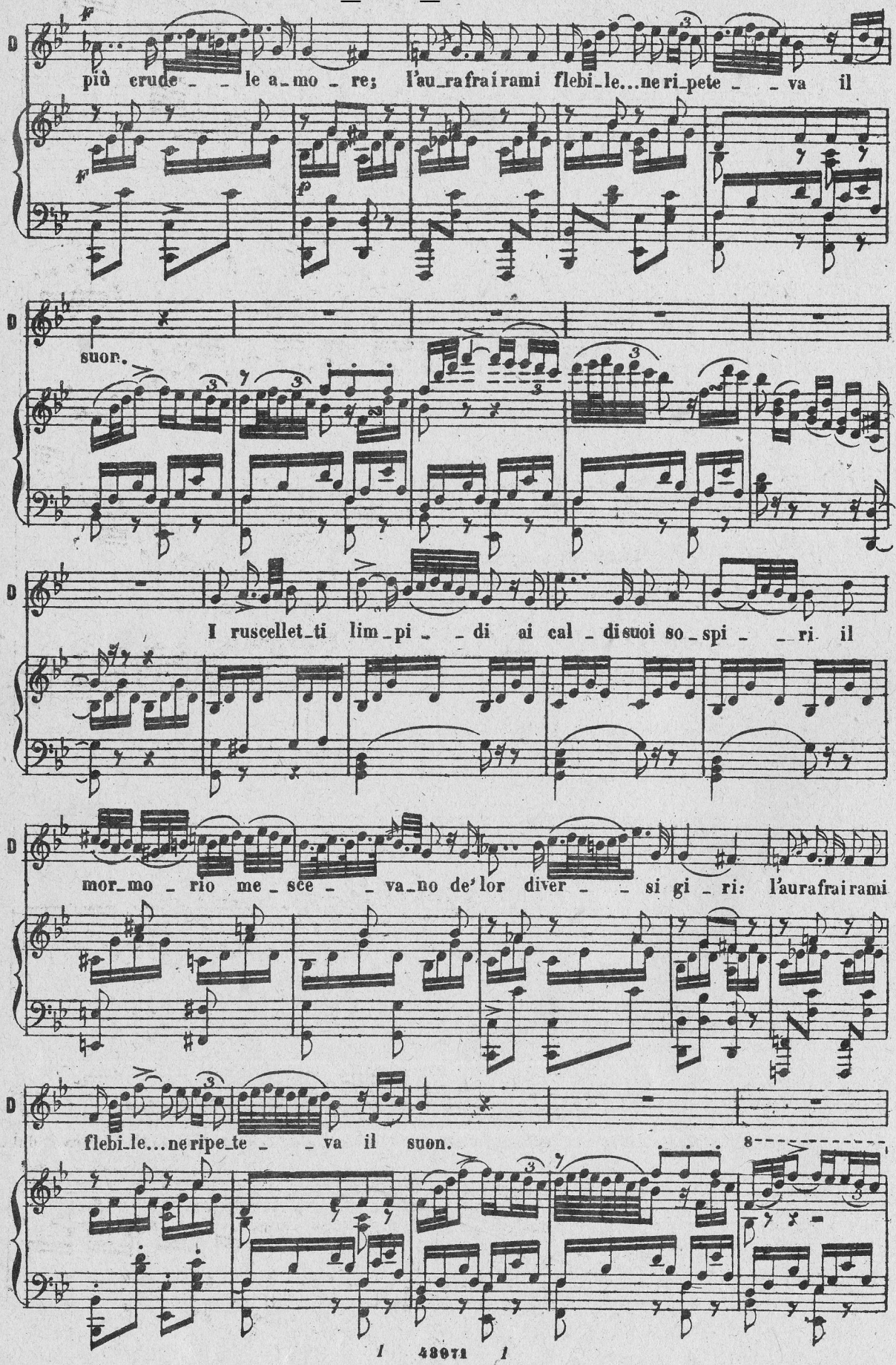
_ria.

[Otello 2]
dc_258_11
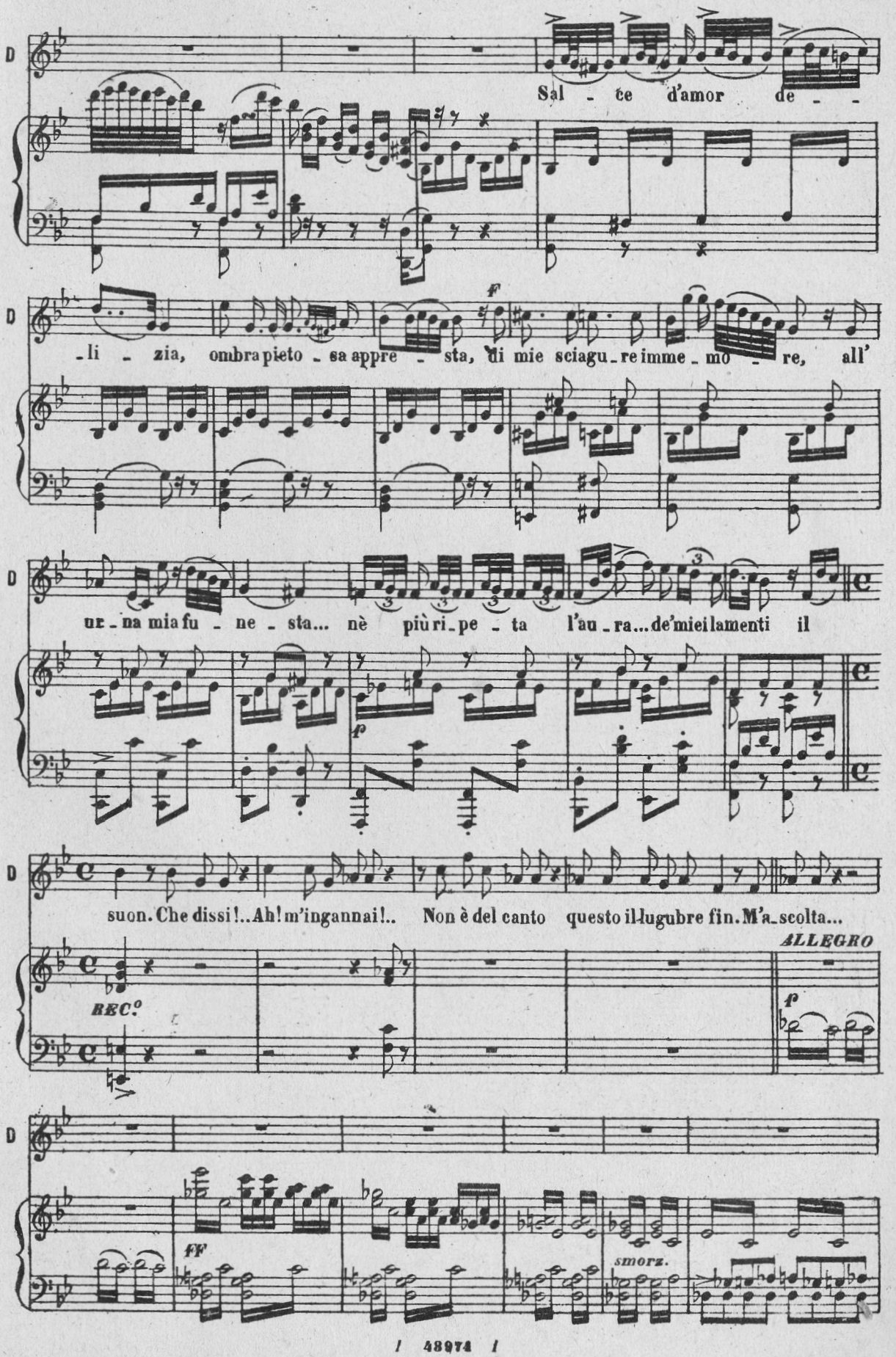


[Otello 2]

dc_258_11



[Otello 2]

dc_258_11



[Otello 2]
dc 258 11

(un colpo di vento spezza alcuni vetri della finestra)

D

Oh Dio! qual mai strepito è questo! qual pre-

REC.°

EMI.

DES.

-sagio funesto! Non paventar! rimira, impetuo-so vento è quel che spira. Io crede-a che al-

p

D

-cuno... Oh co-me il cielo s'unisce a'miei lamenti!... Ascolta il fin de'dolorosi accenti.

D

1°. TEMPO

Ma stanca alfin di spar-gere

p

D

me-sti sospiri e pian - to, mo-rì l'afflit - ta ver-gi-ne ah! di quel sal-ce ac-

[Otello 2]

dc_258_11

D

-can - to! ma stan-ca al fin di pian-gere, mo-rì l'afflit-ta ver-gine, mo-rì... Che duol! l'in-

D

-grato... l'ingra-to... Ahimè! che il pianto proseguir non mi fa.

ANDANTE SOS.to

a tempo

F *REC.o*

D

Parti, ri-cevi dai labbri dell'amica il bacio e-stremo.

p

EMI.

(parte)

Ah! che dici?... ubbi-disco... oh come tremo!

F

SCENA II.
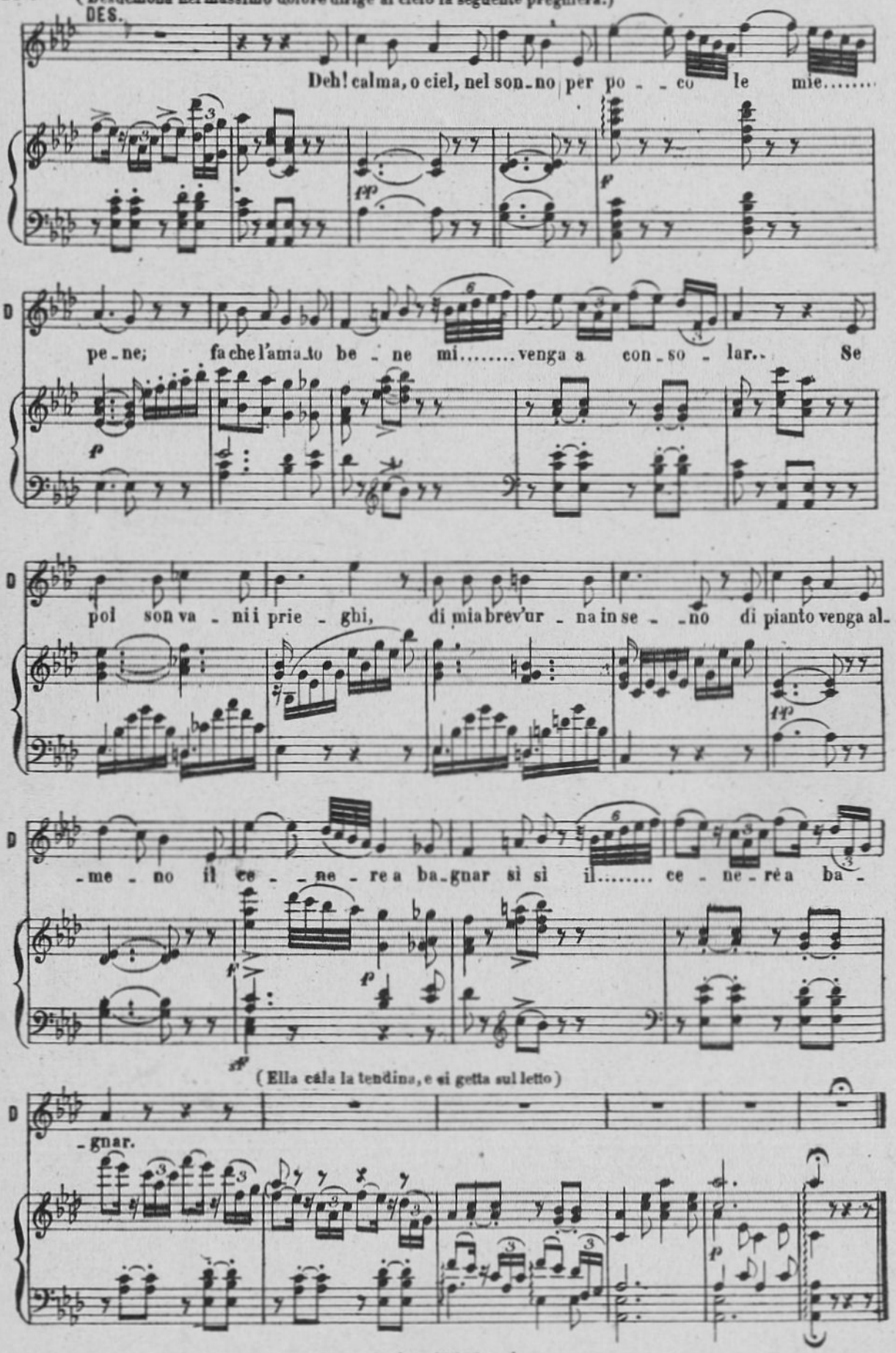
pp *pp*

F *LARGHETTO*

pp *F*

dc_258_11

(Desdemona nel massimo dolore dirige al cielo la seguente preghiera.)



dc_258_11

CENERENTOLA
(con tuono flemmatico)

14
ANDANTINO U_na vol_ta c'era un re, che a star so_lo, che a star so_lo s'anno_jò: cer_ca,

CE
cer_ca, ri_tro_vò: ma il vo_lean spo_sa_re in tre. Co_sa

F
CE
fa? Sprezza il fa_sto e la bel_tà. E al_la fin scelse per sè l'inno_

CE
_cen_za, l'inno_cen_za, l'in_no_cenza e la bon_tà. Là là là là, lì lì lì

ALLEGRO TISBE
CE
lì, là là là 15 là. Ce_neren_to_la fi_ni_sci_la con la so_li_ta can_

ALLEGRO
F

dc_258_11

CLO. CEN.

T _zone. Cenerentola fi_ni_sci_la con la solita can_zone. Presso al fuoco in un can_

CE _to_ne, presso al fuoco in un can_to_ne via la_scia_ _te_mi can_ _ _

p

CE _tar. via la_scia_temi can_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _

CLORINDA

ANDANTINO come prima

TISBE E due, e tre. La fi_ni_sci sì o

E due, e tre.

CE _tar. 16 Una vol_ta c'era un re, una volta...

ANDANTINO come prima

p

dc_258_11

ISO. (con voce di mistero) VAL.

tu? Sì..... la Stra - nie - ra. Che

di - ci? i - gnota donna, ra - minga, er - rante e da ciascun fug -

- gi - ta, pre - porre a te, spir - to gen - ti - le e rag - gio d'in - no -

- cen - za e beltà? Deh! non pensar - lo, va - no so - spet - to ei

ISO.

fi - a. Fat - to, ahi! fat - to è cer - tezza all'al - ma mi - a....

Zeneművészeti Főiskola Budapest

12 ALL.o MODERATO

dc_258_11

pp pp

ISOLETTA

a piacere

Io la

col canto

(con voce repressa)

VAL.

I vi - di. Tu! che ascolto? quan - do?

a tempo

pp

ISO. VAL.
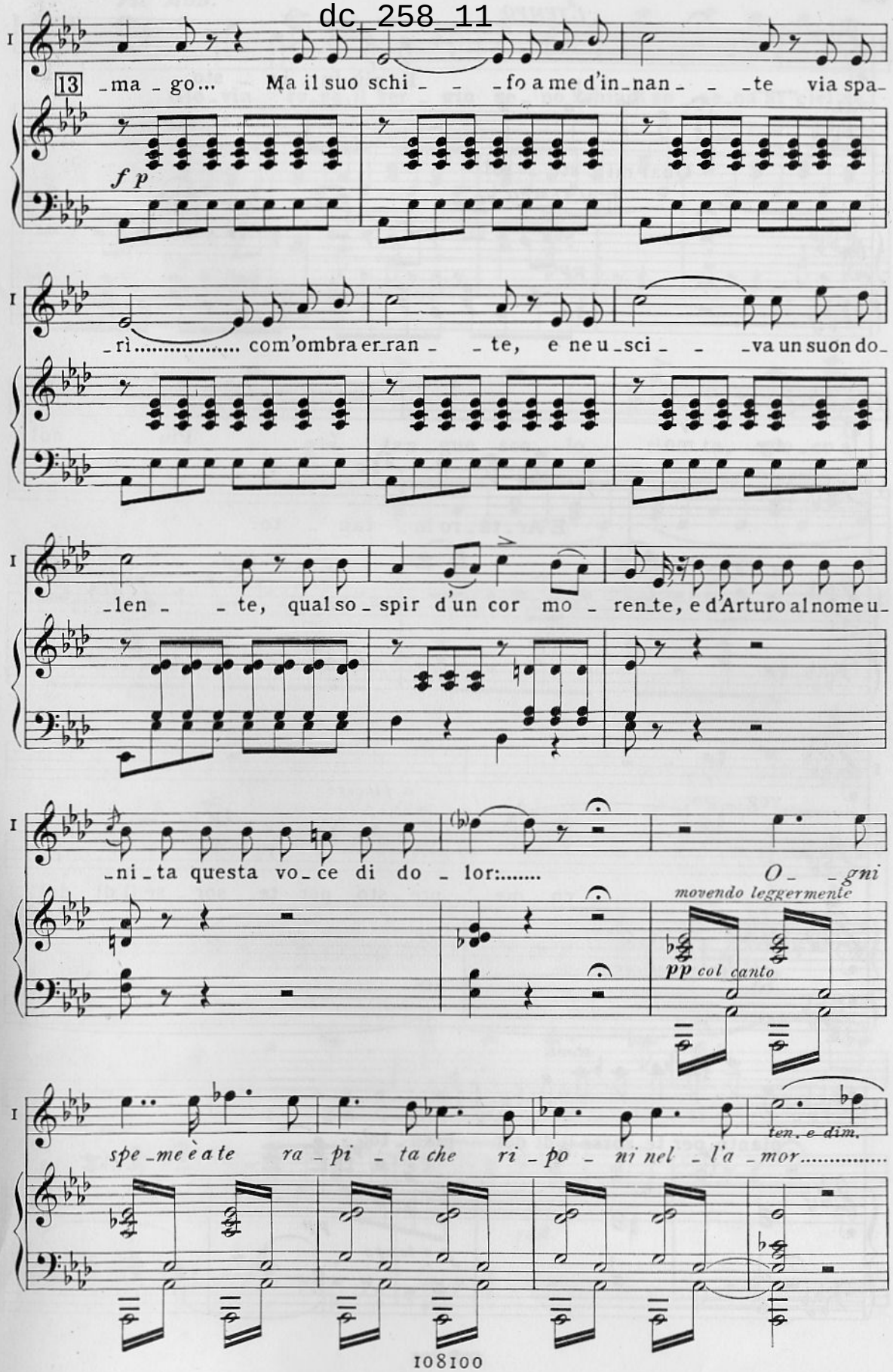
V do - ve? Jer, sul..... la - - go. E ti

ISO.

V par - ve?... Agli at - ti, al vol - to, non mor - tal, di - vi - na... i -
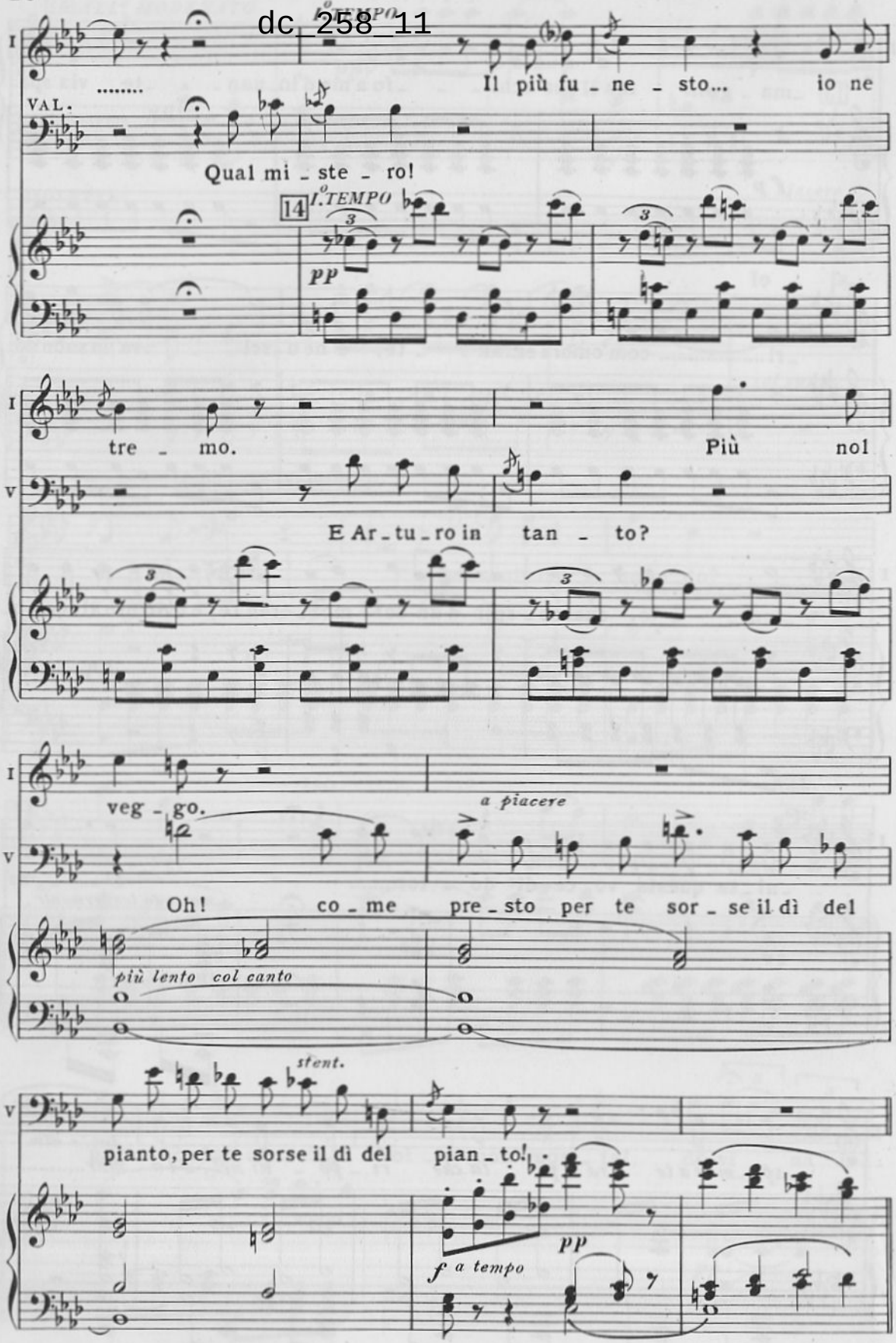
3 3

pp


13 -ma -go... Ma il suo schi- -fo a me d'in-nan- -te via spa-
f p
-rì..... com'ombra er-ran- -te, e ne u-sci- -va un suon do-
-len- -te, qual so-spir d'un cor mo- ren-te, e d'Arturo al nome u-
-ni-ta questa vo-ce di do- lor:..... O- -gni
movendo leggermente
pp col canto
spe-me è a te ra-pi- ta che ri-po- ni nel -l'a-mor.....
ten. e dim.
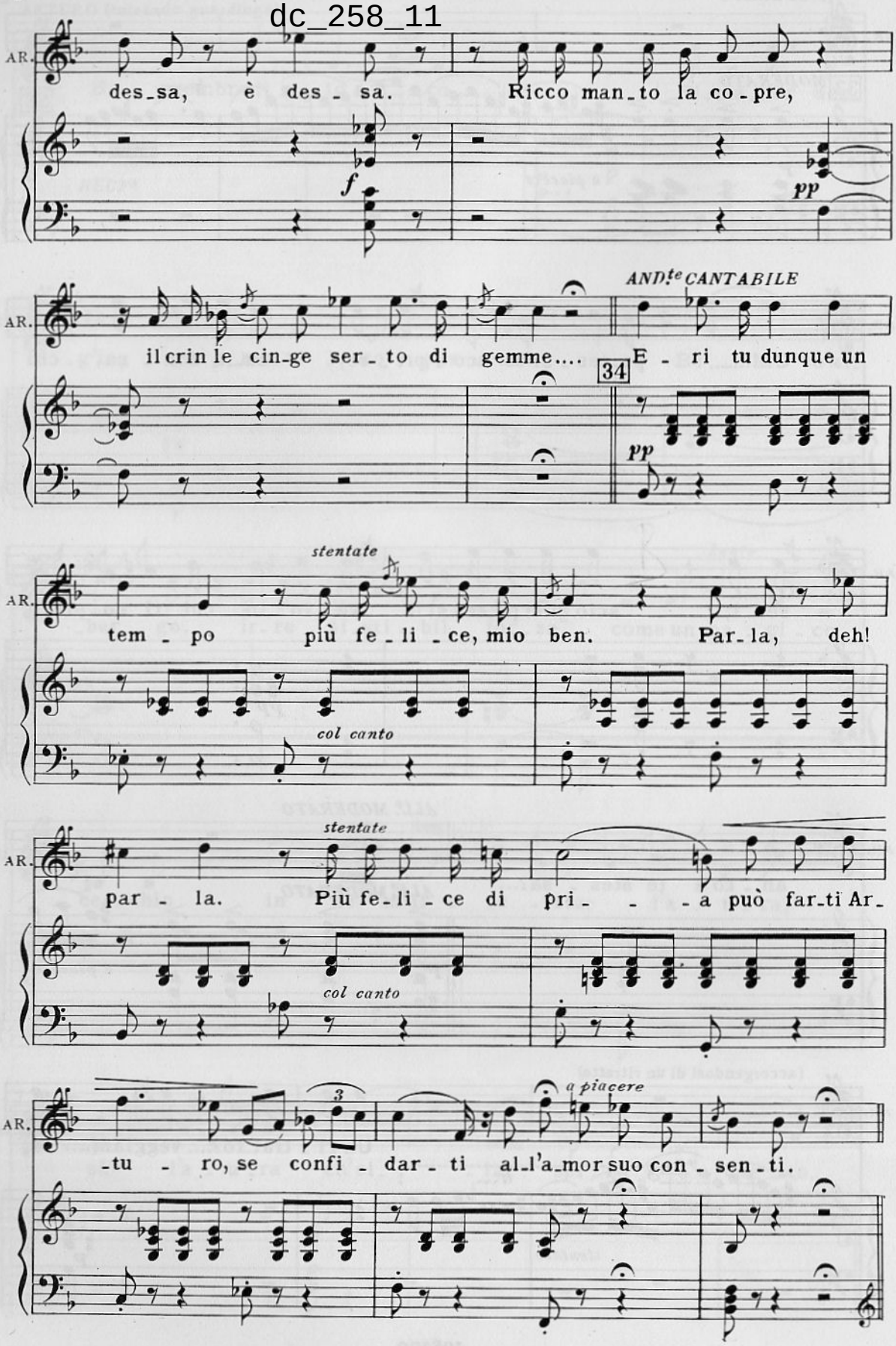
[Straniera 1]
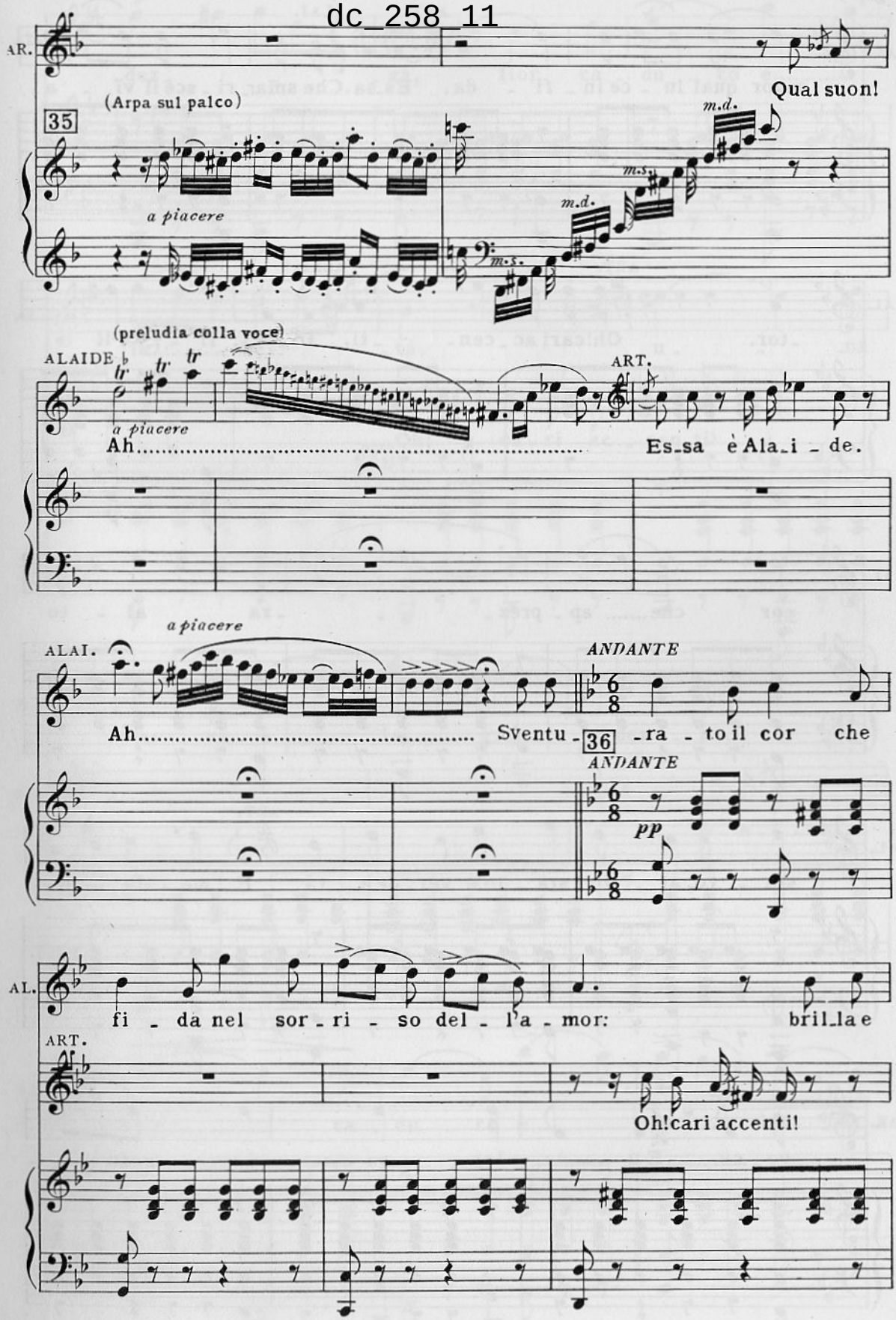
dc_258_11



[Straniera 2]
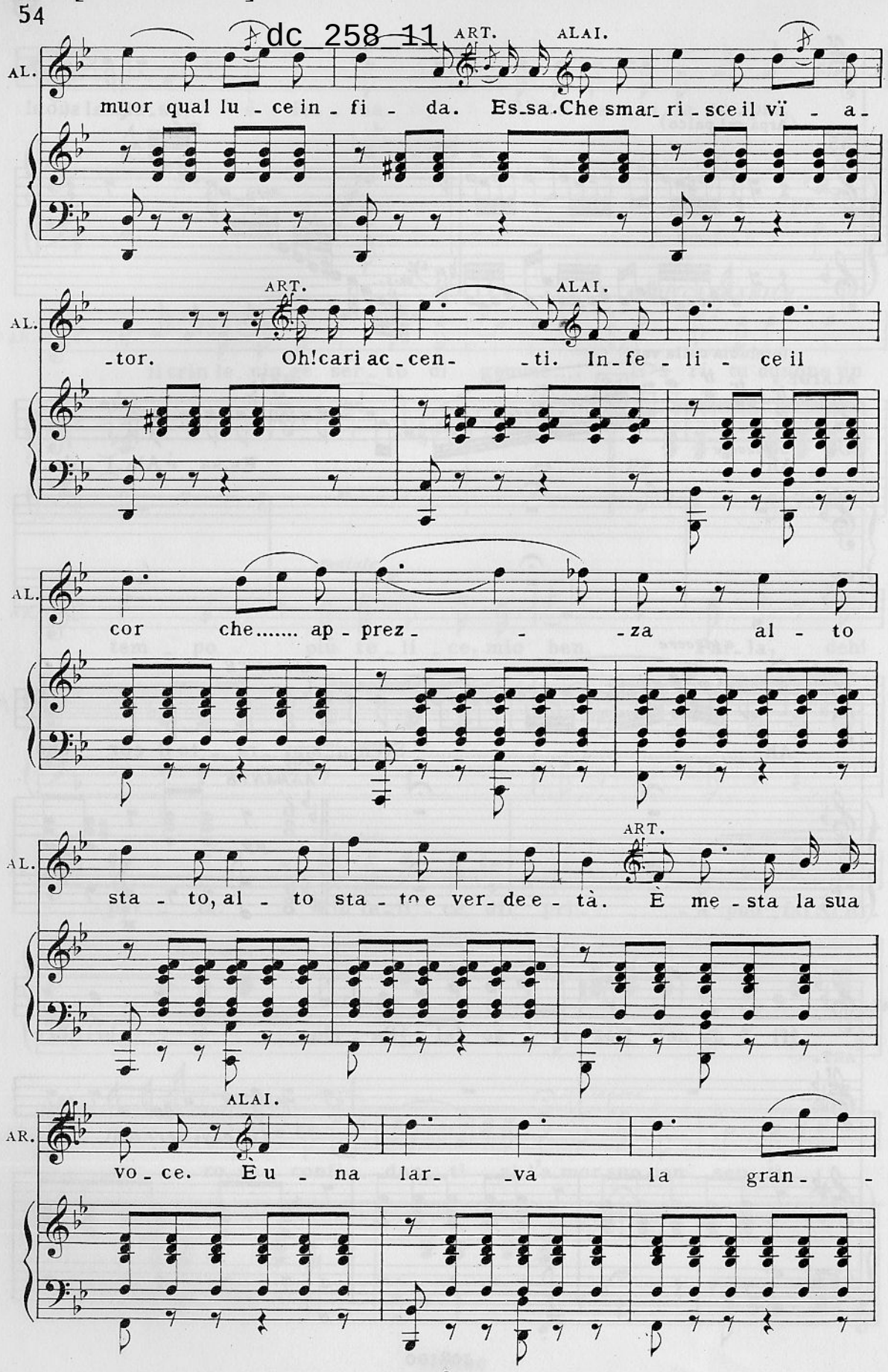
dc_258_11
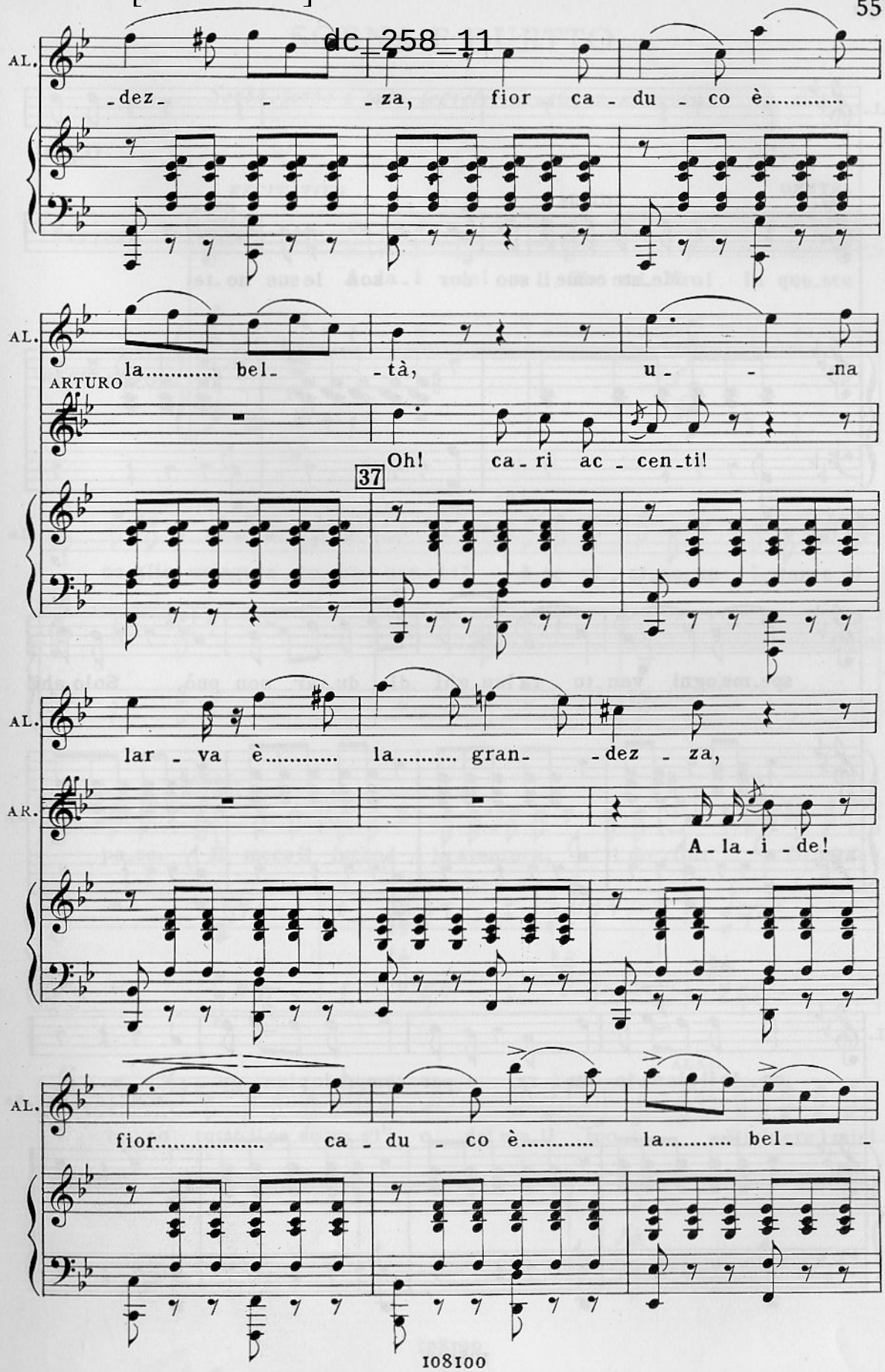



AR.
Qual suon!
(Arpa sul palco)
35
a piacere
m.d.
m.s.
m.d.
m.s.
(preludia colla voce)
ALAIDE
a piacere
Ah.....
ART.
Es-sa è Ala-i - de.
a piacere
ALAI.
Ah..... Sventu-
ANDANTE
36
-ra - to il cor che
ANDANTE
pp
AL.
fi - da nel sor-ri - so del - l'a - mor:
bril-la e
ART.
Oh! cari accenti!

[Straniera 2]

dc 258 11
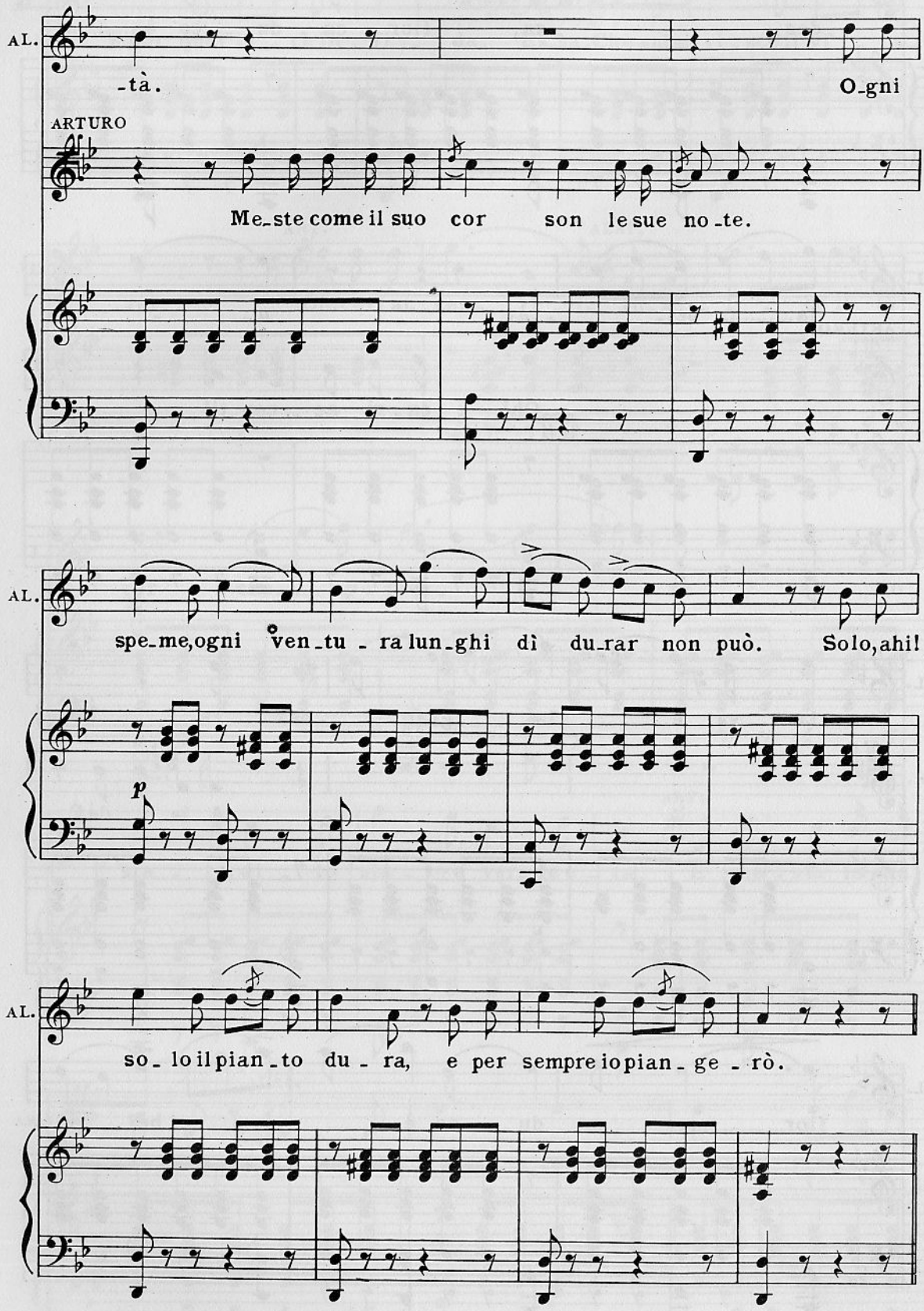


dc_258_11


AL.
-dez- - -za, fior ca - du - co è.....
AL.
la..... bel- -tà, u- - -na
ARTURO
Oh! ca - ri ac - cen - ti!
37
AL.
lar - va è..... la..... gran- -dez - za,
AR.
A - la - i - de!
AL.
fior..... ca - du - co è..... la..... bel- -
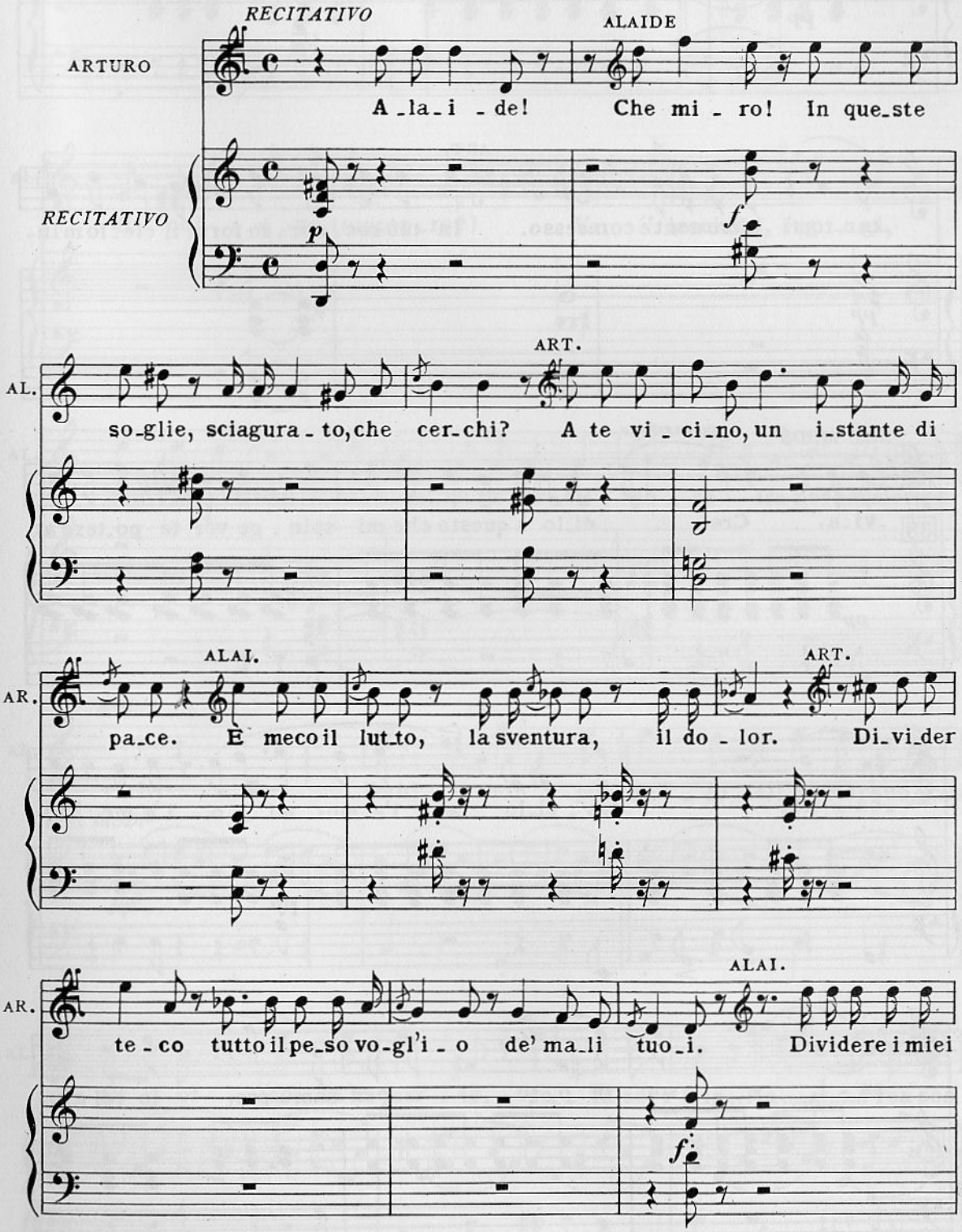
[Straniera 2]

dc_258_11
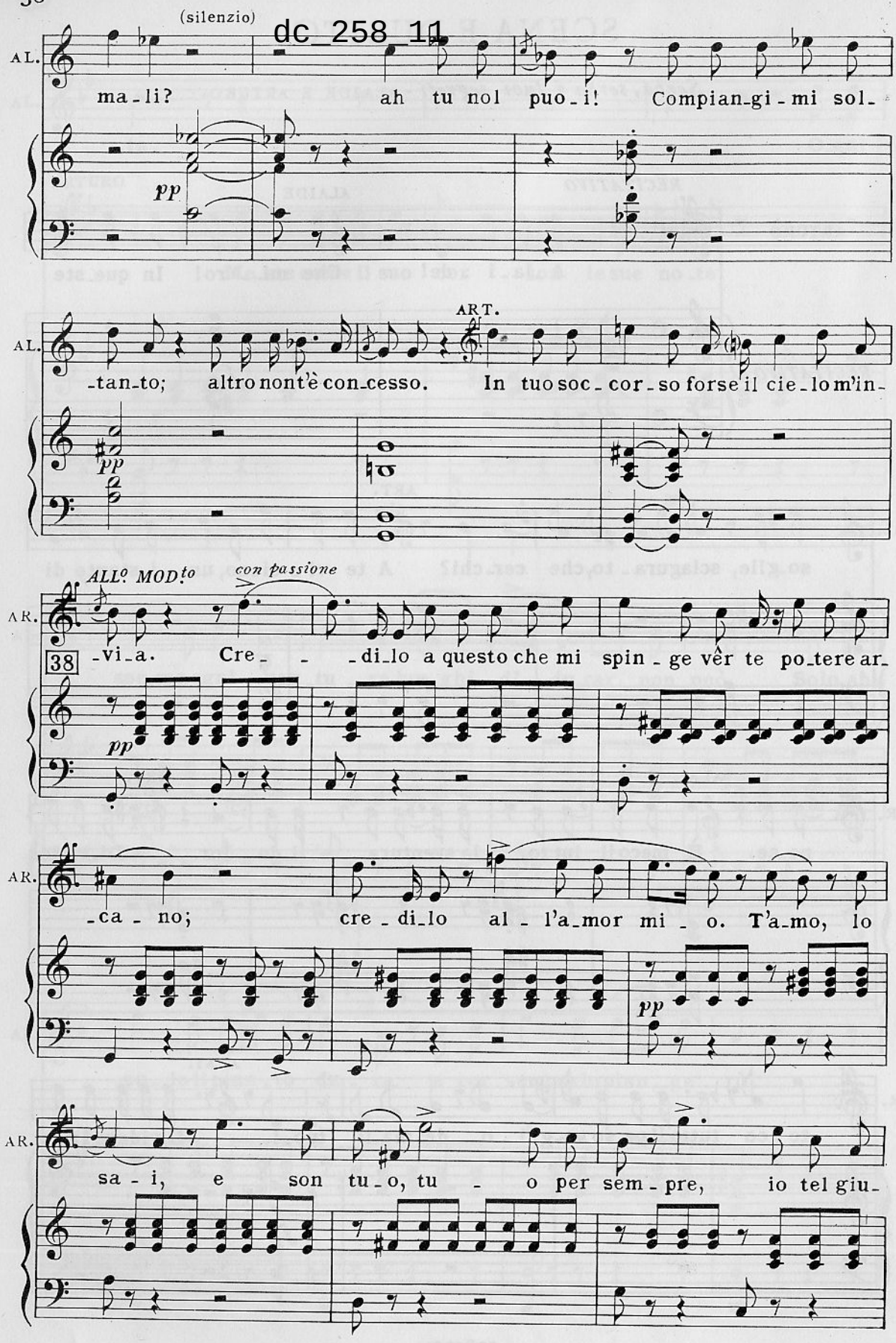


SCENA E DUETTO
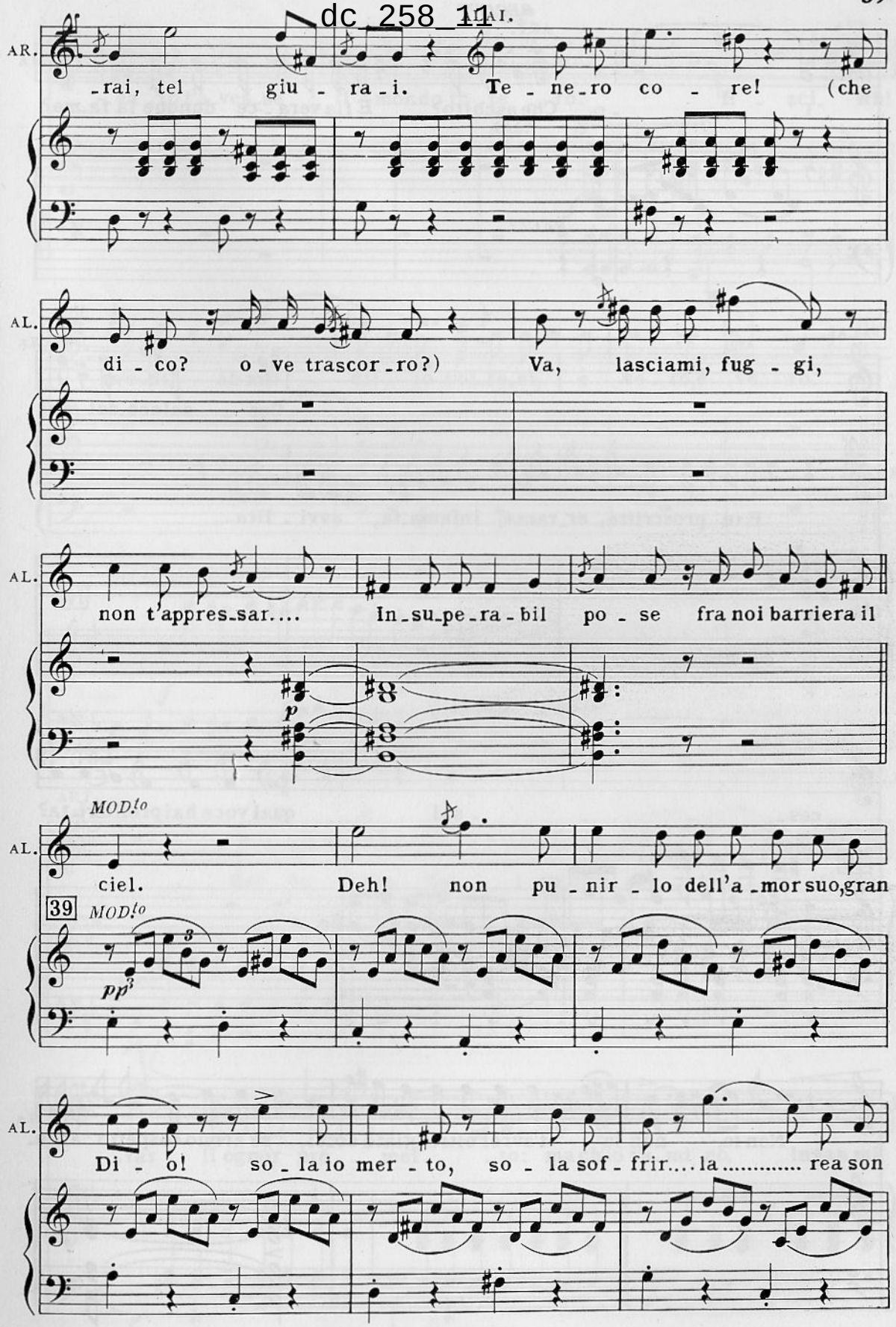
Serba, serba i tuoi segreti - ALAIDE E ARTURO
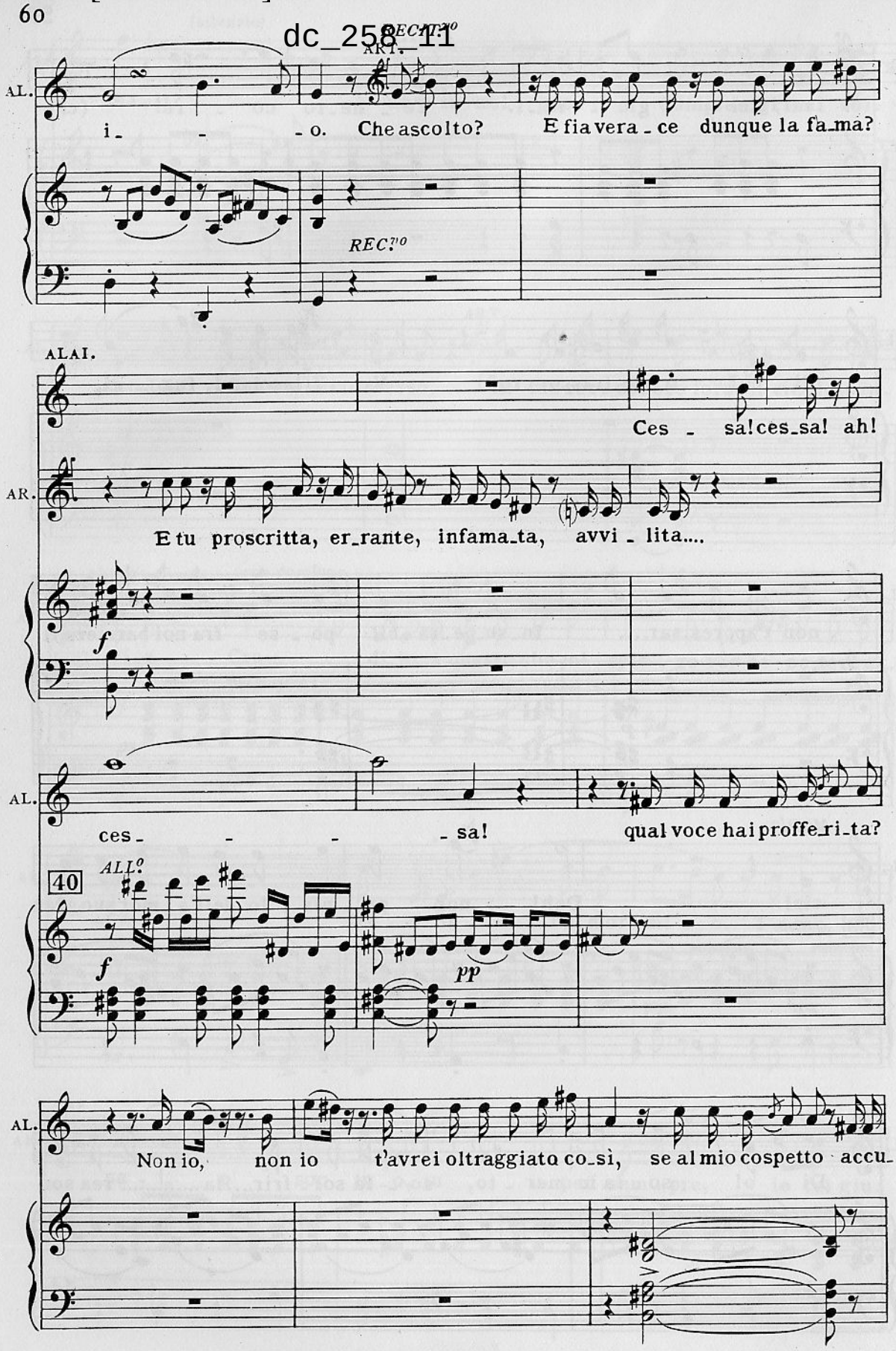


dc_258_11
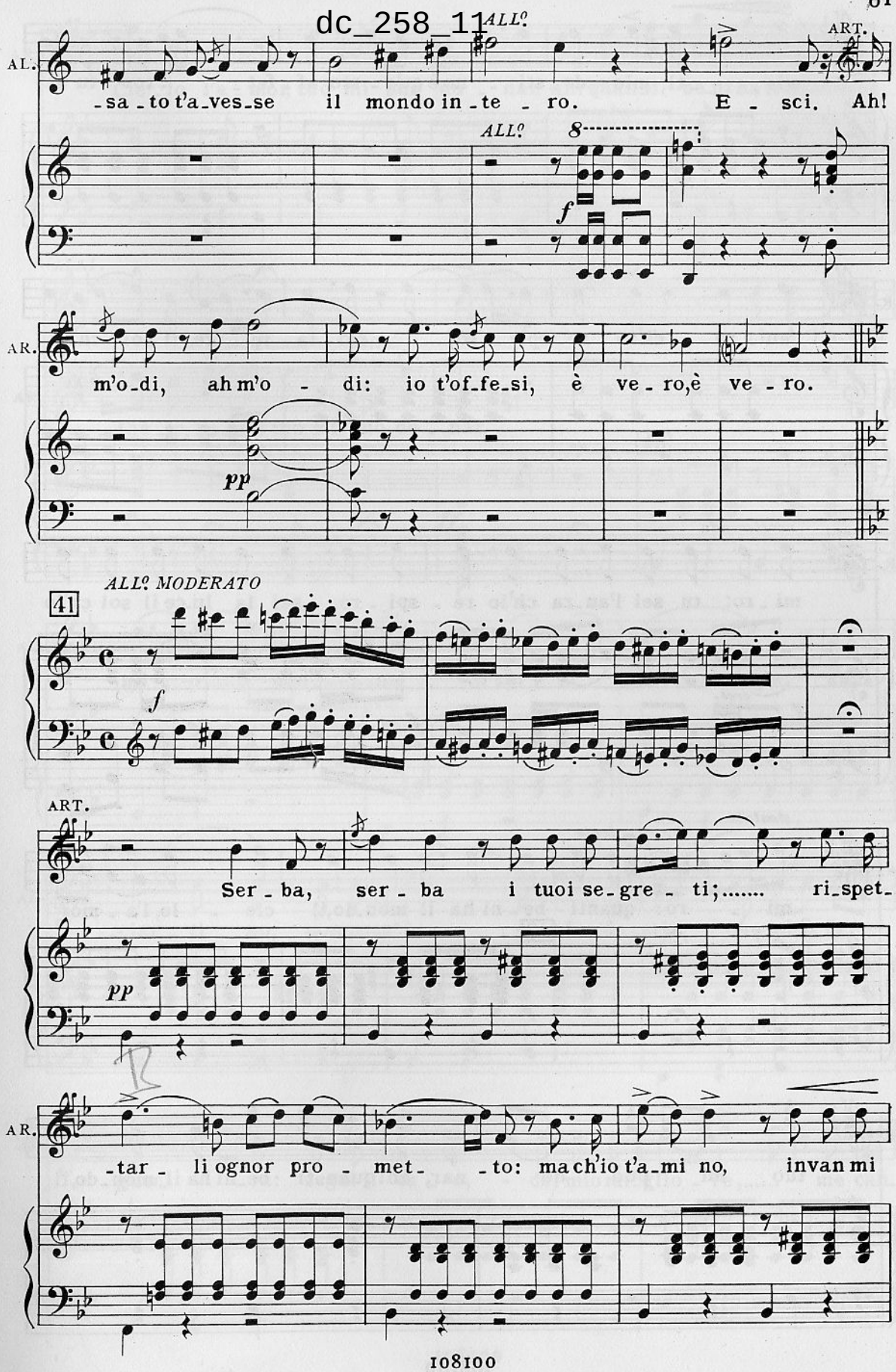

(silenzio)
AL.
ma-li? ah tu nol puo-i! Compian-gi-mi sol-
pp
ART.
AL.
-tan-to; altro nont'è con-cesso. In tuo soc-cor-so forse il cie-lo m'in-
pp
ALLº MODto
con passione
AR.
-vi-a. Cre- -di-lo a questo che mi spin-ge vêr te po-tere ar-
38
pp
AR.
-ca-no; cre-di-lo al-l'a-mor mi-o. T'a-mo, lo
pp
AR.
sa-i, e son tu-o, tu-o per sem-pre, io tel giu-

dc_258_11


AR.
-rai, tel giu - ra - i. Te - ne - ro co - re! (che
AL.
di - co? o - ve trascor - ro?) Va, lasciami, fug - gi,
AL.
non t'appres - sar.... In - su - pe - ra - bil po - se fra noi barriera il
p
AL.
MOD.to
ciel. Deh! non pu - nir - lo dell'a - mor suo, gran
39
MOD.to
pp
AL.
Di - o! so - la io mer - to, so - la sof - frir.... la ..... rea son
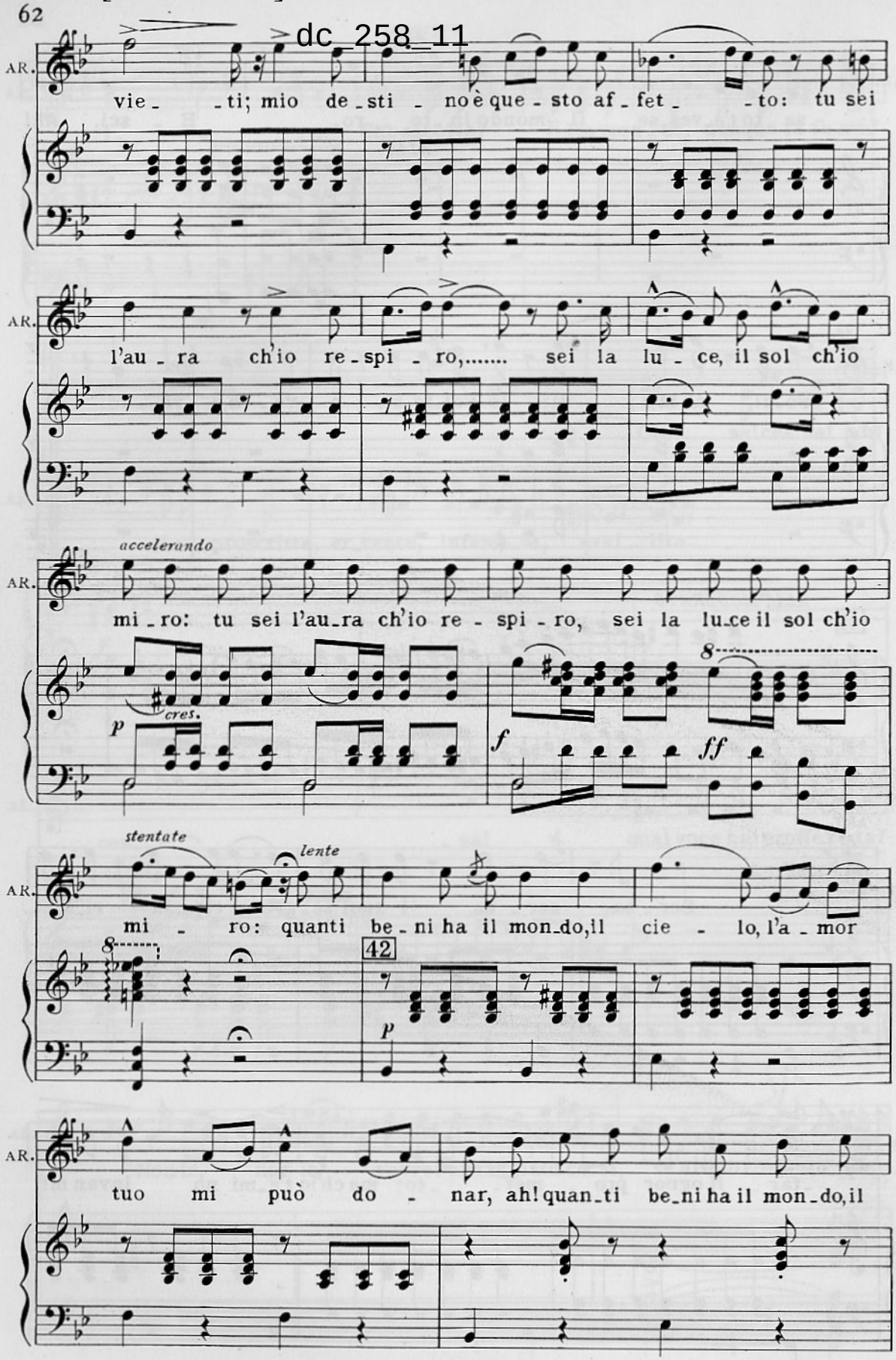
dc_258_11
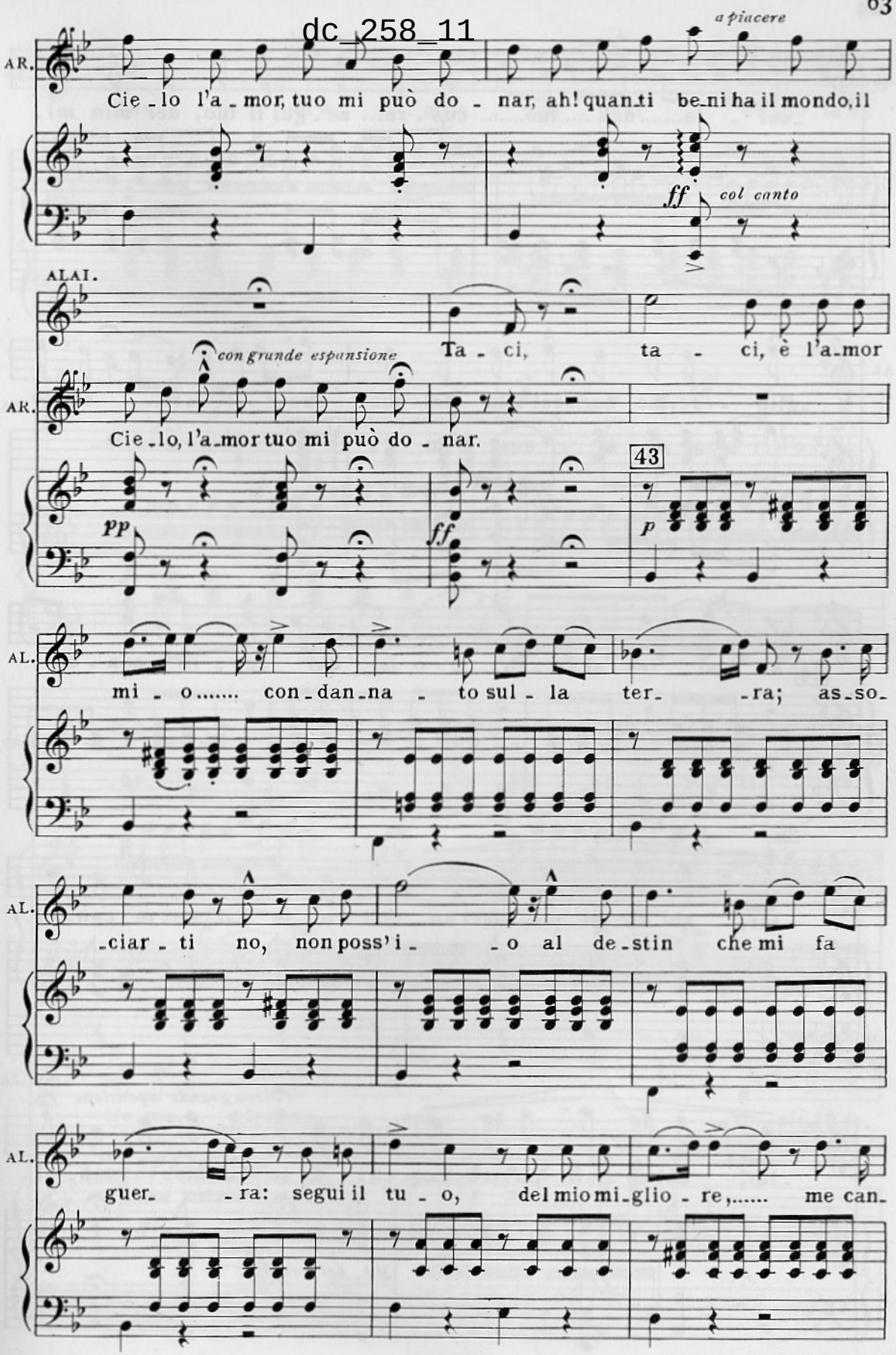

REC.to
ARI.
AL.
i - - - o. Che ascolto? E fia vera - ce dunque la fa-ma?
REC.to
ALAI.
Ces - sa! ces-sa! ah!
AR.
E tu proscritta, er-rante, infama-ta, avvi - lita....
f
AL.
ces - - - - sa! qual voce hai proffe-ri-ta?
40
ALL.o
f
pp
AL.
Non io, non io t'avrei oltraggiato co-sì, se al mio cospetto accu-


AL.
ALL?
ART.
-sa-to t'a-ves-se il mondo in-te-ro. E-sci. Ah!
ALL?
8
f
AR.
m'o-di, ah m'o-di: io t'of-fe-si, è ve-ro, è ve-ro.
pp
ALL? MODERATO
41
f
ART.
Ser-ba, ser-ba i tuoi se-gre-ti;..... ri-spet-
pp
AR.
-tar-li ognor pro-met-to: ma ch'io t'a-mi no, invan mi

dc_258_11

62


AR.
vie - ti; mio de - sti - no è que - sto af - fet - to: tu sei
AR.
l'au - ra ch'io re - spi - ro,..... sei la lu - ce, il sol ch'io
accelerando
AR.
mi - ro: tu sei l'au - ra ch'io re - spi - ro, sei la lu - ce il sol ch'io
p
cres.
f
ff
stentate
lente
AR.
mi - ro: quanti be - ni ha il mon - do, il cie - lo, l'a - mor
42
p
AR.
tuo mi può do - nar, ah! quan - ti be - ni ha il mon - do, il


a piacere
AR.
Cie - lo l'a - mor, tuo mi può do - nar, ah! quanti be-ni ha il mondo, il
ff
col canto
ALAI.
con grande espansione
Ta - ci, ta - ci, è l'a-mor
AR.
Cie - lo, l'a-mor tuo mi può do - nar.
pp
ff
43
p
AL.
mi - o..... con-dan-na - to sul - la ter- -ra; as-so-
AL.
-ciar - ti no, non poss'i - - o al de-stin che mi fa
AL.
guer- -ra: segui il tu - o, del mio mi-glio - re,..... me can-

[Straniera 3]

dc_258_11

AL. -cel - la.....dal.....tuo..... cuo - re... se - gui il tuo, del mio mi -

p cres.

AL. -glio - re, me can - cel - la dal tuo cuo - - re.... ah! co -

f 8 ff

AL. 44 -sì po - tes - si an - ch'i - o, te dal cuo - re can - cel -

p
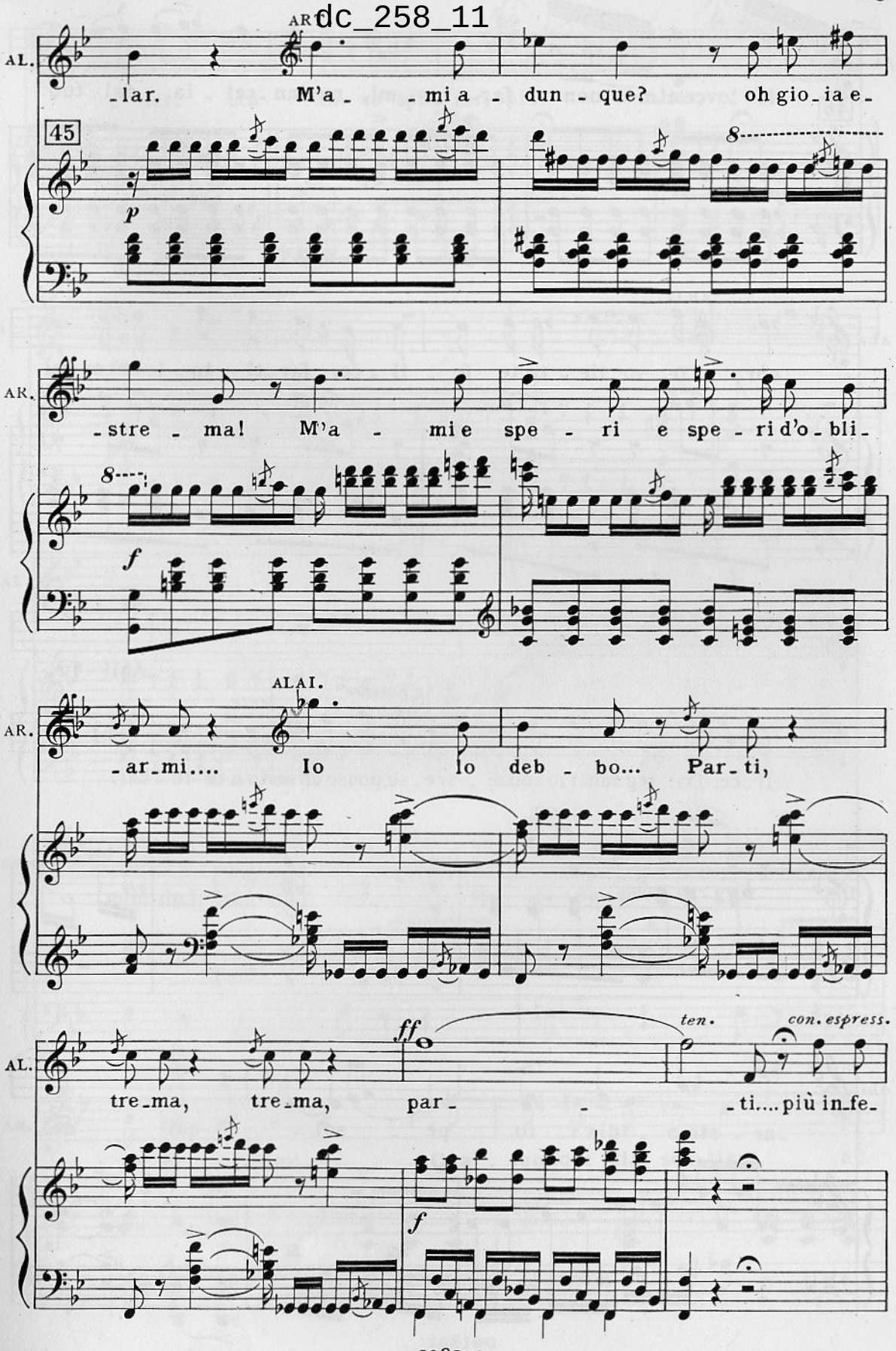
AL. -lar, ah! co - sì po - tessi an - ch'i - o, te dal cuo - re can - cel -

AL. con grande espansione

-lar, ah! co - sì po - tessi an - ch'i - o, te dal cuo - re can - cel -
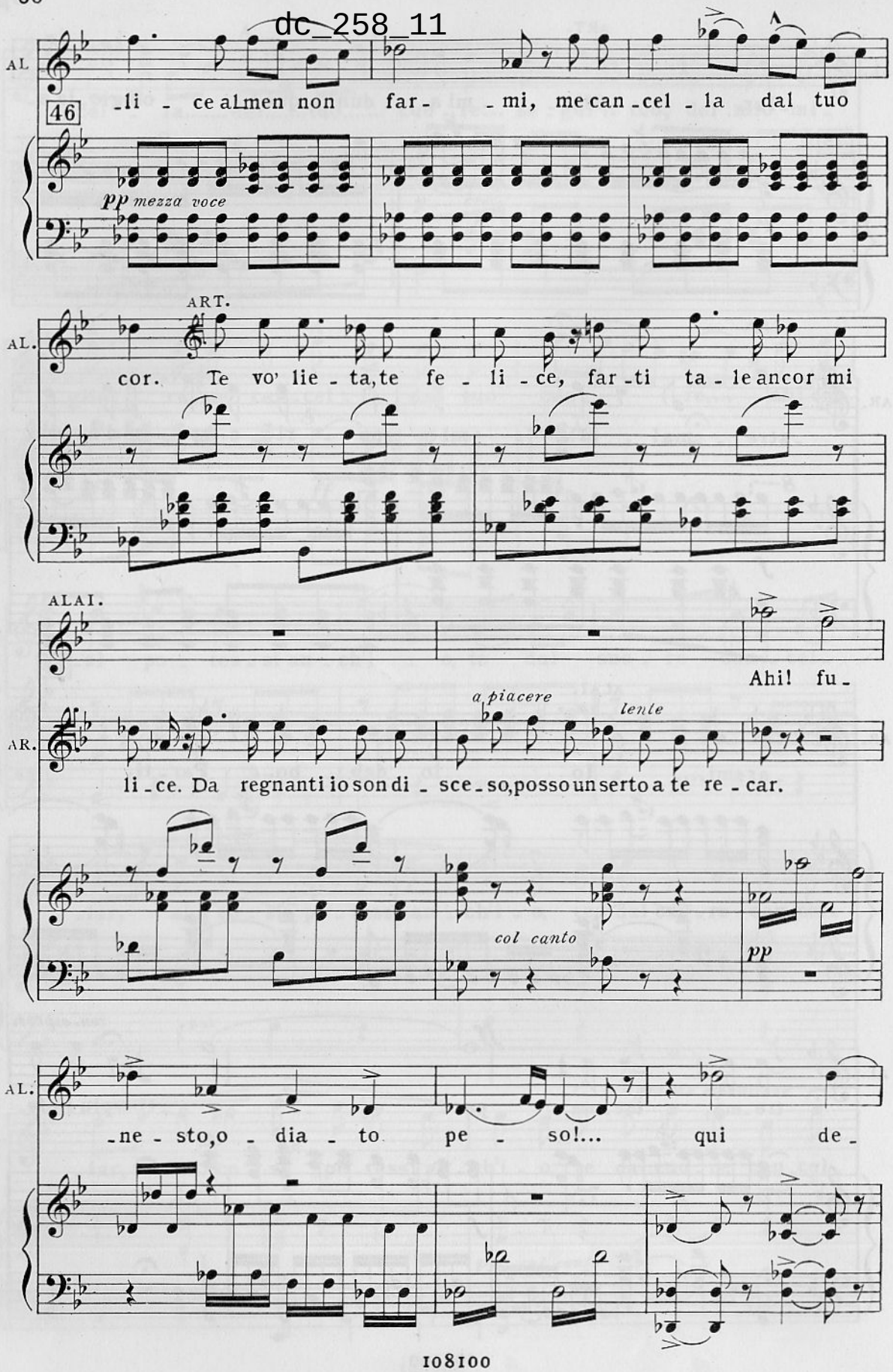
ff pp col canto

dc_258_11
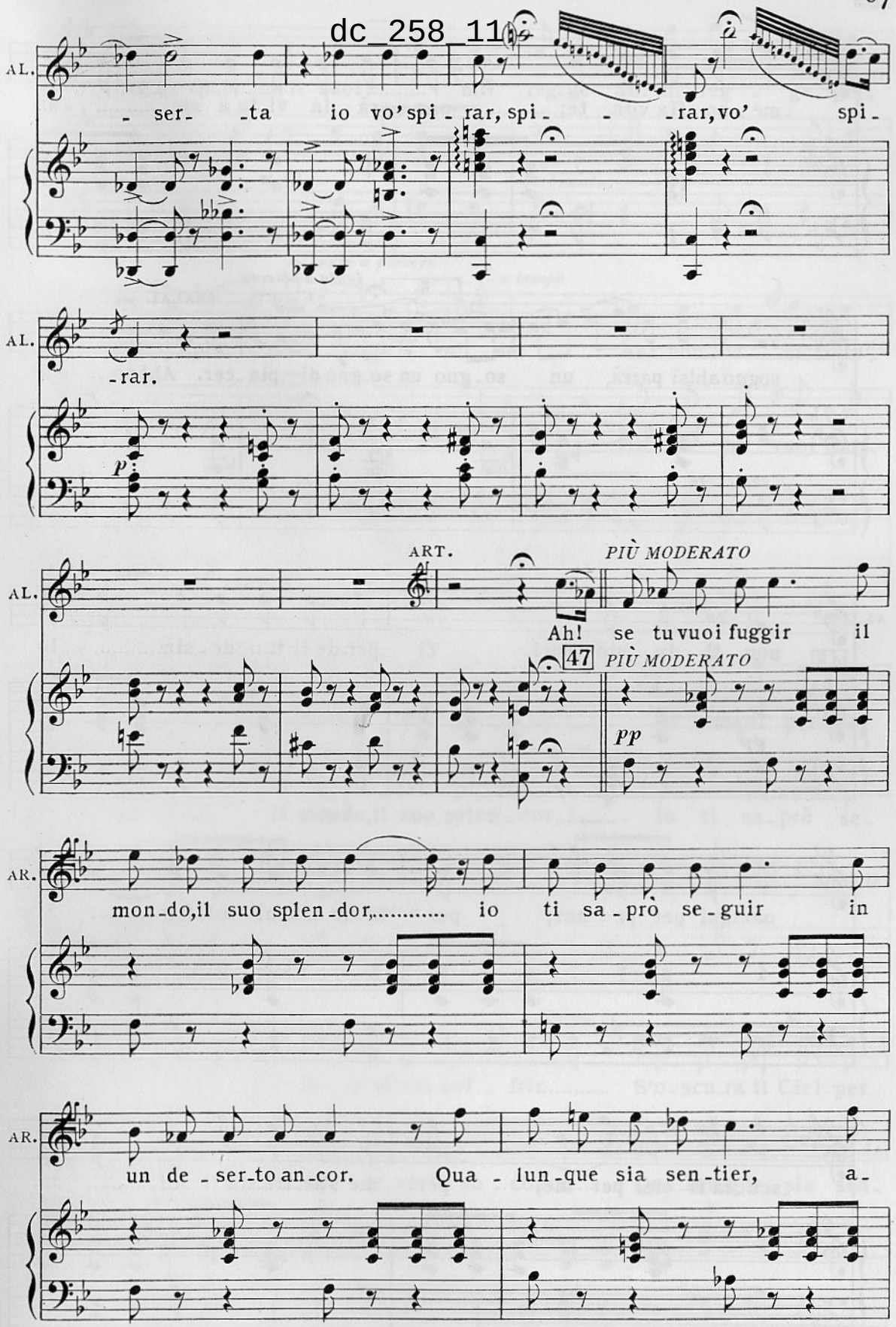

AR.
-lar. M'a - - mi a - dun - que? oh gio-ia e-
45
p
8
AR.
-stre - ma! M'a - mi e spe - ri e spe - ri d'o-bli-
8
f
ALAI.
AR.
-ar-mi.... Io lo deb - bo... Par-ti,
AL.
ff
ten.
con. espress.
tre-ma, tre-ma, par - - -ti.... più in-fe-
f

[Straniera 3]

dc_258_11



dc_258_11


AL.
- ser- -ta io vo' spi - rar, spi - - -rar, vo' spi -
AL.
-rar.
p
AL.
ART.
PIÙ MODERATO
Ah! se tu vuoi fuggir il
47
PIÙ MODERATO
pp
AR.
mon-do, il suo splen-dor,..... io ti sa-prò se-guir in
AR.
un de-ser-to an-cor. Qua - lun-que sia sen-tier, a-

dc_258_11

AR. -me - no fia con te;..... par - rà la vi-ta a me..... un

lento a piacere

AR. sogno ah! sì parrà, un so-gno un so-gno di pia-cer. Ah! no... Ah!

ALAI.

col canto
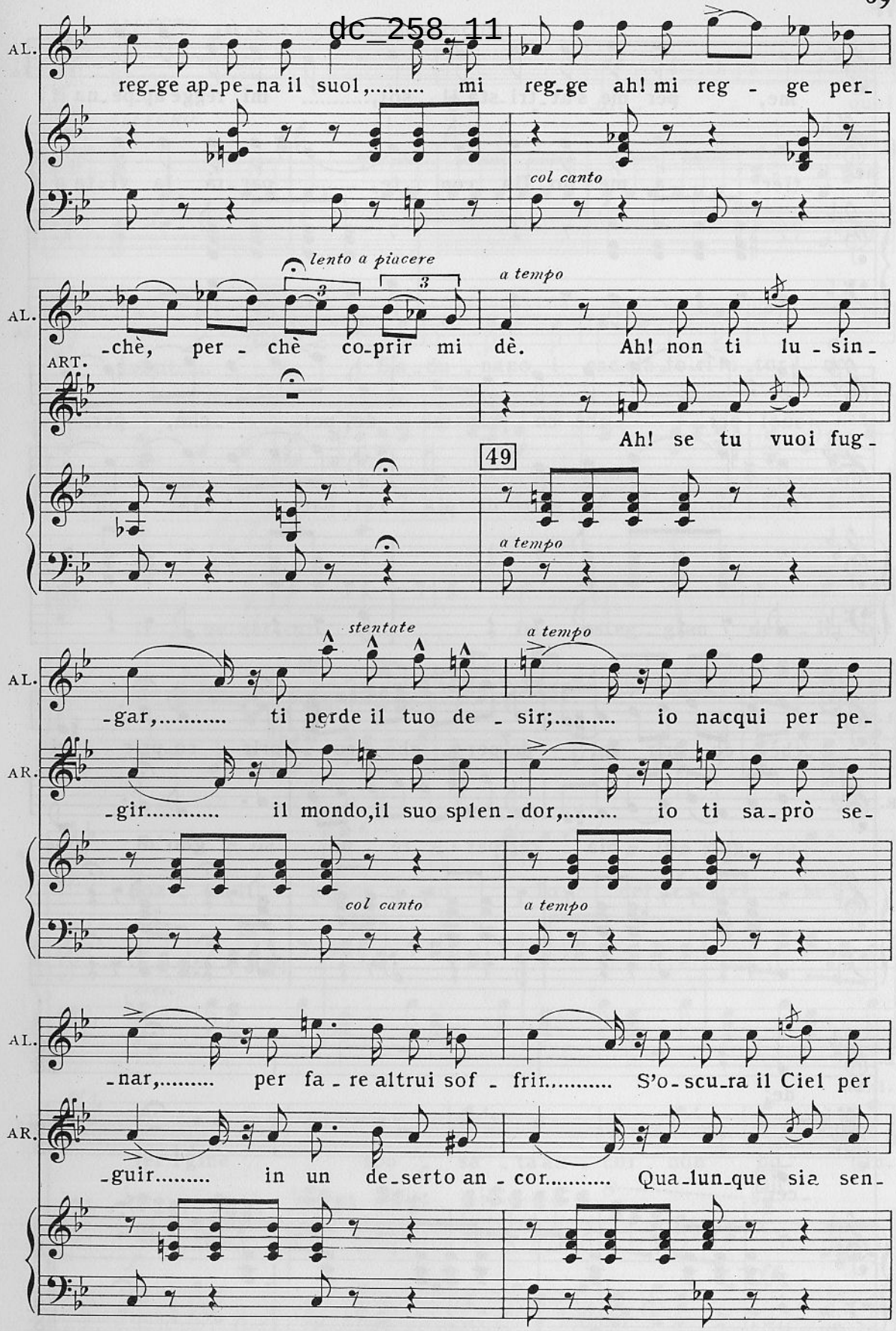
AL. 48 non ti lu - sin - gar! Ti per-de il tuo de - sir..... Io

pp

AL. nac-qui per pe - nar, per fa - re al-trui sof-frir..... S'o-
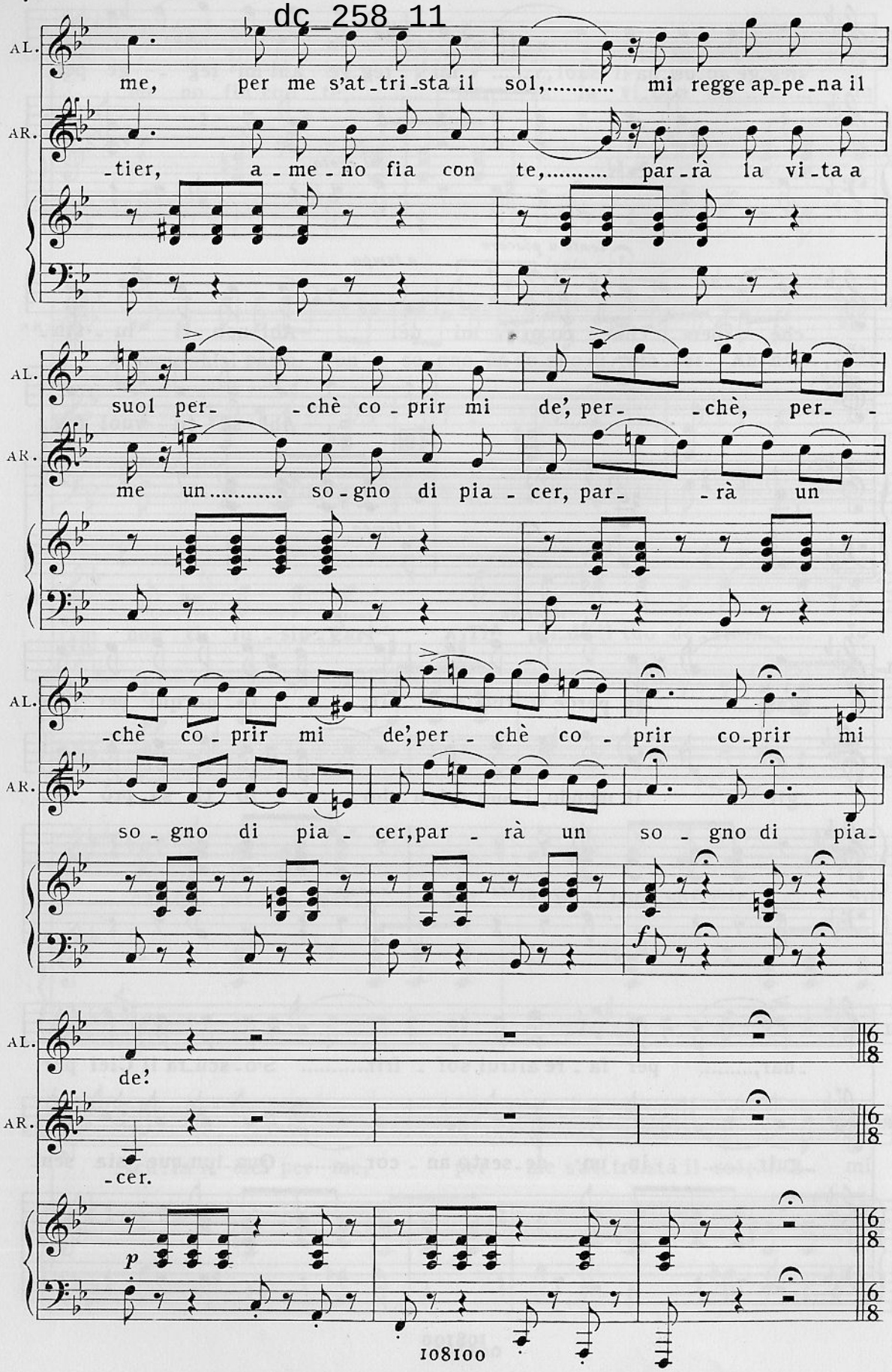
AL. -scu-ra il ciel per me, per me s'at-tri-sta il sol;..... mi
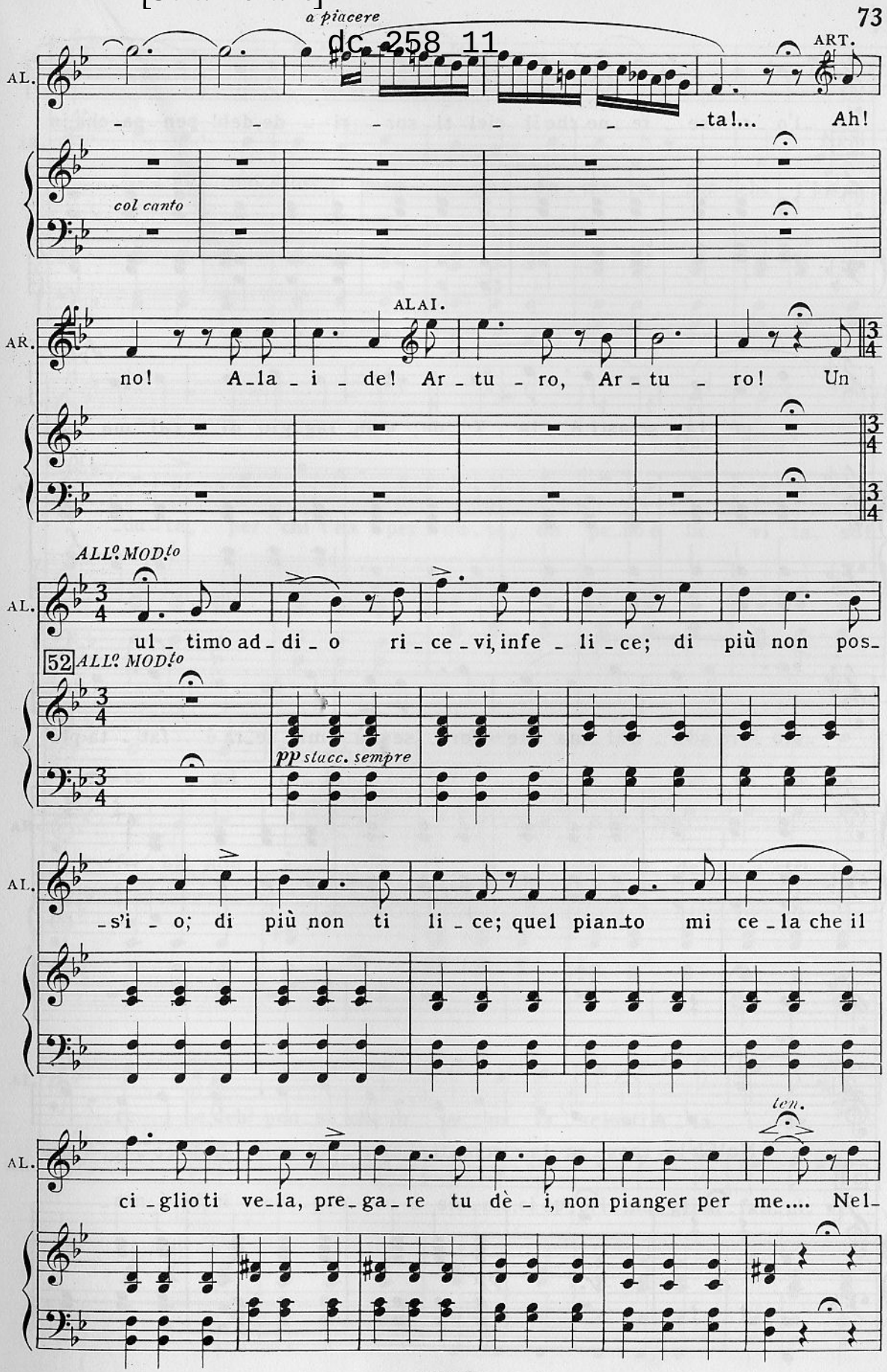
dc_258_11


AL.
reg-ge ap-pe-na il suol,..... mi reg-ge ah! mi reg - ge per-
col canto
lento a piacere
a tempo
AL.
-chè, per - chè co-prir mi dè. Ah! non ti lu - sin-
ART.
Ah! se tu vuoi fug-
49
a tempo
stentate
a tempo
AL.
-gar,..... ti perde il tuo de - sir;..... io nacqui per pe-
AR.
-gir..... il mondo,il suo splen - dor,..... io ti sa-prò se-
col canto
a tempo
AL.
-nar,..... per fa - re altrui sof - frir..... S'o-scu-ra il Ciel per
AR.
-guir..... in un de-serto an - cor..... Qua-lun-que sia sen-

[Straniera 3]
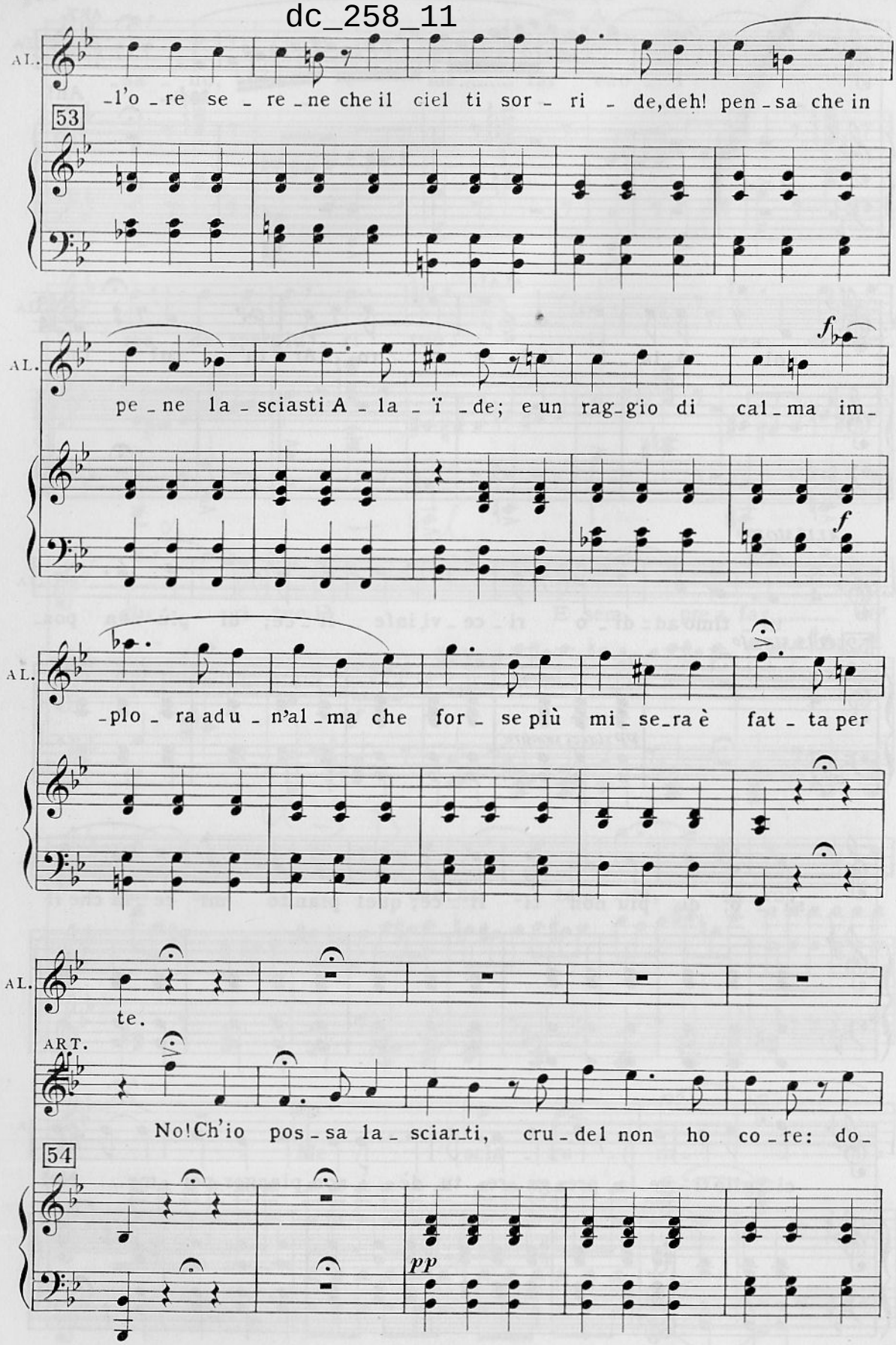
dc_258_11




a piacere
AL.
ART.
-ta!... Ah!
col canto
AR.
ALAI.
no! A-la-i-de! Ar-tu-ro, Ar-tu-ro! Un
ALL.º MOD.to
AL.
ul-timo ad-di-o ri-ce-vi, infe-li-ce; di più non pos-
52 ALL.º MOD.to
pp stacc. sempre
AL.
-s'i-o; di più non ti li-ce; quel pian-to mi ce-la che il
AL.
ten.
ci-glio ti ve-la, pre-ga-re tu dè-ì, non pianger per me.... Nel-

[Straniera 4]

dc_258_11



[Straniera 5]

dc_258_11

AR

po_i, se consigliarmi puo_i che per sempre io la fugga...

VAL.

AR

io tel prometto... la fug_gi_rò. La tua promes_sa ac_cet_to.

f *p*

ART. *ANDANTE*

Ec_cola!

70 *ANDANTE*

ALAIDE

(veggendo Valdeburgo) (correndo a lei) (soffocandogli la pa_rola)

VAL. ALA.

Cie_lo! Agn.. Ta_ci!..

REC.vo (*pausa d'azione*)

f

dc_258_11

(si abbandona fra le braccia di Valdeburgo)

(Valdeburgo la strin-

AL

ALLo ASSAI.

Ah! qual gio - ia..

ff

ge al seno)

cres.

ART. (guardando entrambi turbato)

(Oh mio so - spet-to!)

REC.vo

P

(accorgendosi dell'agitazione di Arturo)

VAL.

Ar-tu-ro! sgombra i dubbi tuo-i: de'miei pri-mi anni io

71

PP

V
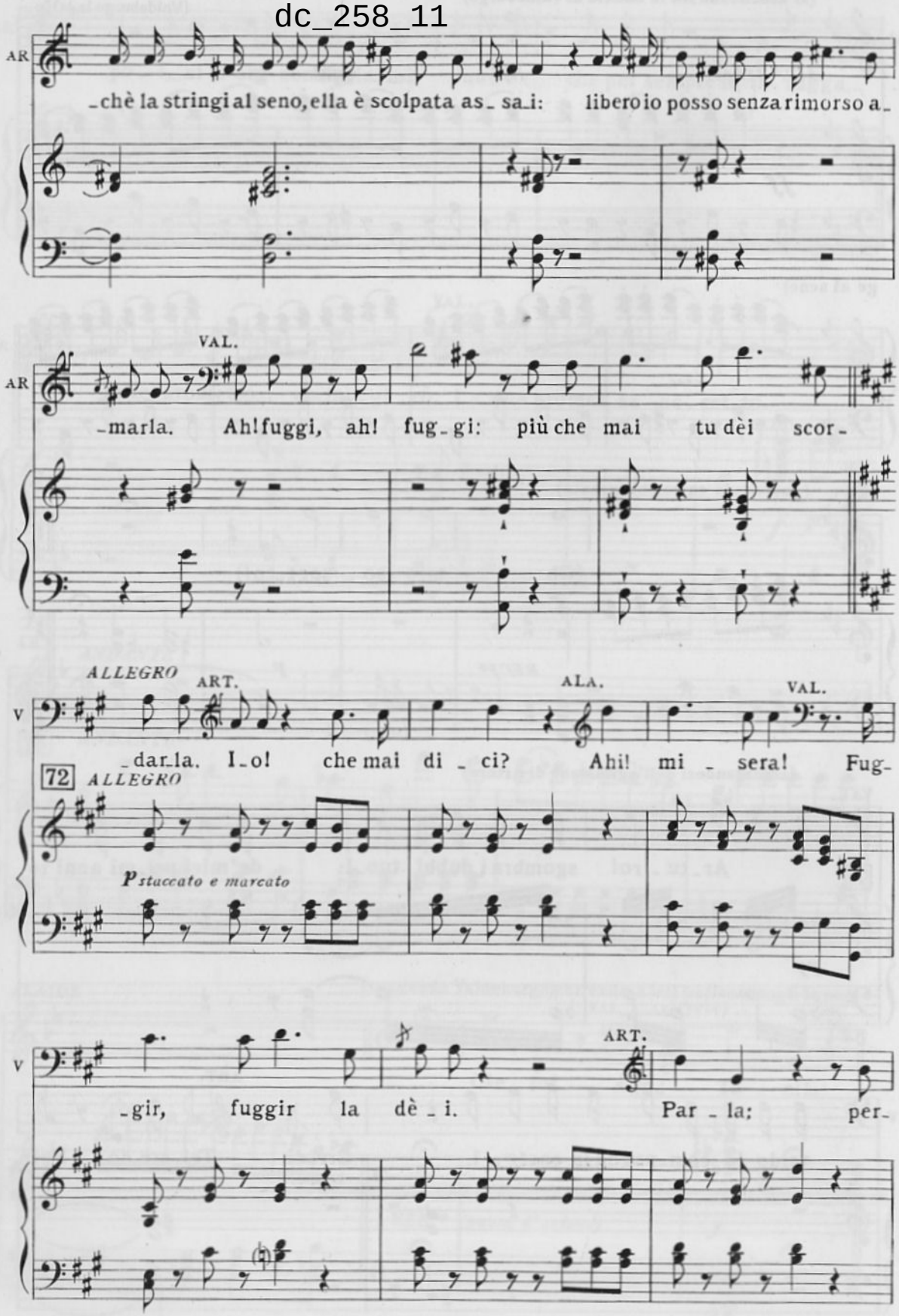
ve-do la com-pagna in coste - i.

ART.
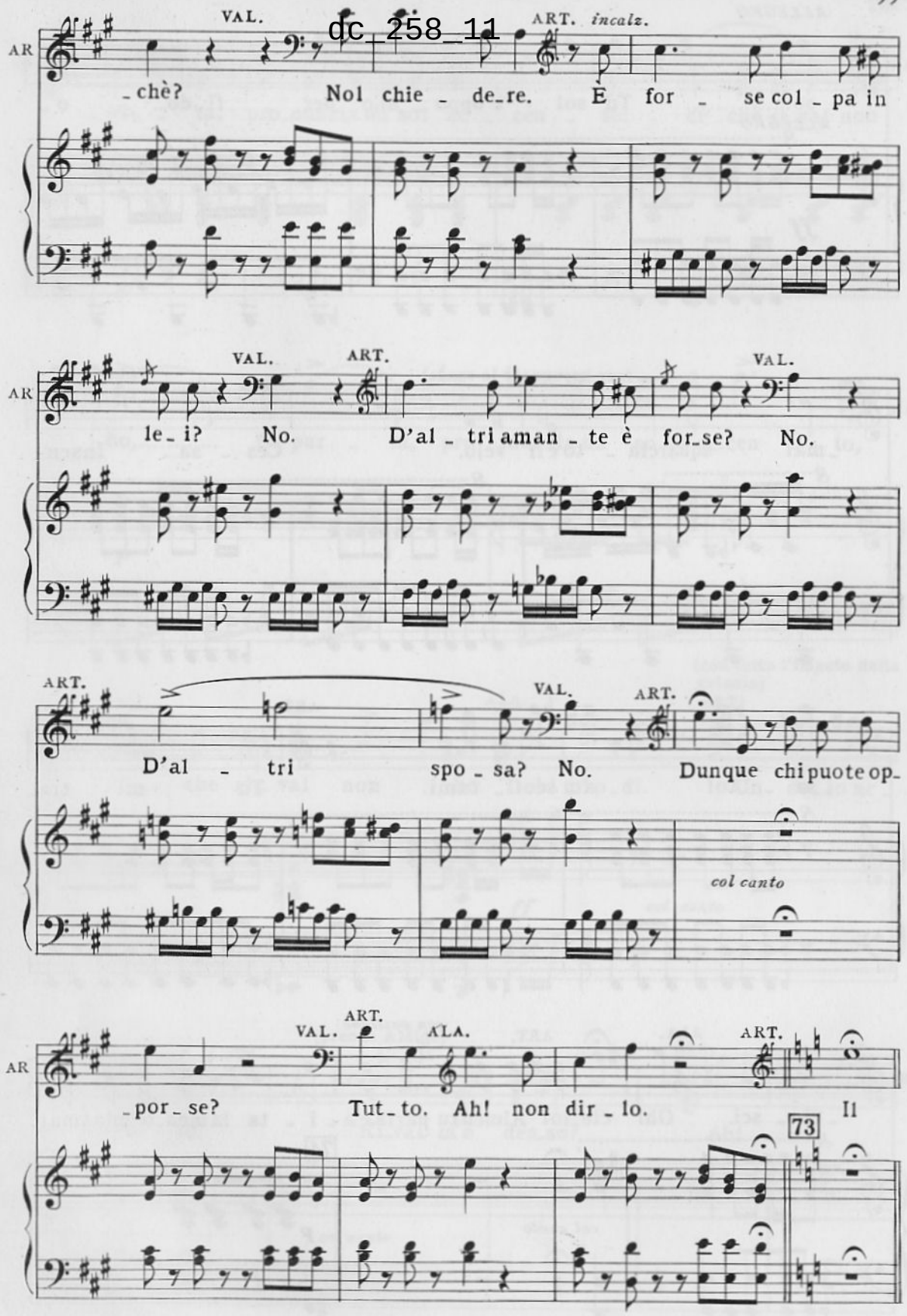
Cre-di. Tel cre-do. Poi

[Straniera 6]

dc_258_11
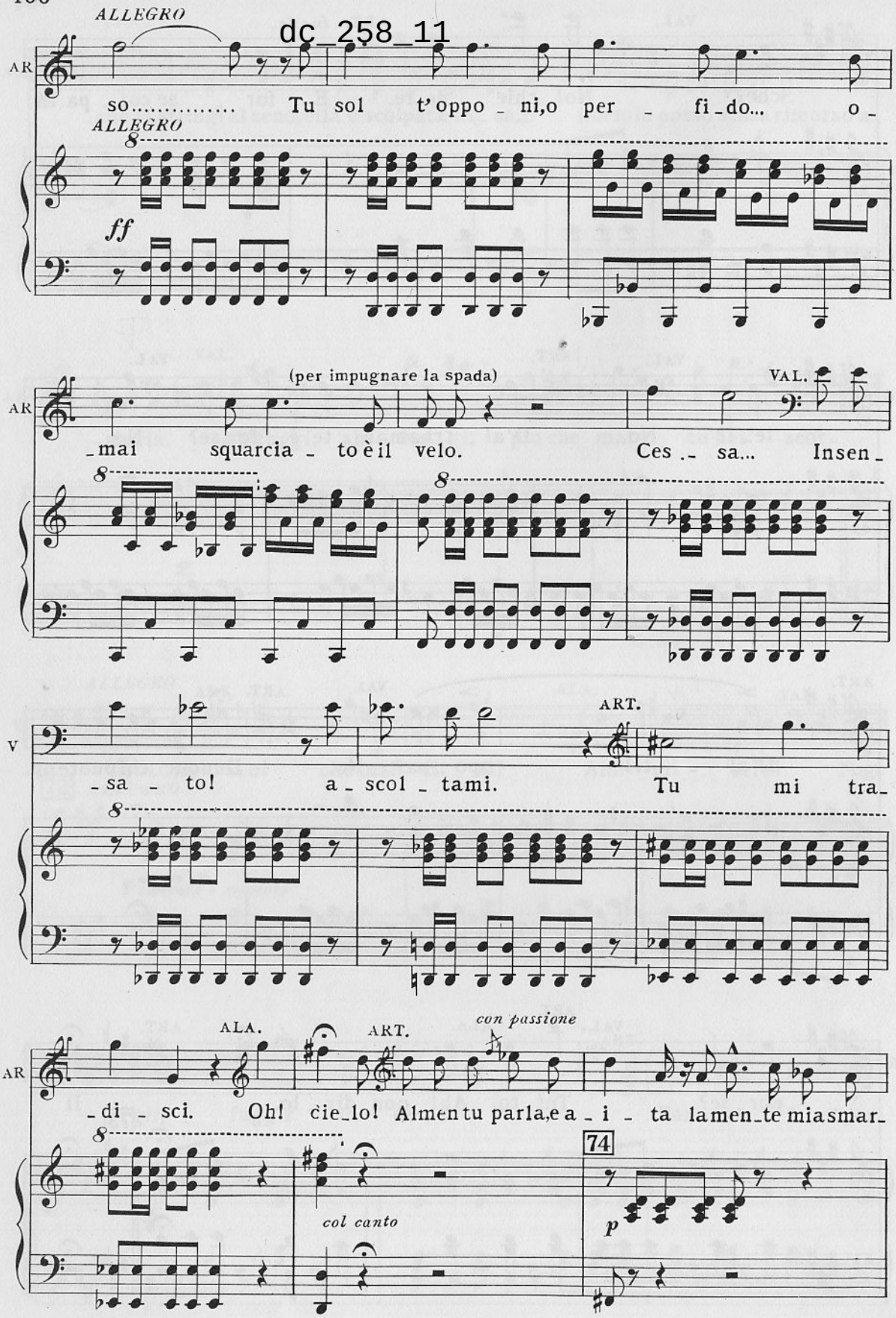


dc_258_11


AR
VAL.
ART. incalz.
_chè? Nol chie _ de_re. È for _ se col _ pa in
VAL.
ART.
VAL.
le_ i? No. D'al _ tri aman _ te è for_se? No.
ART.
VAL.
ART.
D'al _ tri spo _ sa? No. Dunque chi puote op_
col canto
VAL.
ART.
ALA.
ART.
por se? Tut_to. Ah! non dir _ lo. Il
73

[Straniera 6]

dc_258_11



[Straniera 6]

dc_258_11

AR

ri - ta, pro_nunzia un sol ac - cen - to: di' che ri_val non

AR

ho,..... tu par - la, pro - nunzia un so_lo ac_cen - to,

p

(con tutto l'impeto della gelosia)

AR

ALA. ART.

di'..... che ri - val non ho. Deh! m' o_di. Un so_lo ac -

ff *col canto*

(prende Alaide)
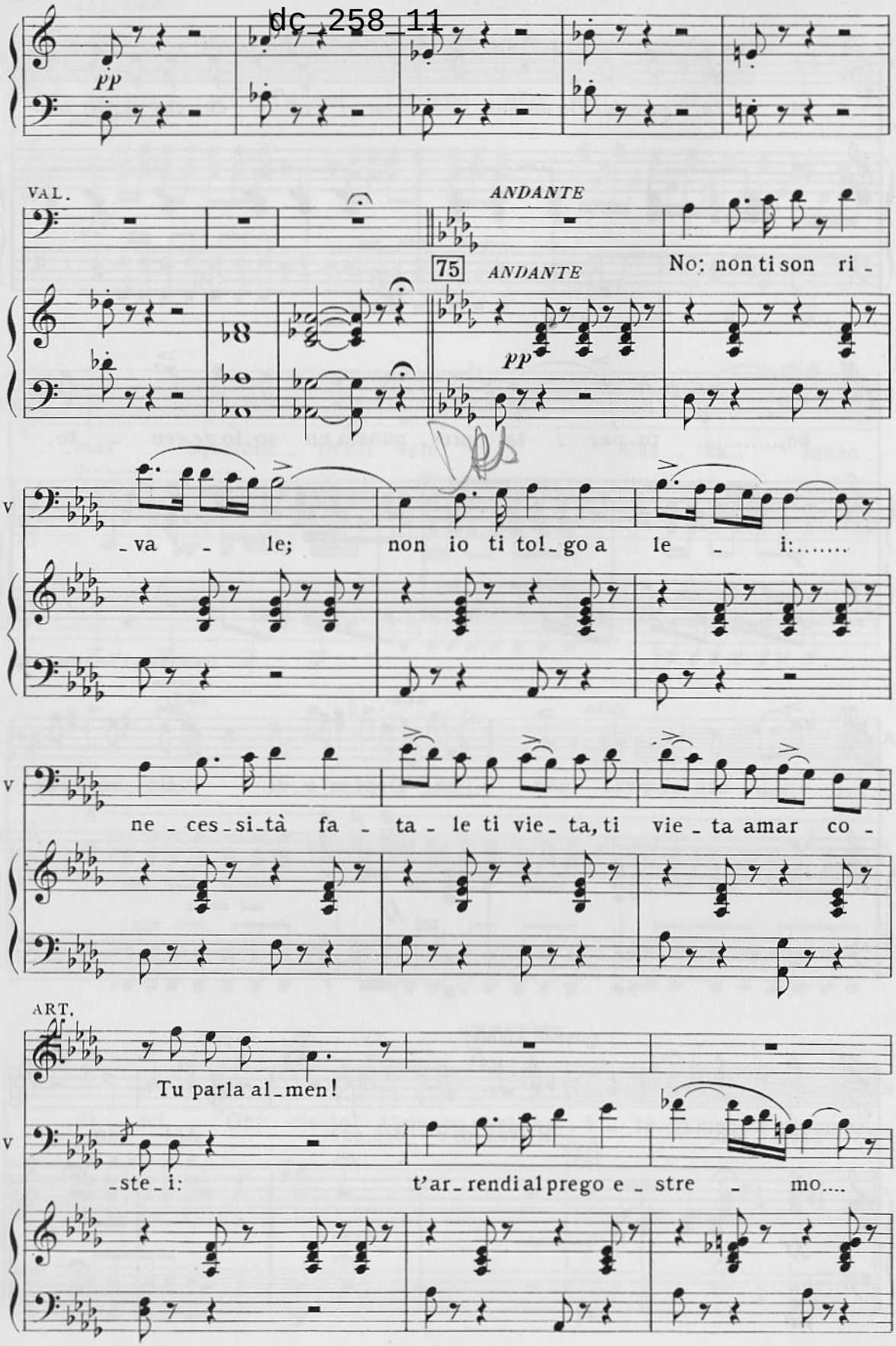
ALA.

AR

_cen - to. Ri_val m'è des_so? Ah! no.

ff *col canto*

dc_258_11


pp
VAL.
ANDANTE
75
ANDANTE
No: non ti son ri -
pp
v
- va - le; non io ti tol - go a le - i:.....
v
ne - ces - si - tà fa - ta - le ti vie - ta, ti vie - ta amar co -
ART.
Tu parla al - men!
v
- ste - i: t'ar - rendi al prego e - stre - mo....

dc_258_11

V

di chi ti è ami - co an - cor..... ne - ces - si_tà fa -

pp

ART.

il canto tutto marcato

Ah! se non m'è ri -

V

- ta - le ti vie - ta, ti vie - ta a_mar co - ste_i:

76

AR

- va - le, che vuol da me co - stu - i?.....

V

t'arrendi.... al prego e -
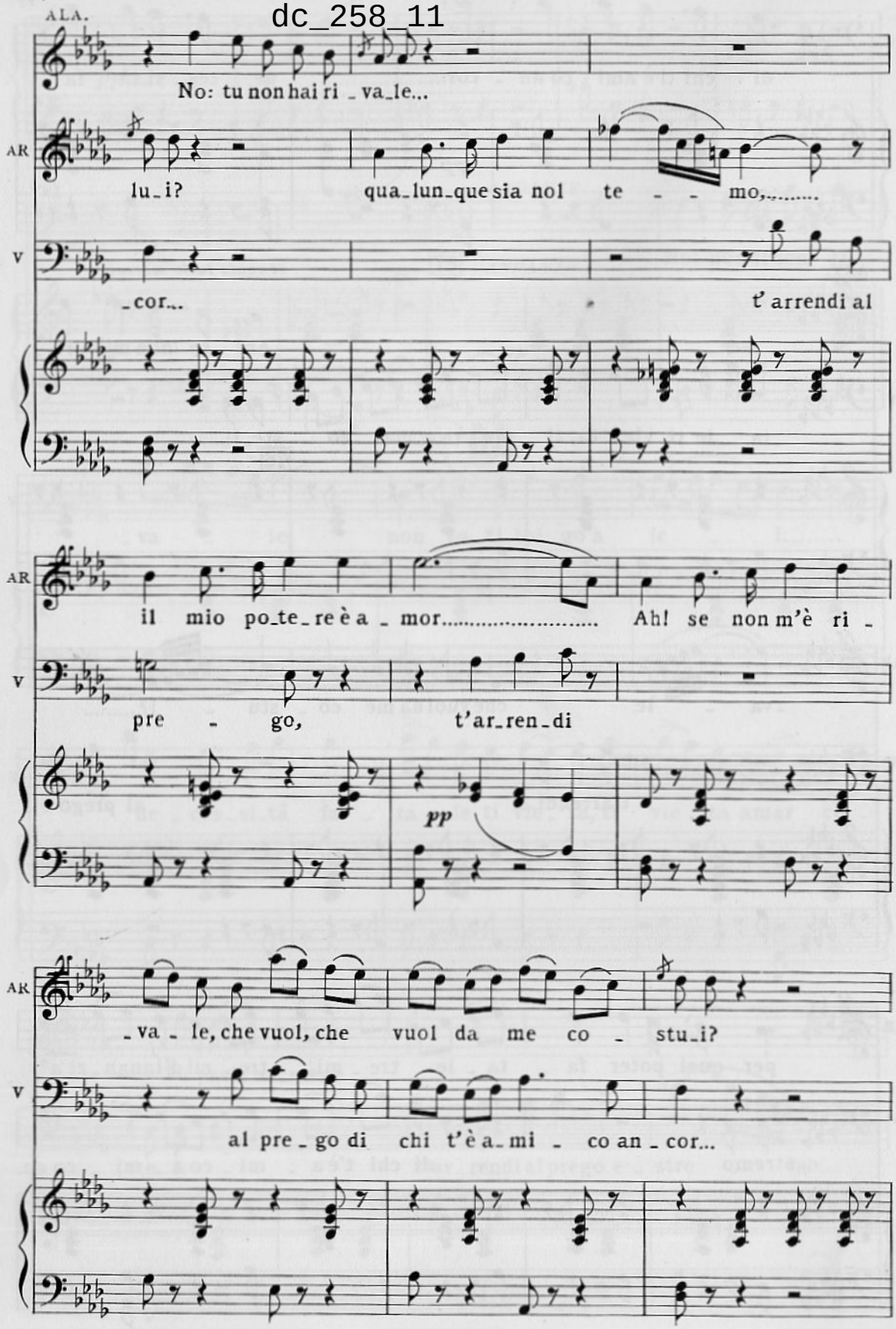
AR

per qual poter fa - ta - le tre - mi, tre - mi d'innan_zi a
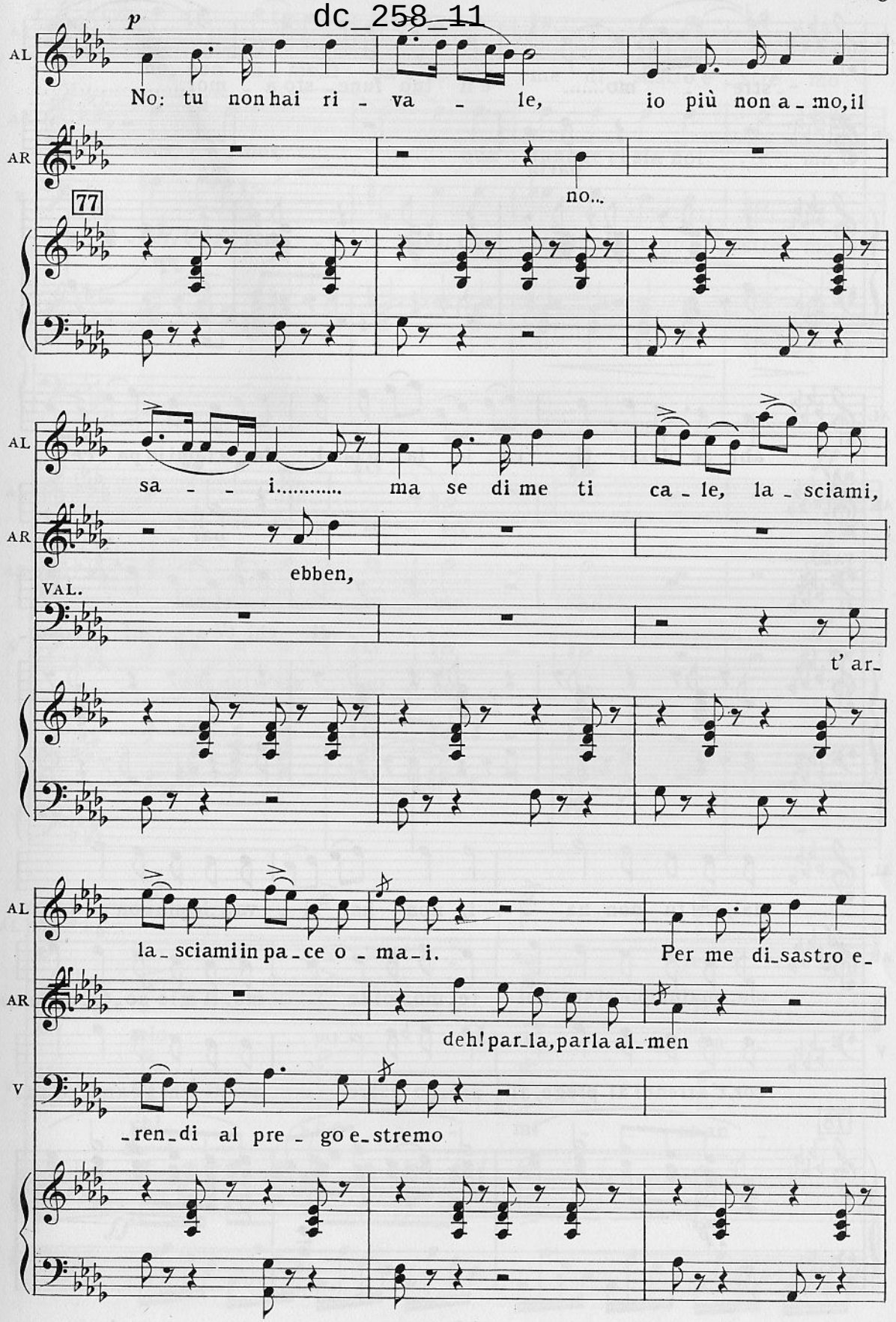
V

-stremo di chi t'è a - mi - co a - mi - co an-

dc_258_11
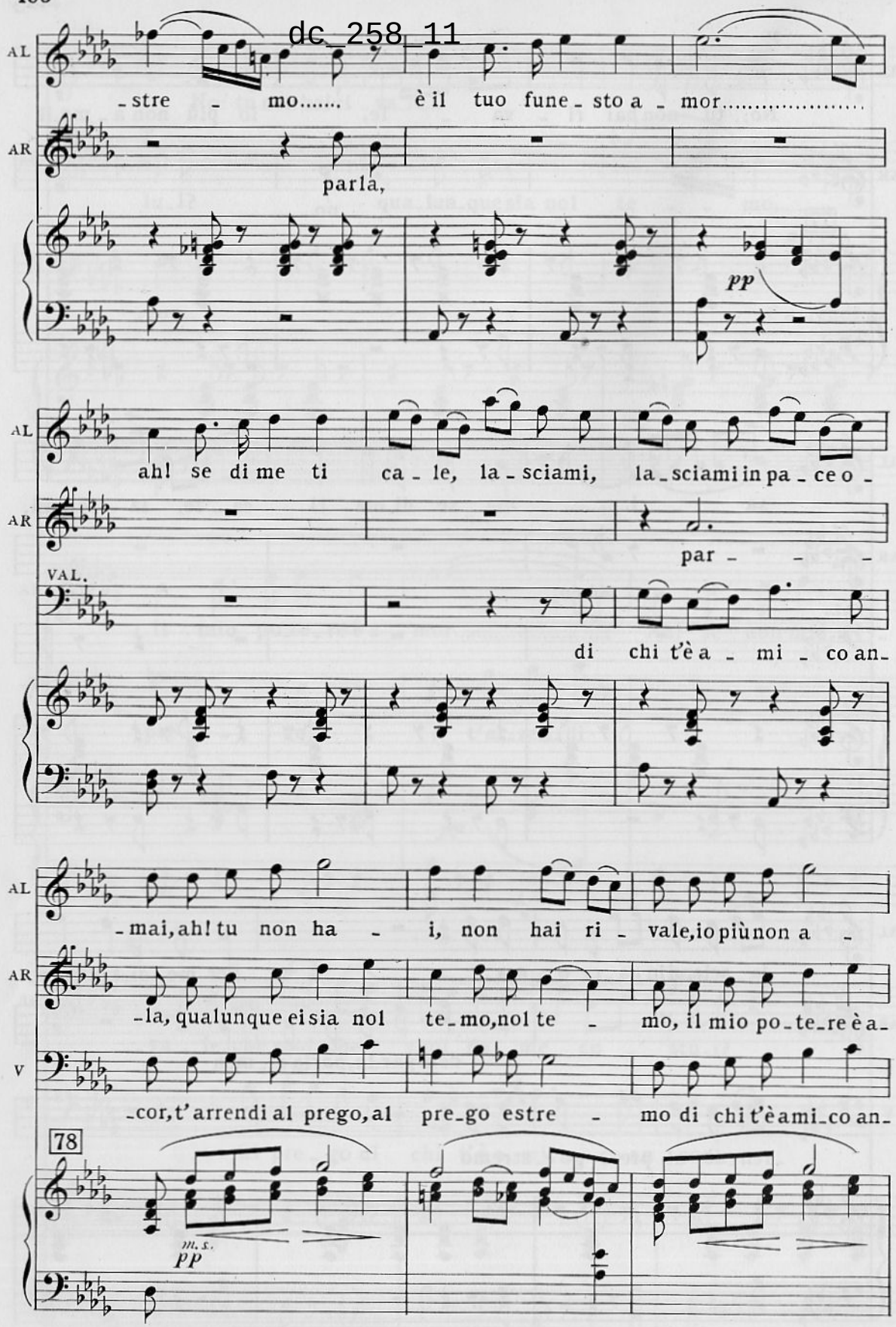

ALA.
No: tu non hai ri - va - le...
AR
lu - i? qua - lun - que sia noi te - - mo,.....
V
- cor... t' arrendi al
AR
il mio po - te - re è a - mor..... Ah! se non m'è ri -
V
pre - go, t'ar - ren - di
pp
AR
- va - le, che vuol, che vuol da me co - stu - i?
V
al pre - go di chi t'è a - mi - co an - cor...

dc_258_11
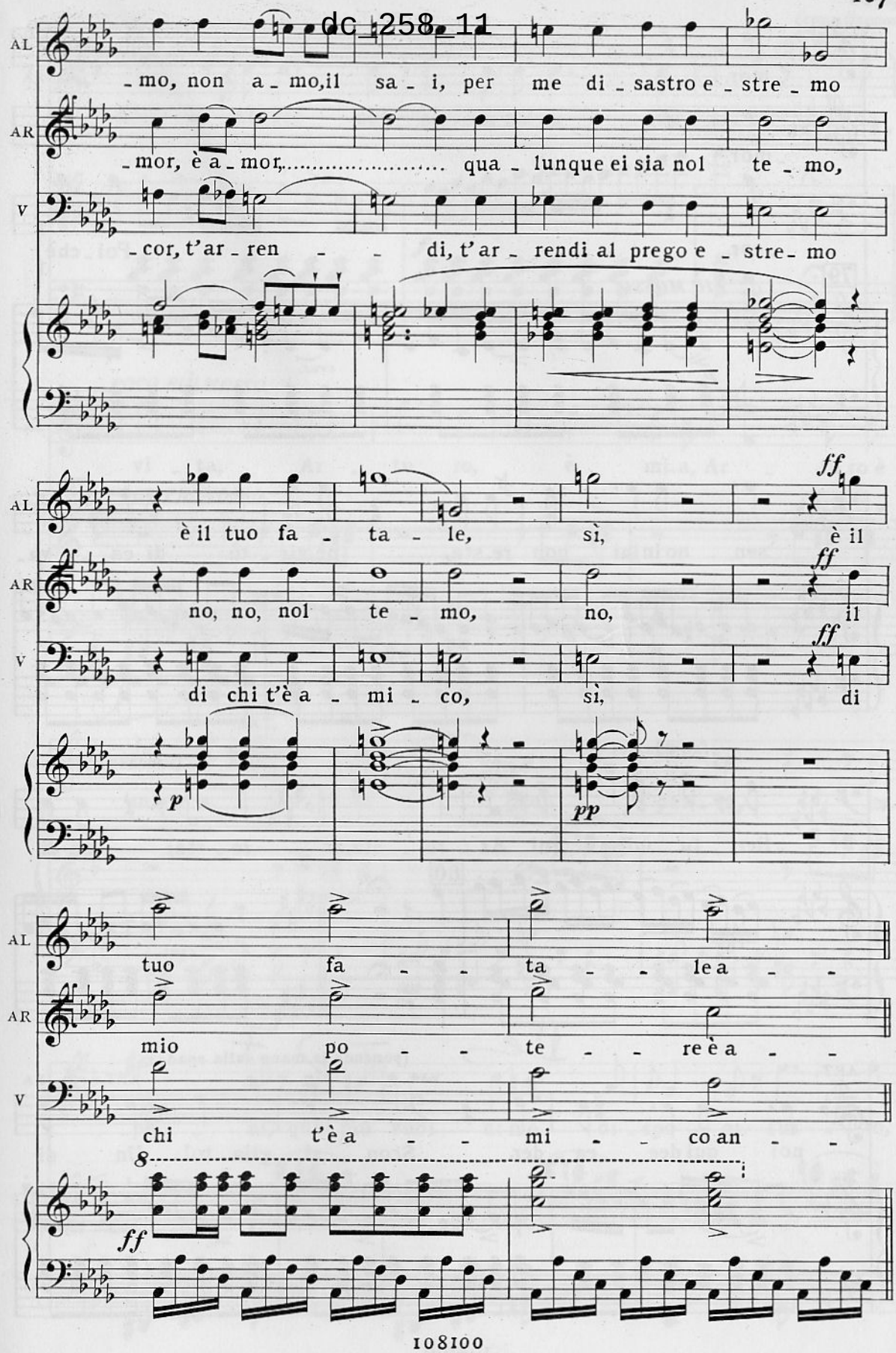

p
AL
No: tu non hai ri - va - le, io più non a - mo, il
AR
no...
77
AL
sa - - i..... ma se di me ti ca - le, la - sciami,
AR
ebben,
VAL.
t' ar-
AL
la - sciami in pa - ce o - ma - i. Per me di-sastro e-
AR
deh! par-la, parla al-men
V
-ren-di al pre - go e-stremo

[Straniera 7]
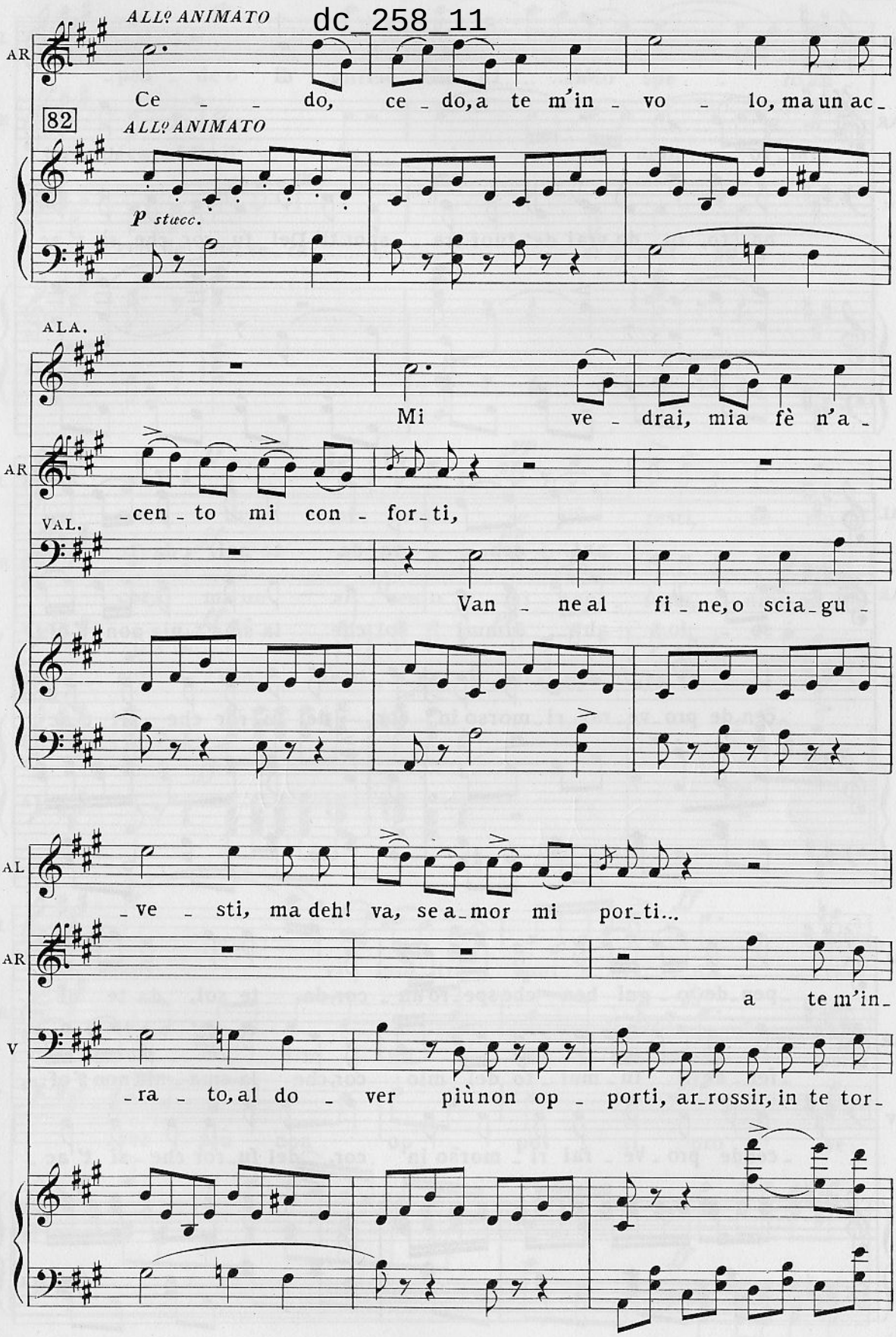
dc_258_11



dc 258_11

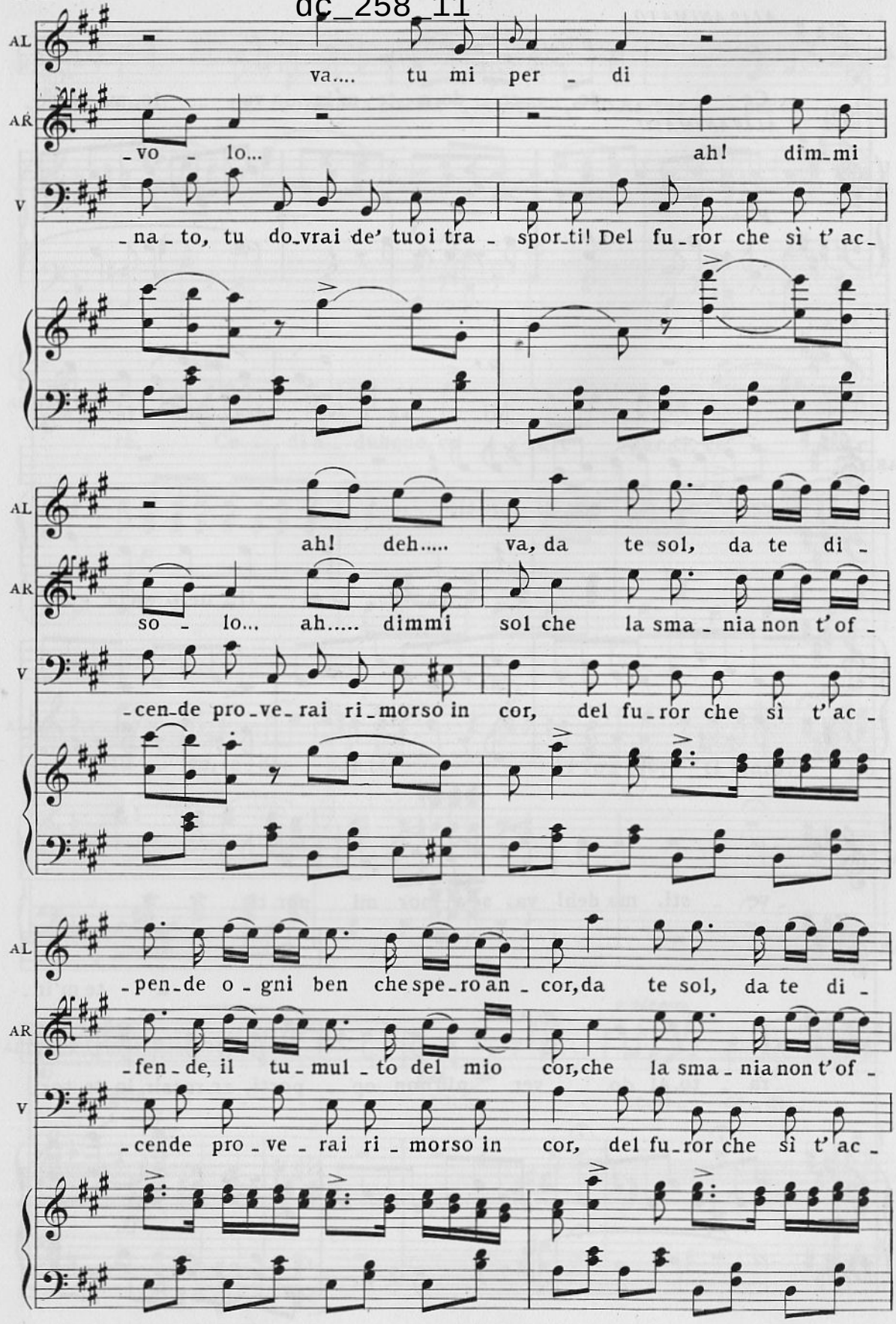

AL
AR
V
-mo, non a-mo, il sa-i, per me di-sastro e-stre-mo
-mor, è a-mor, qua-lunque ei sia noi te-mo,
-cor, t'ar-ren-di, t'ar-rendi al prego e-stre-mo
è il tuo fa-ta-le, sì, è il
no, no, noi te-mo, no, il
di chi t'è a-mi-co, sì, di
ff
p
pp
tuo fa-ta-le a-
mio po-te-re è a-
chi t'è a-mi-co an-
8
ff

dc_258_11
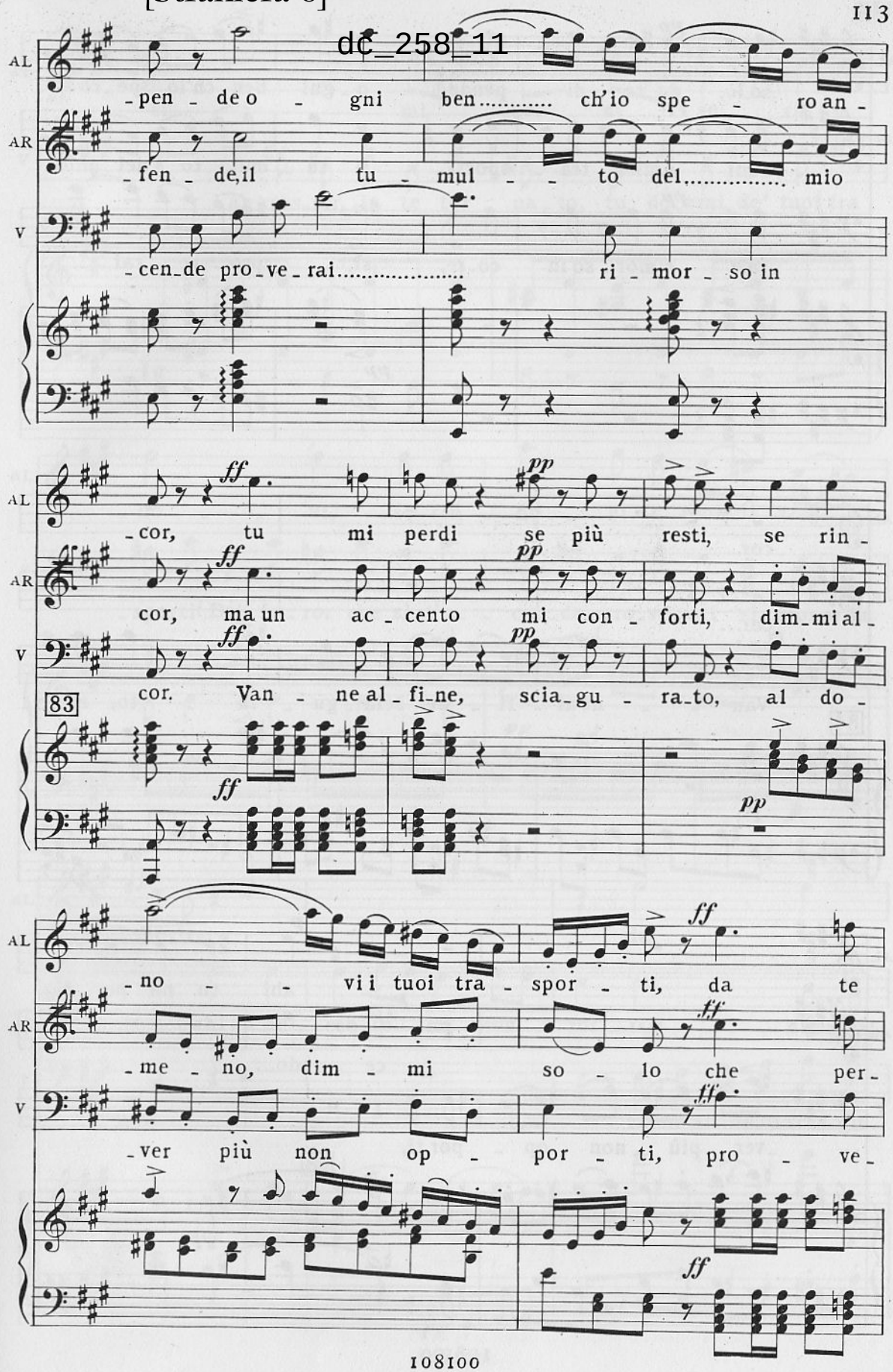

ALL° ANIMATO
AR
Ce - - do, ce - do, a te m'in - vo - lo, ma un ac -
82
ALL° ANIMATO
P stacc.
ALA.
Mi ve - drai, mia fè n'a -
AR
- cen - to mi con - for - ti,
VAL.
Van - ne al fi - ne, o scia - gu -
AL
- ve - sti, ma deh! va, se a - mor mi por - ti...
AR
a te m'in -
V
- ra - to, al do - ver più non op - porti, ar - rossir, in te tor -

[Straniera 8]
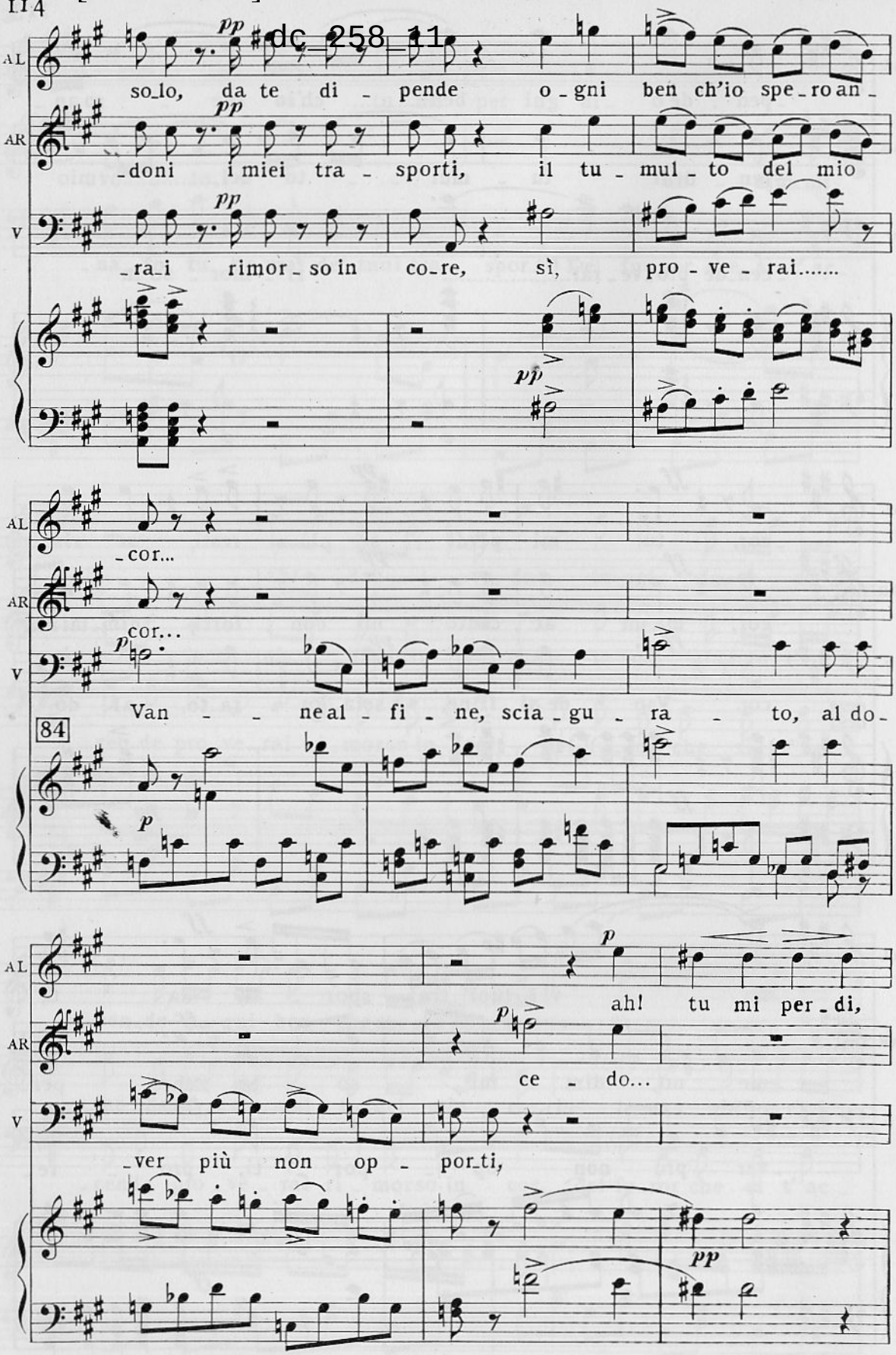
dc_258_11
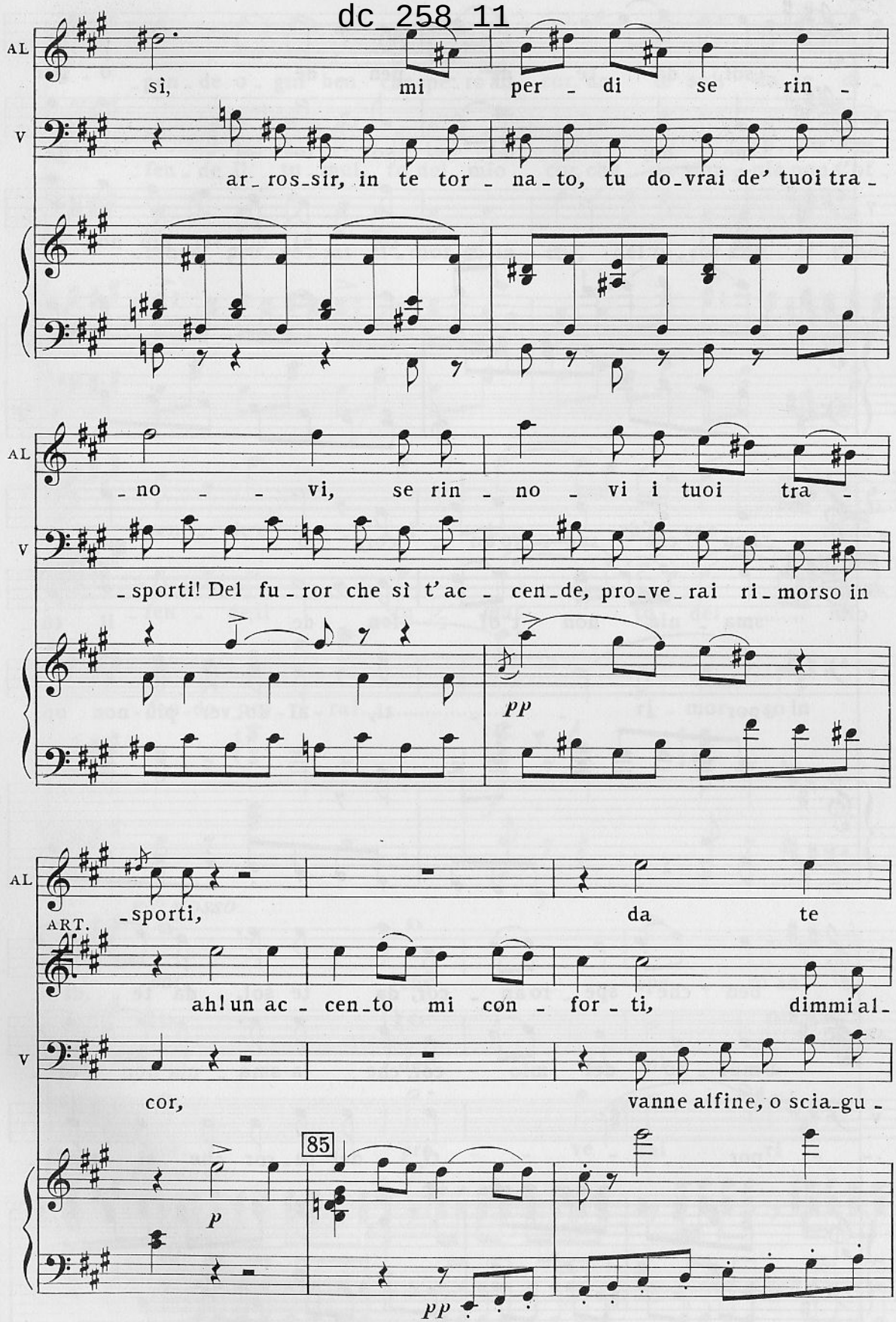


dc_258_11


AL
-pen - de o - gni ben..... ch'io spe - ro an -
AR
-fen - de, il tu - mul - - to del..... mio
V
-cen-de pro-ve-rai..... ri - mor - so in
ff
-cor, tu mi perdi se più resti, se rin -
pp
ff
cor, ma un ac - cento mi con - forti, dim-mi al -
pp
ff
cor. Van - ne al-fi-ne, scia-gu - ra-to, al do -
83
ff
pp
ff
-no - - vi i tuoi tra - spor - ti, da te
ff
-me - no, dim - mi so - lo che per -
ff
-ver più non op - por - ti, pro - ve -
ff
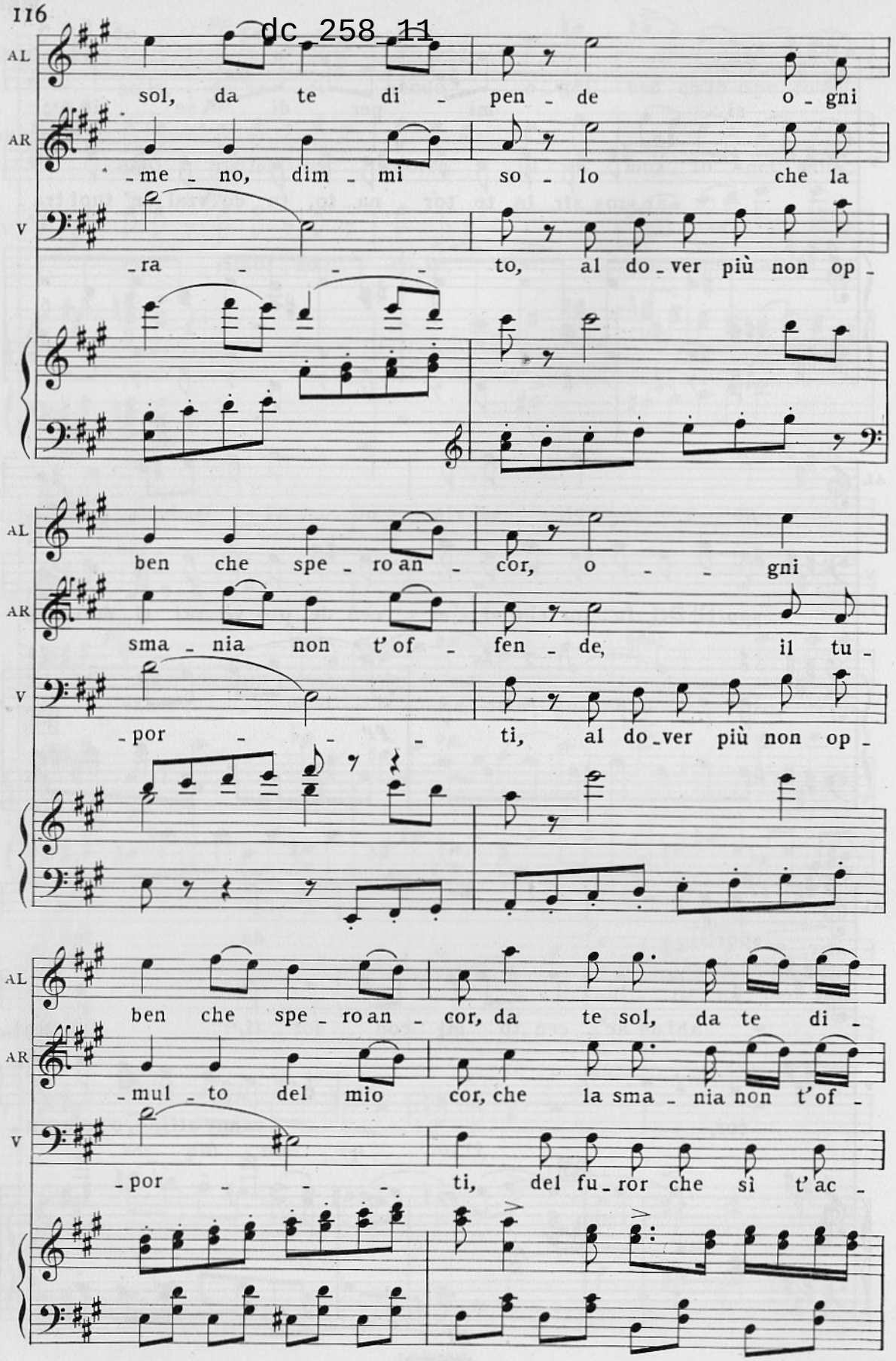
dc_258_11


AL
AR
V
pp
so_lo, da te di _ pende o _ gni ben ch'io spe_ro an _
_doni i miei tra _ sporti, il tu _ mul _ to del mio
_ra_i rimor _ so in co_re, sì, pro _ ve _ rai.....
pp
_cor...
_cor...
p
Van _ _ ne al _ fi _ ne, scia _ gu _ ra _ to, al do_
84
p
p
ah! tu mi per _ di,
ce _ do...
_ver più non op _ por_ti,
pp
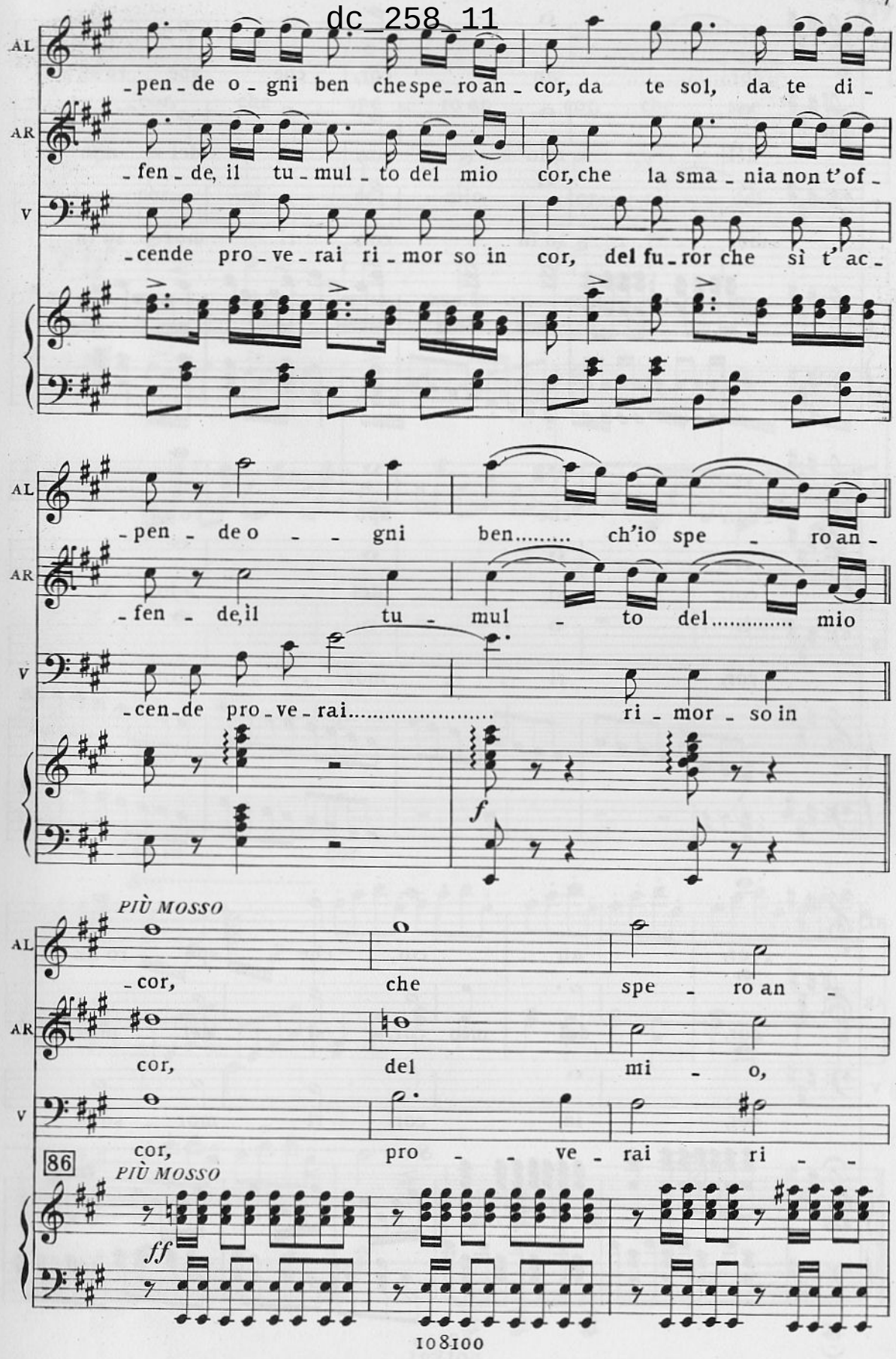

AL
sì, mi per - di se rin -
V
ar - ros - sir, in te tor - na - to, tu do - vrai de' tuoi tra -
AL
- no - vi, se rin - no - vi i tuoi tra -
V
- sporti! Del fu - ror che sì t'ac - cen - de, pro - ve - rai ri - morso in
pp
AL
ART.
- sporti, da te
ah! un ac - cen - to mi con - for - ti, dimmi al -
V
cor, vanne alfine, o scia - gu -
85
p
pp

[Straniera 8]

dc_258_11
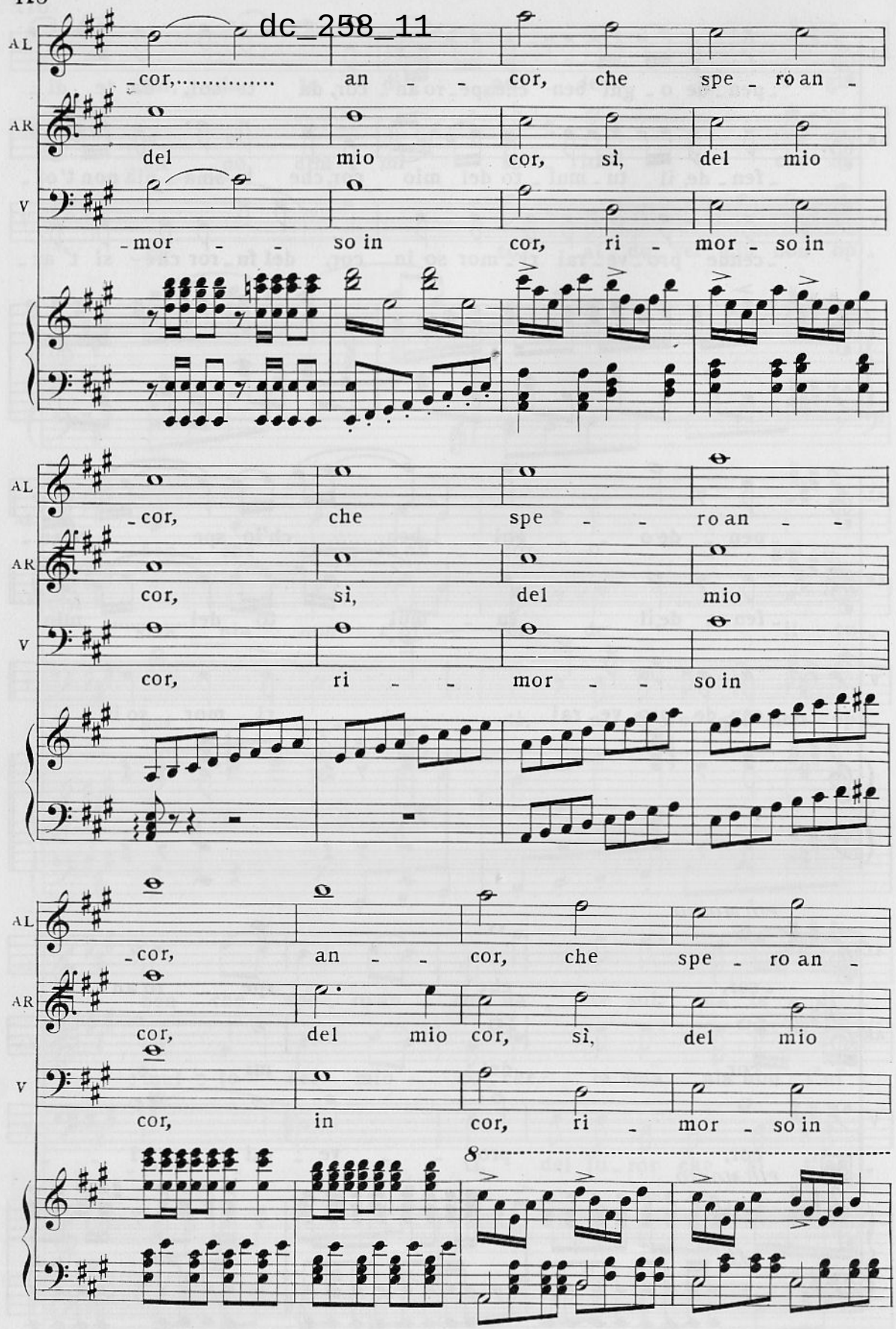


dc_258_11


AL
-pen-de o-gni ben che spe-ro an-cor, da te sol, da te di-
AR
-fen-de, il tu-mul-to del mio cor, che la sma-nia non t'of-
V
-cende pro-ve-rai ri-mor so in cor, del fu-ror che sì t'ac-
AL
-pen-de o-gni ben..... ch'io spe-ro an-
AR
-fen-de, il tu-mul-to del..... mio
V
-cen-de pro-ve-rai..... ri-mor-so in
f
PIÙ MOSSO
AL
-cor, che spe-ro an-
AR
cor, del mi-o,
V
cor, pro-ve-rai ri-
86
PIÙ MOSSO
ff
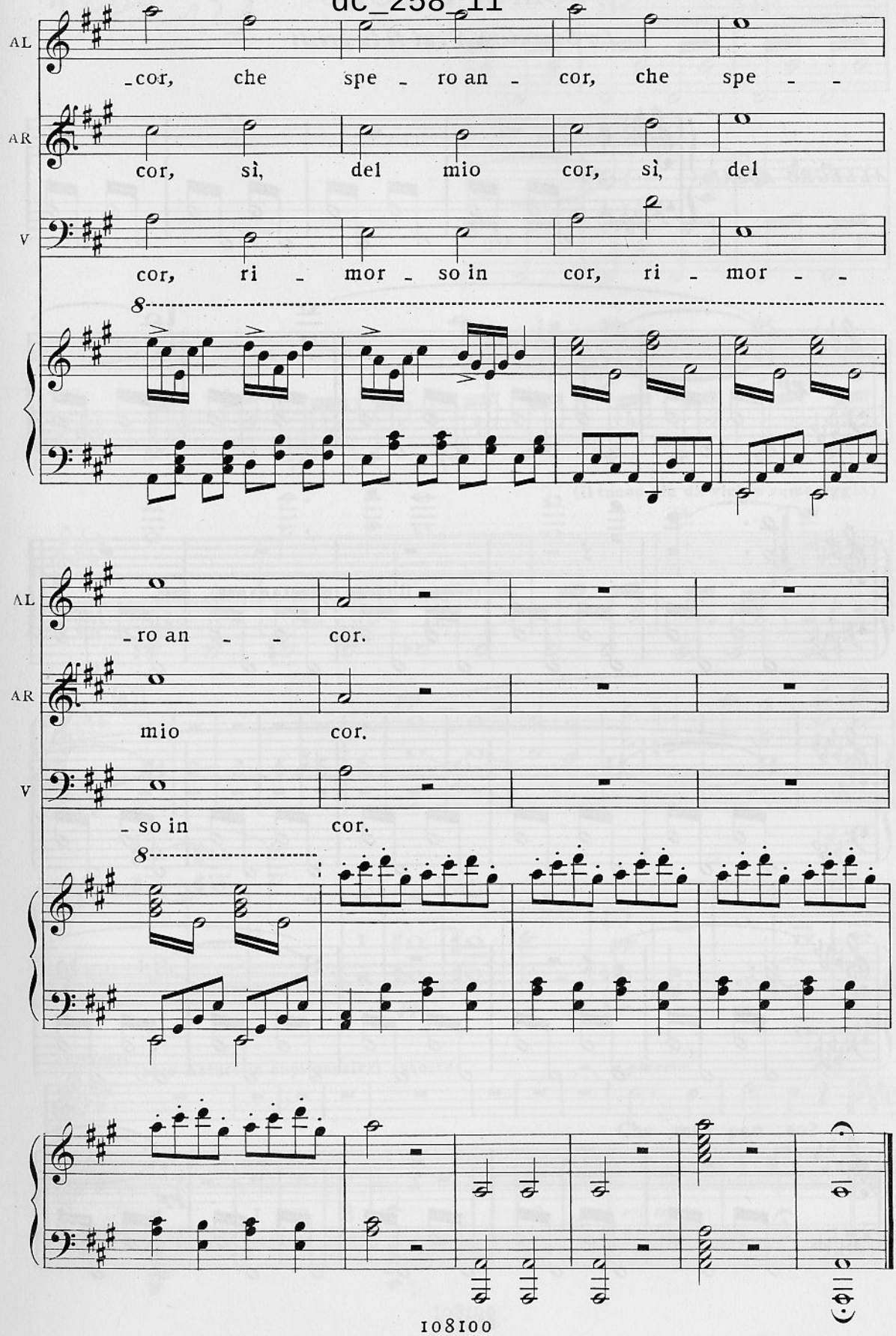
[Straniera 8]

dc_258_11



[Straniera 8]

dc_258_11

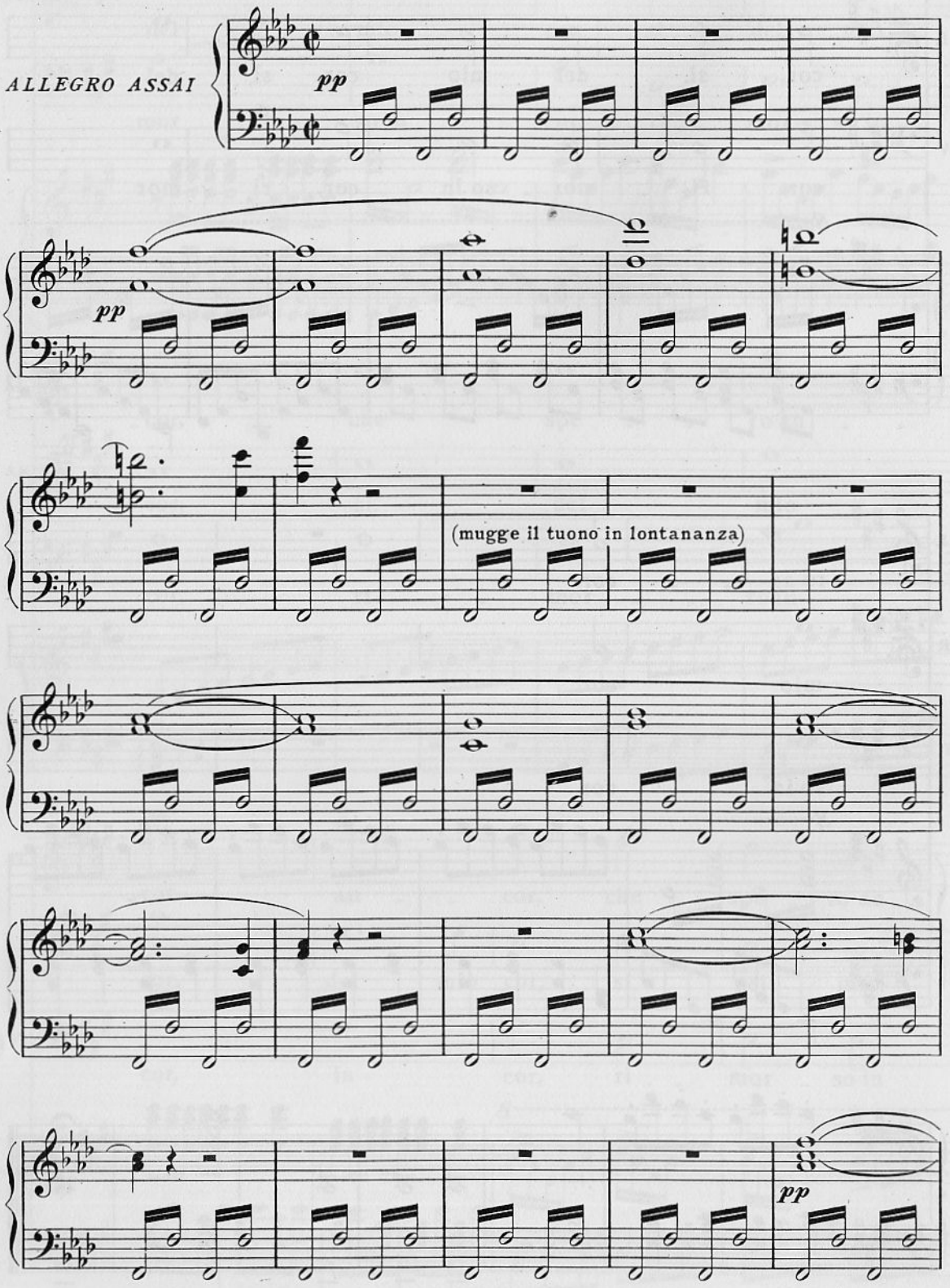


[Straniera 9]
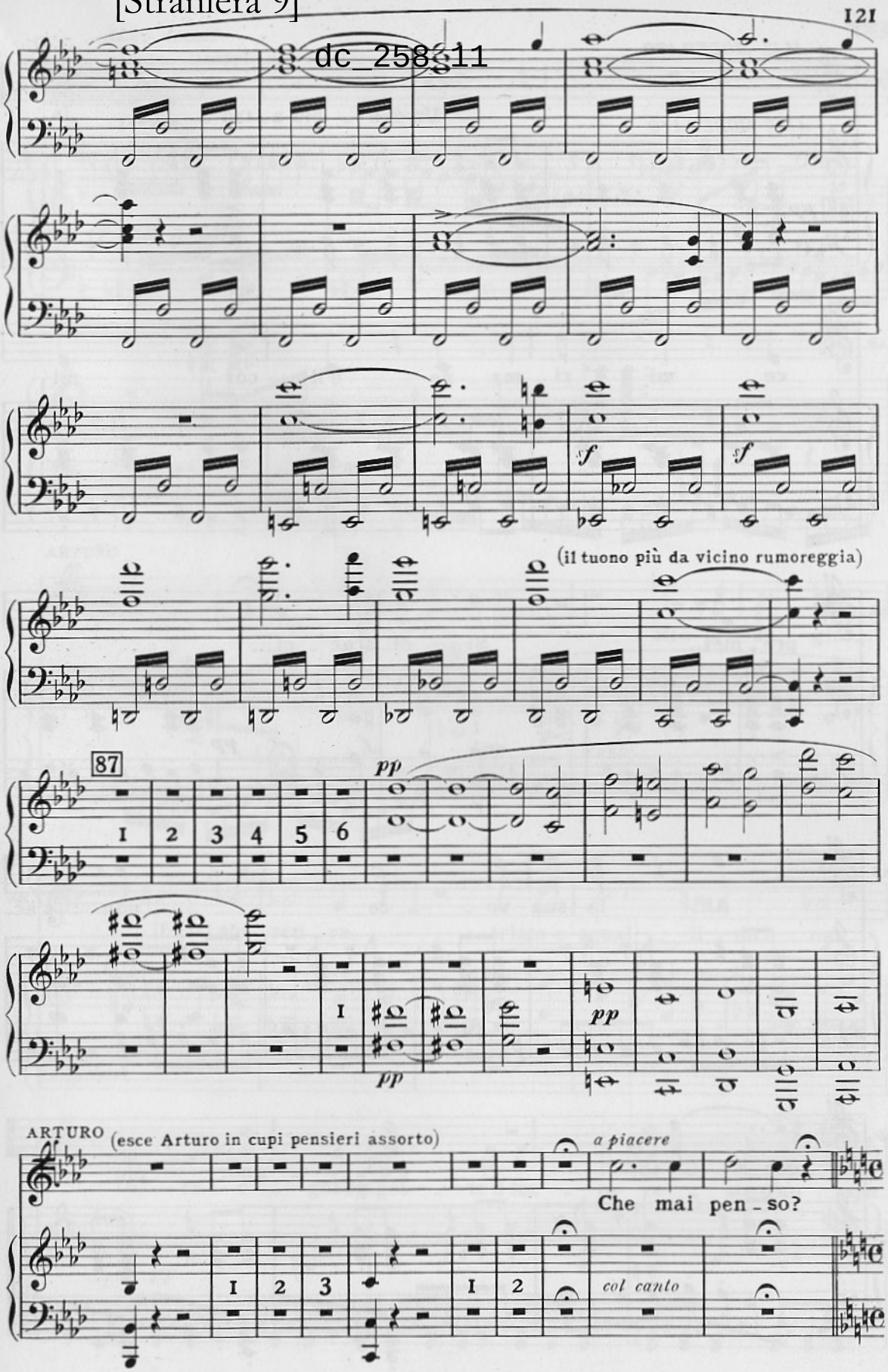
dc_258_11

SCENA E CORO

La Straniera a cui fè tu presti
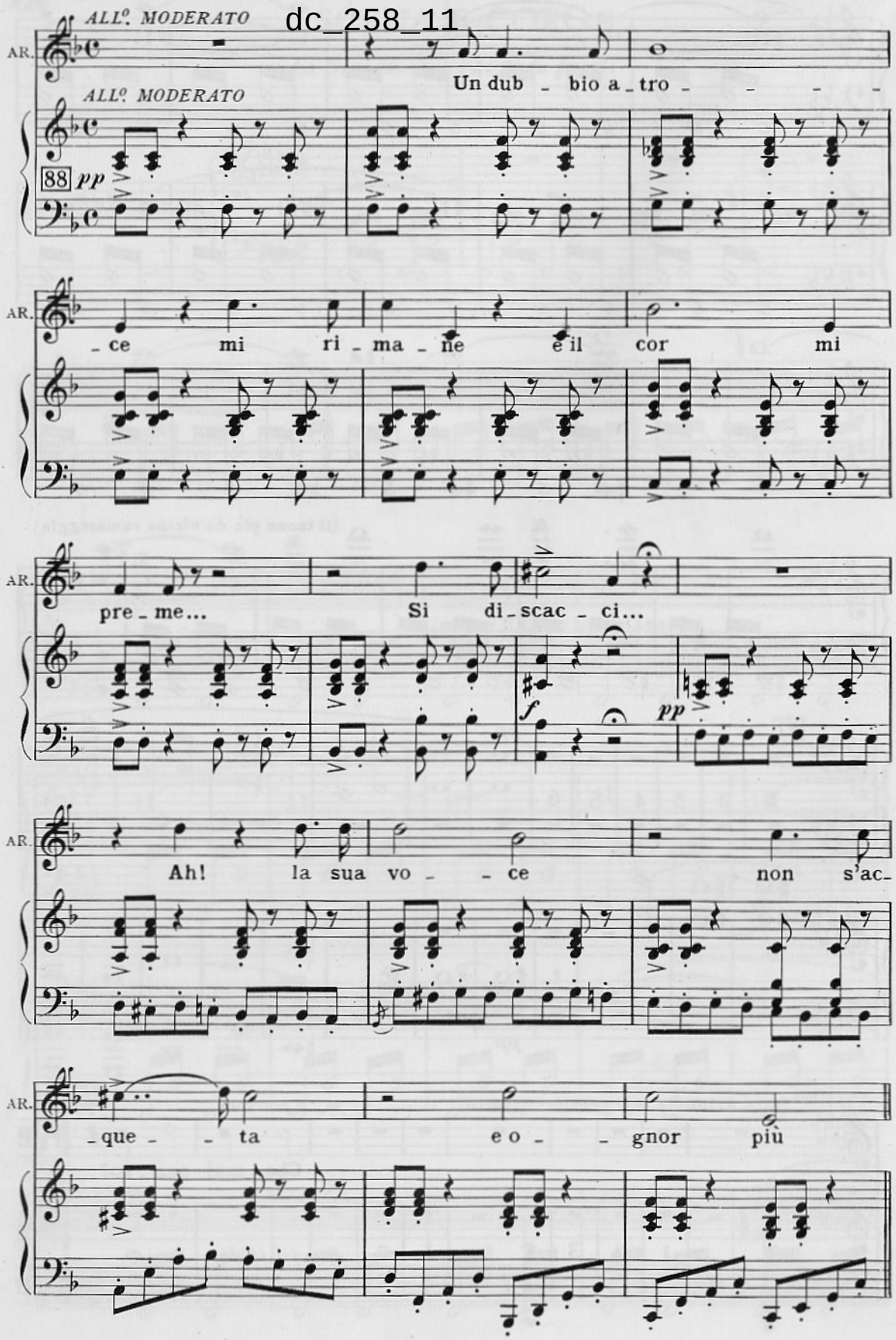


[Straniera 9]
dc_258_11
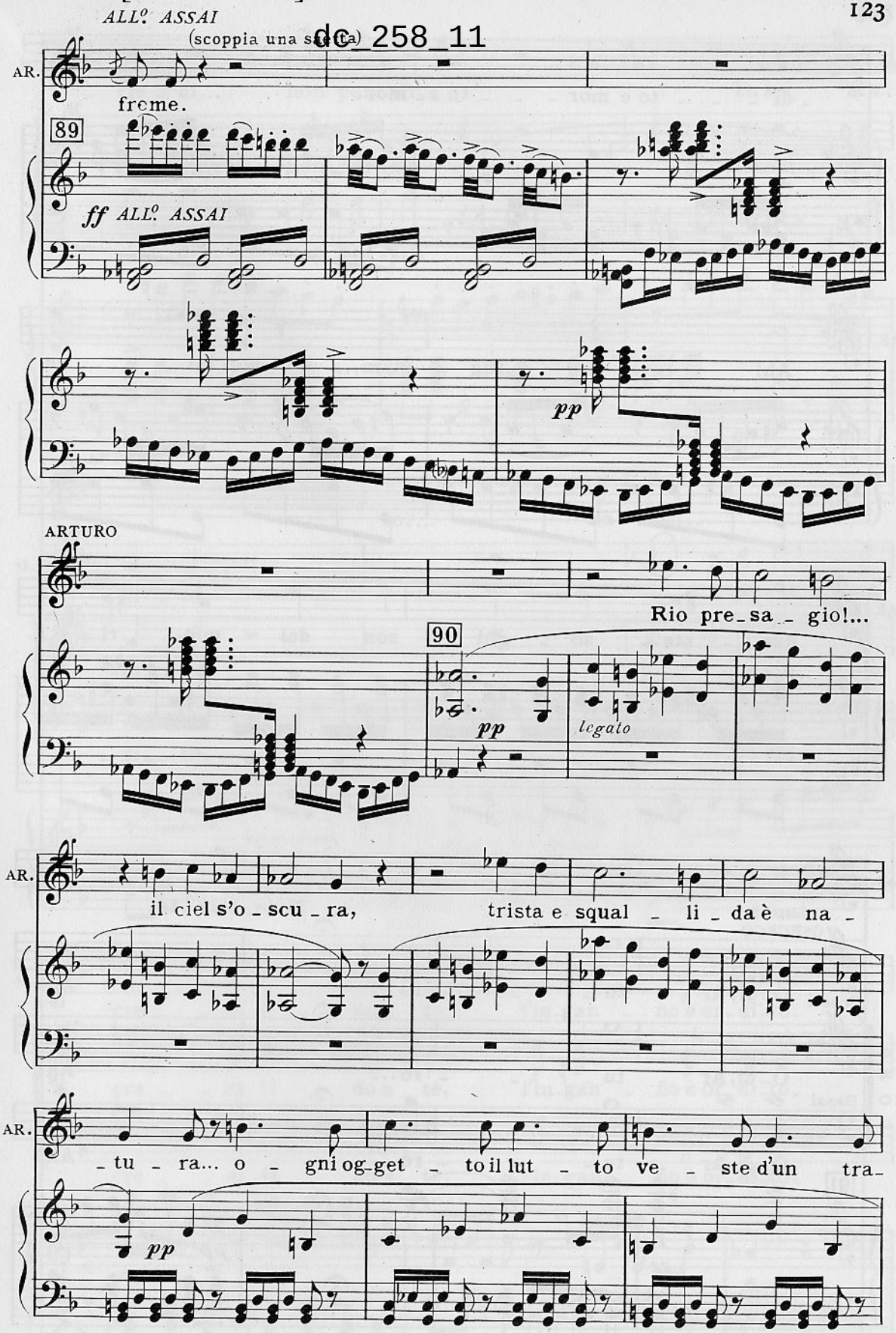


[Straniera 9]

dc_258_11
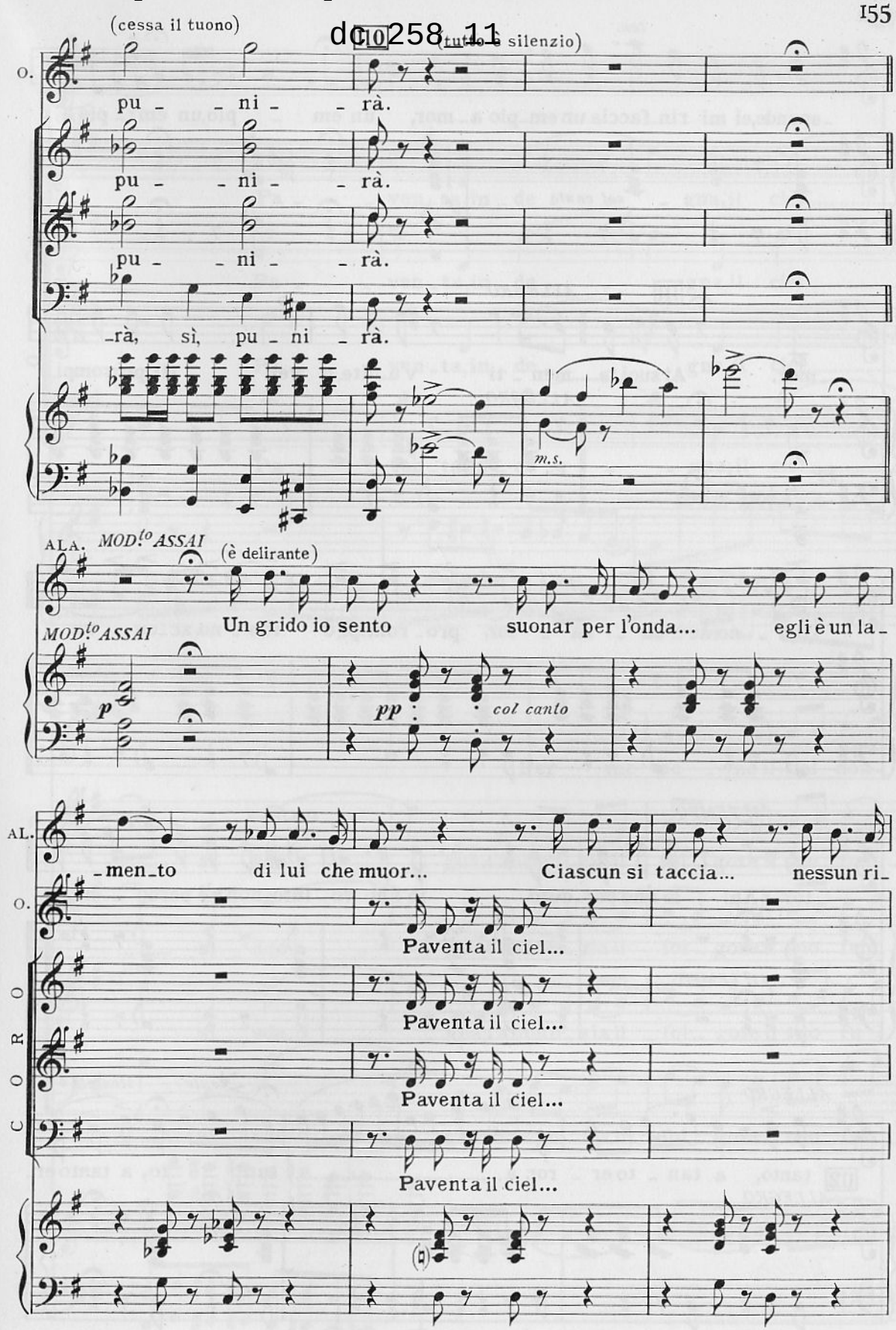


[Straniera 9]

dc_258_11
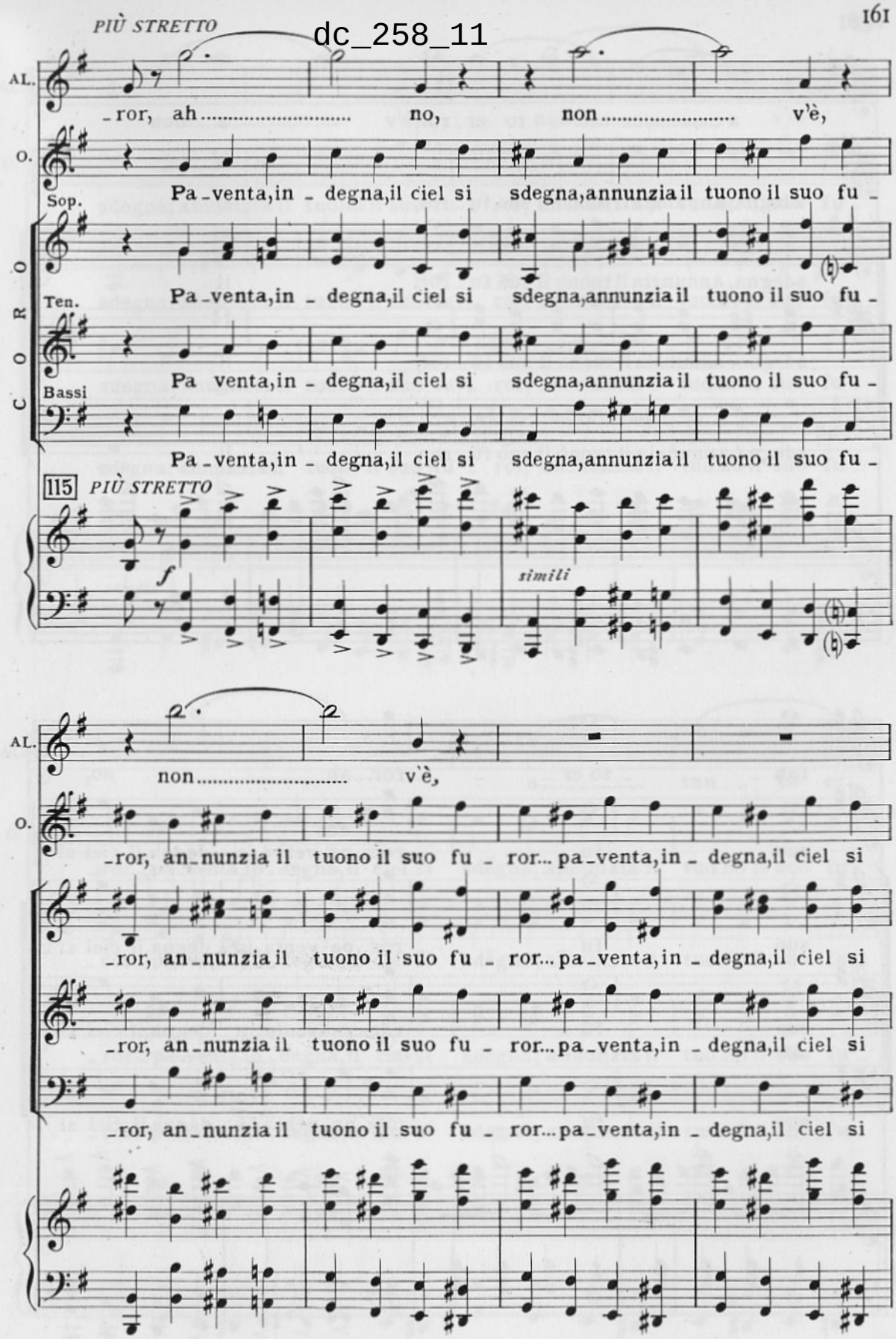


[Straniera 10]
dc258_11



[Straniera 11]

dc_258_11



[Straniera 12]

dc_258_11

DUETTINO

Ah! non partir - ALAIDE, ARTURO E VALDEBURGO

ANDANTE SOSTENUTO ASSAI

pp
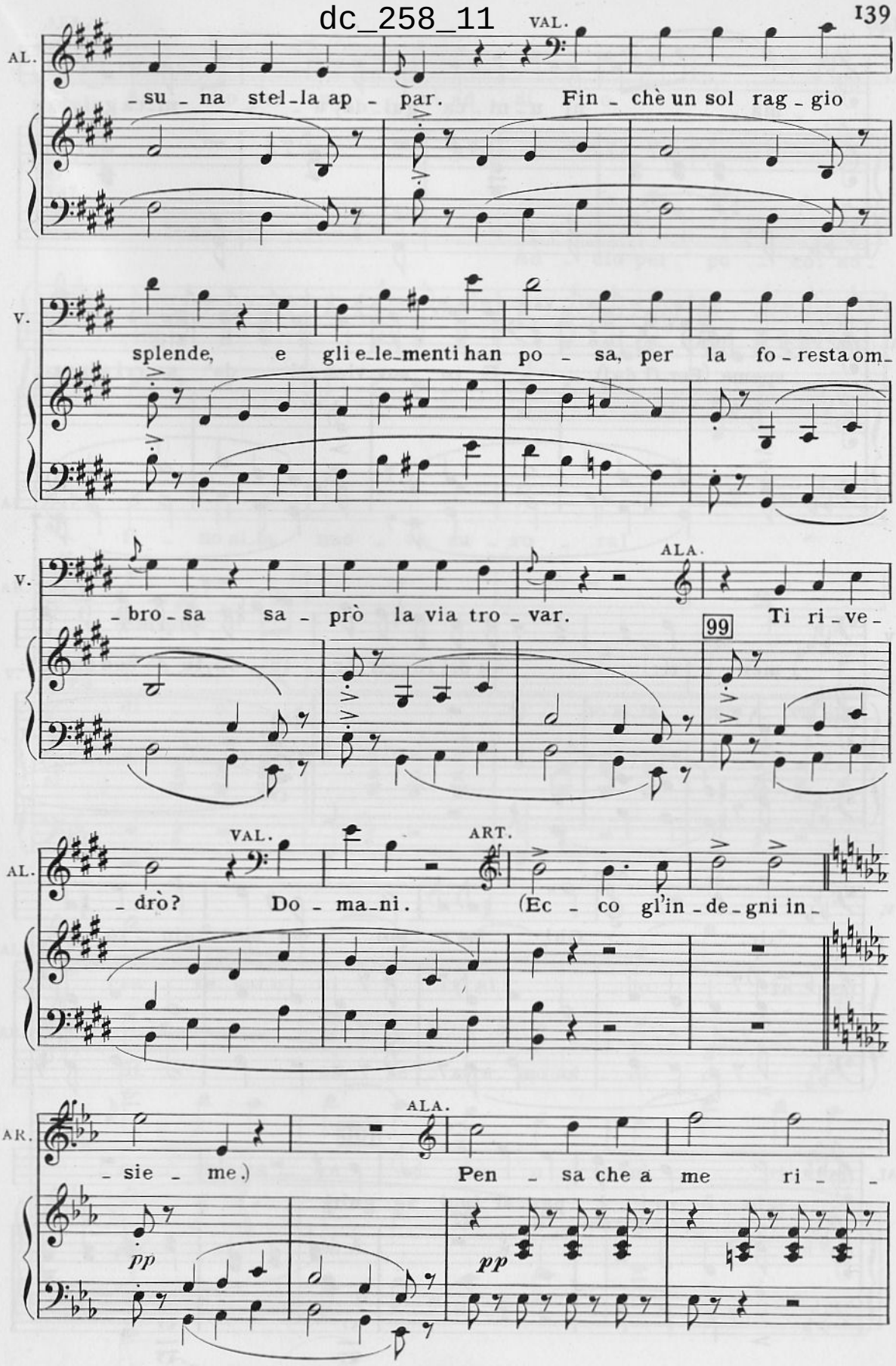
ALAIDE

98 Ah! non par - tir:..... già sten - de o - scu - ra notte il
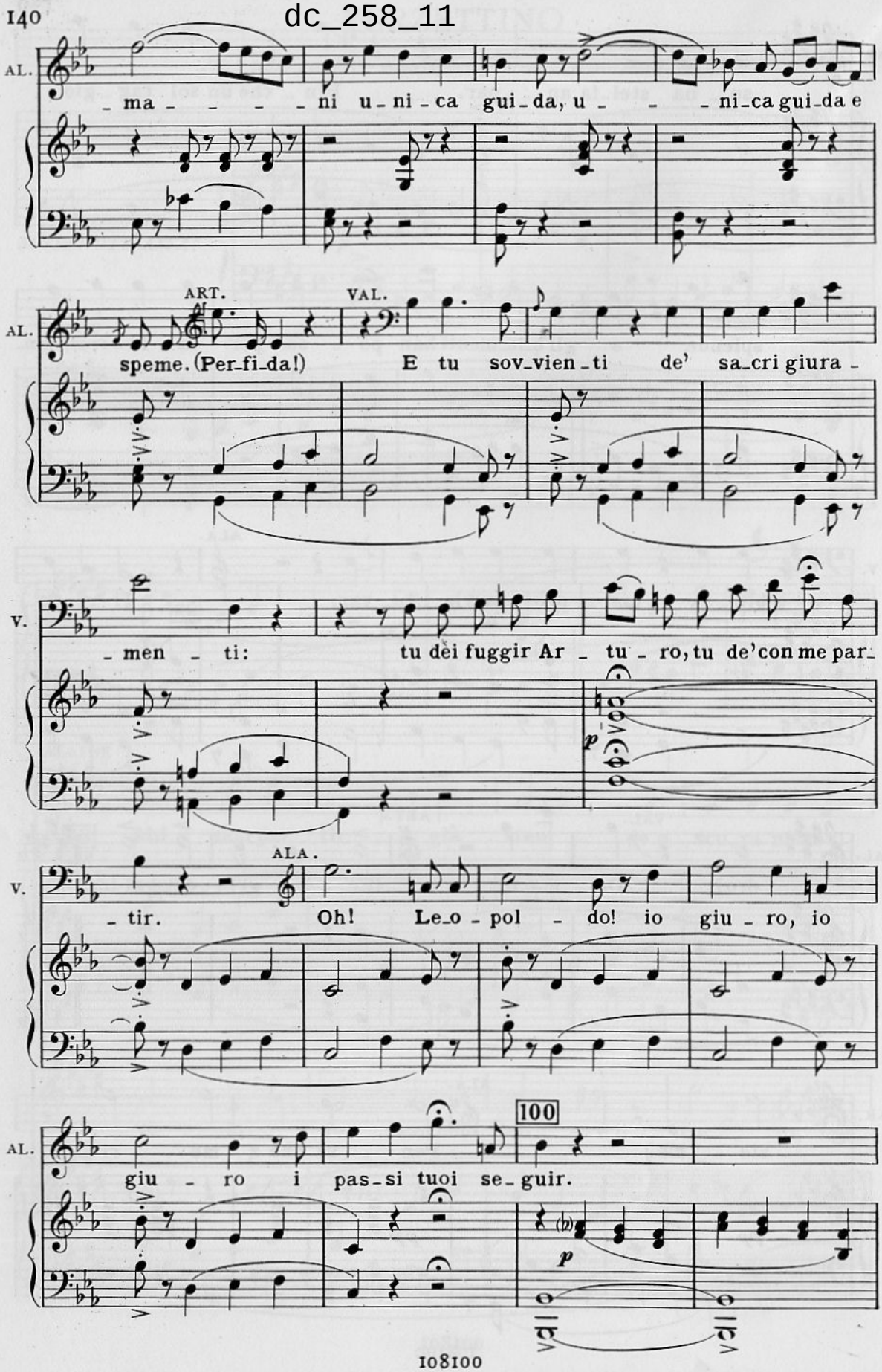
pp

ve - lo: fo - sco, neb - bio - so è il cie - lo, nes -

[Straniera 12]
dc_258_11
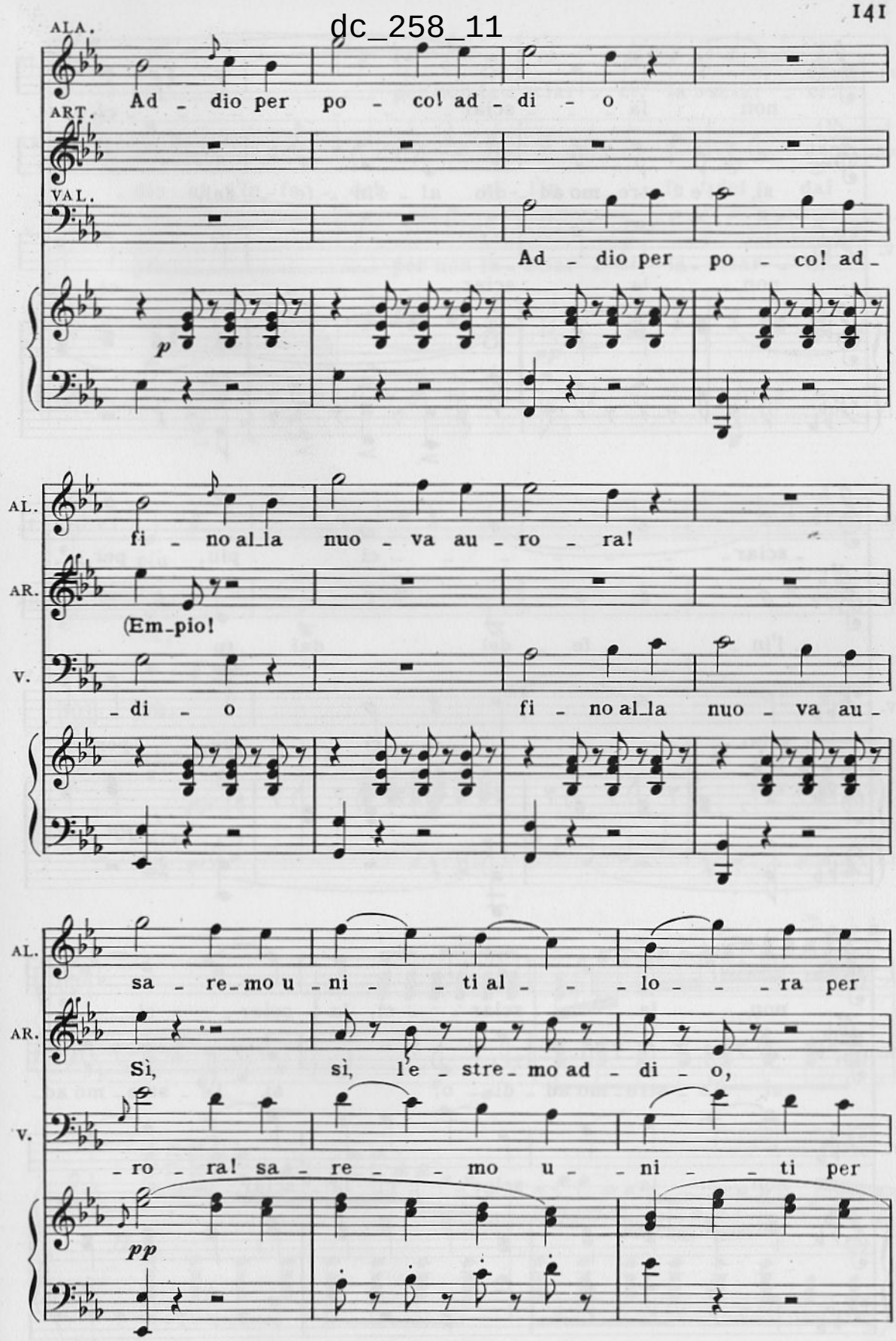


dc_258_11


140
AL.
ma - - - - ni u - ni - ca gui - da, u - - - ni - ca gui - da e
ART.
VAL.
AL.
speme. (Per - fi - da!)
E tu sov - vien - ti de' sa - cri giura -
V.
- men - ti:
tu dei fuggir Ar - tu - ro, tu de' con me par -
p
ALA.
V.
- tir.
Oh! Le - o - pol - do! io giu - ro, io
100
AL.
giu - ro i pas - si tuoi se - guir.
p
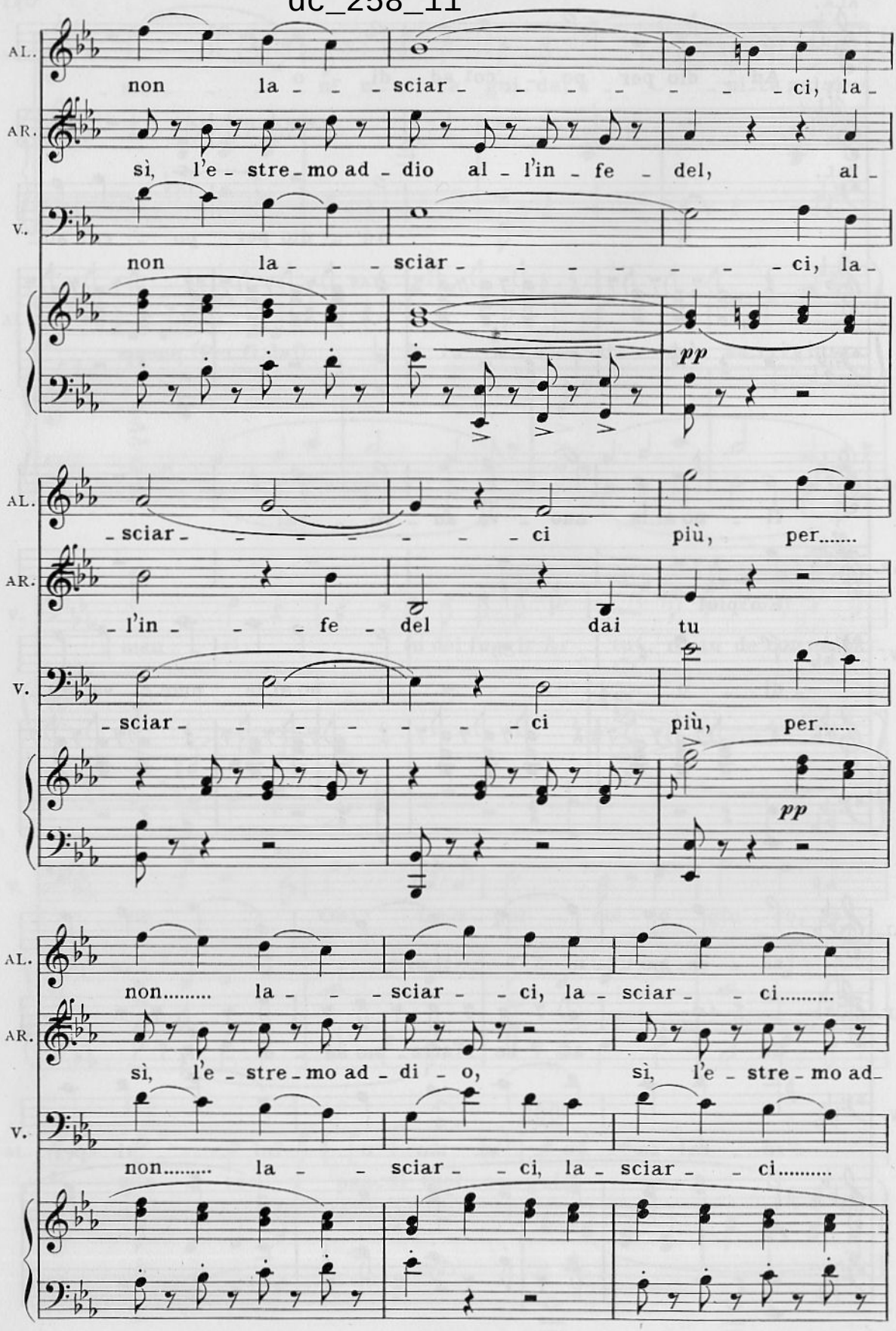
[Straniera 12]

dc_258_11
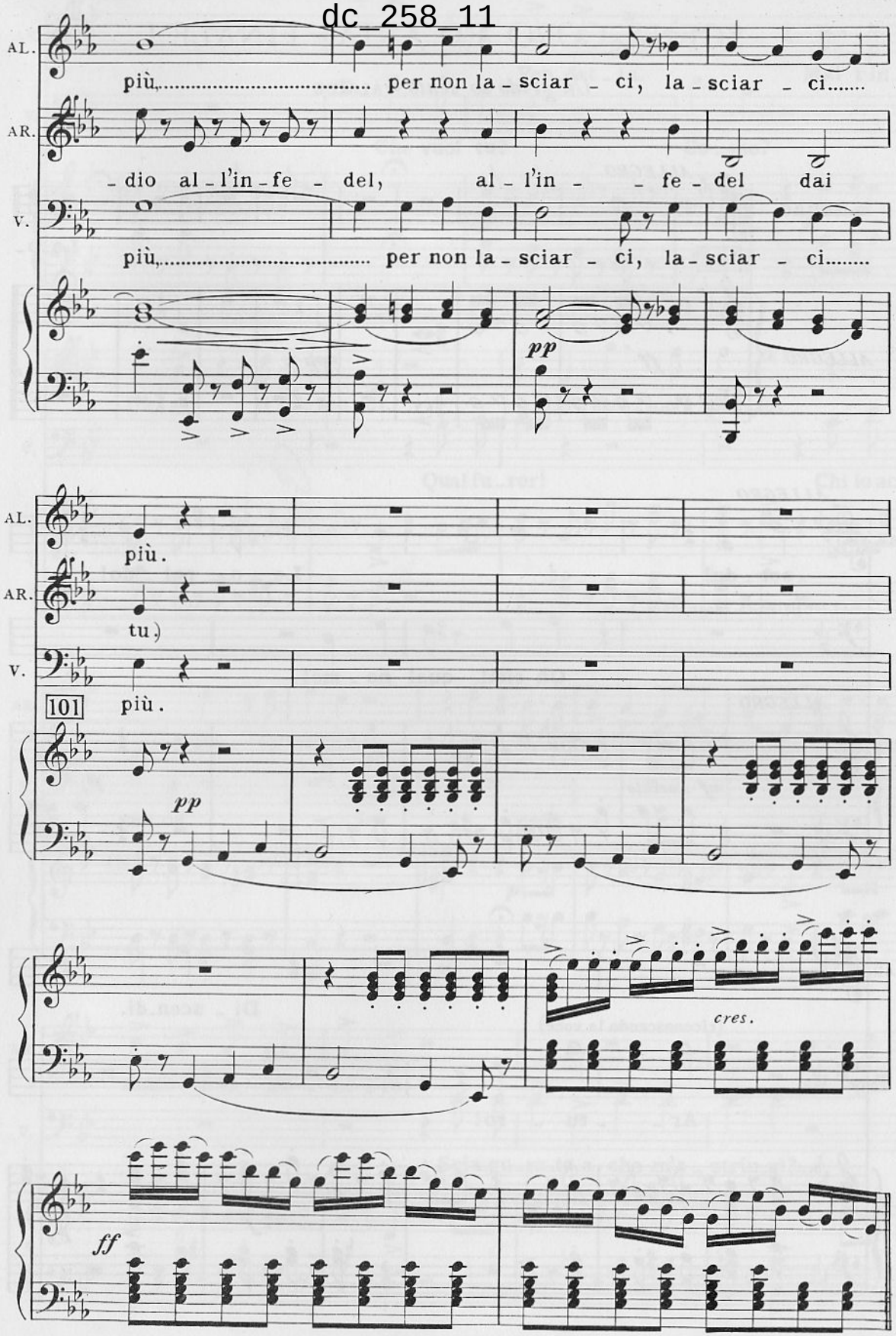


[Straniera 12]

dc_258_11



[Straniera 12]
dc_258_11



dc_258_11

SCENA E DUETTO

Sì!.. Sulla salma del fratello - ARTURO E VALDEBURGO

22
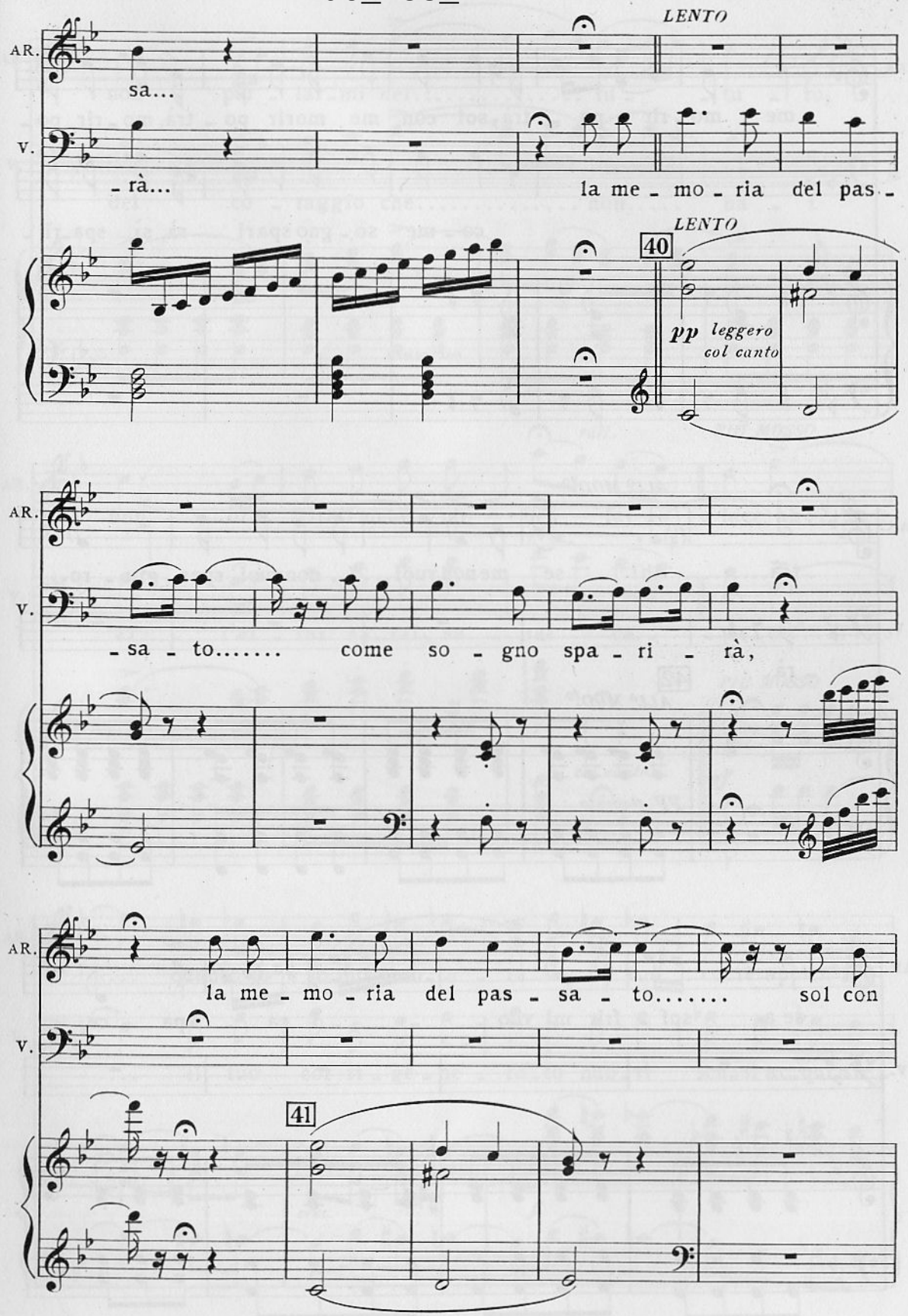
ANDANTE SOSTENUTO

ff *pp*

p sottovoce e legato
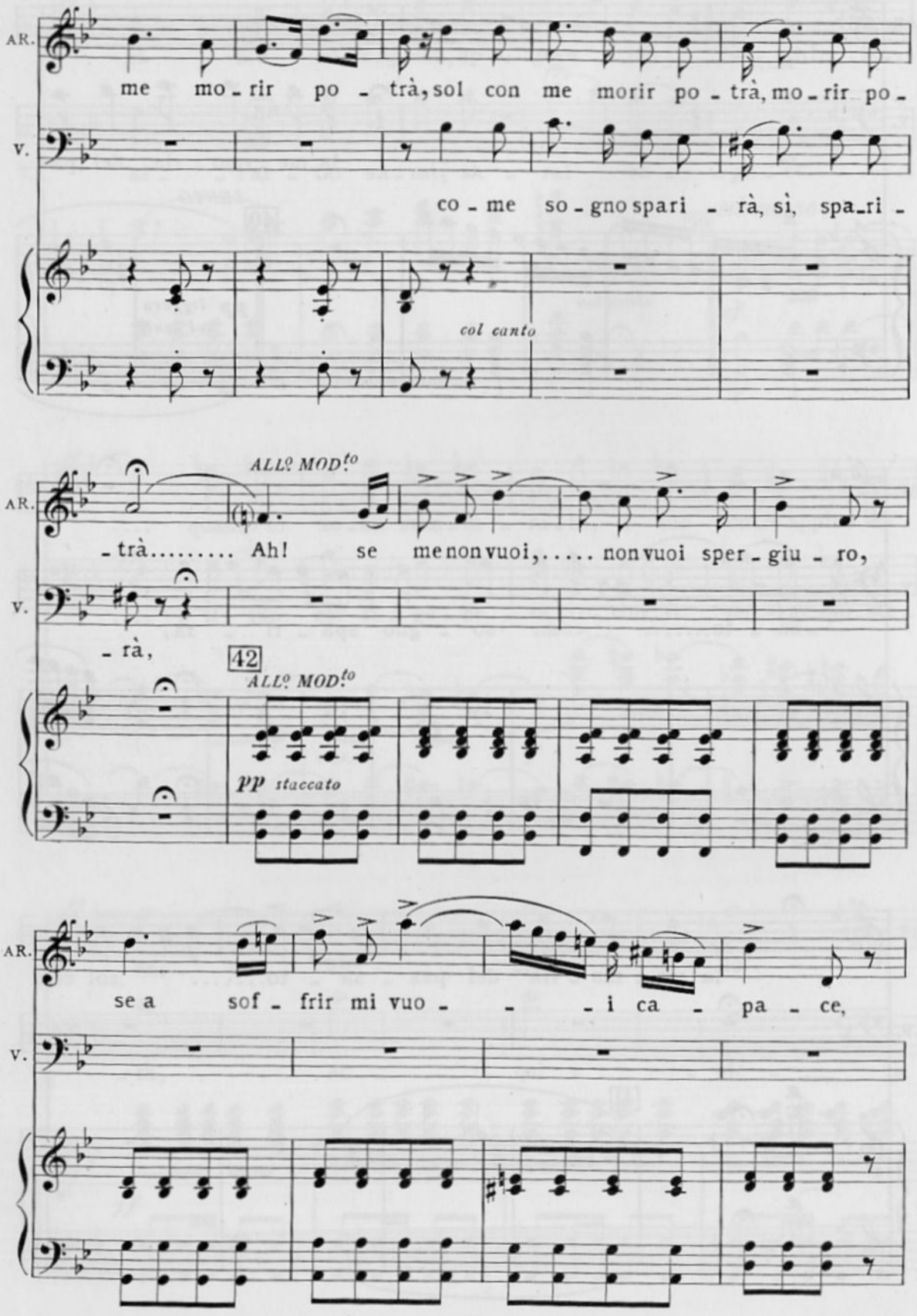
[Straniera 14]

dc_258_11
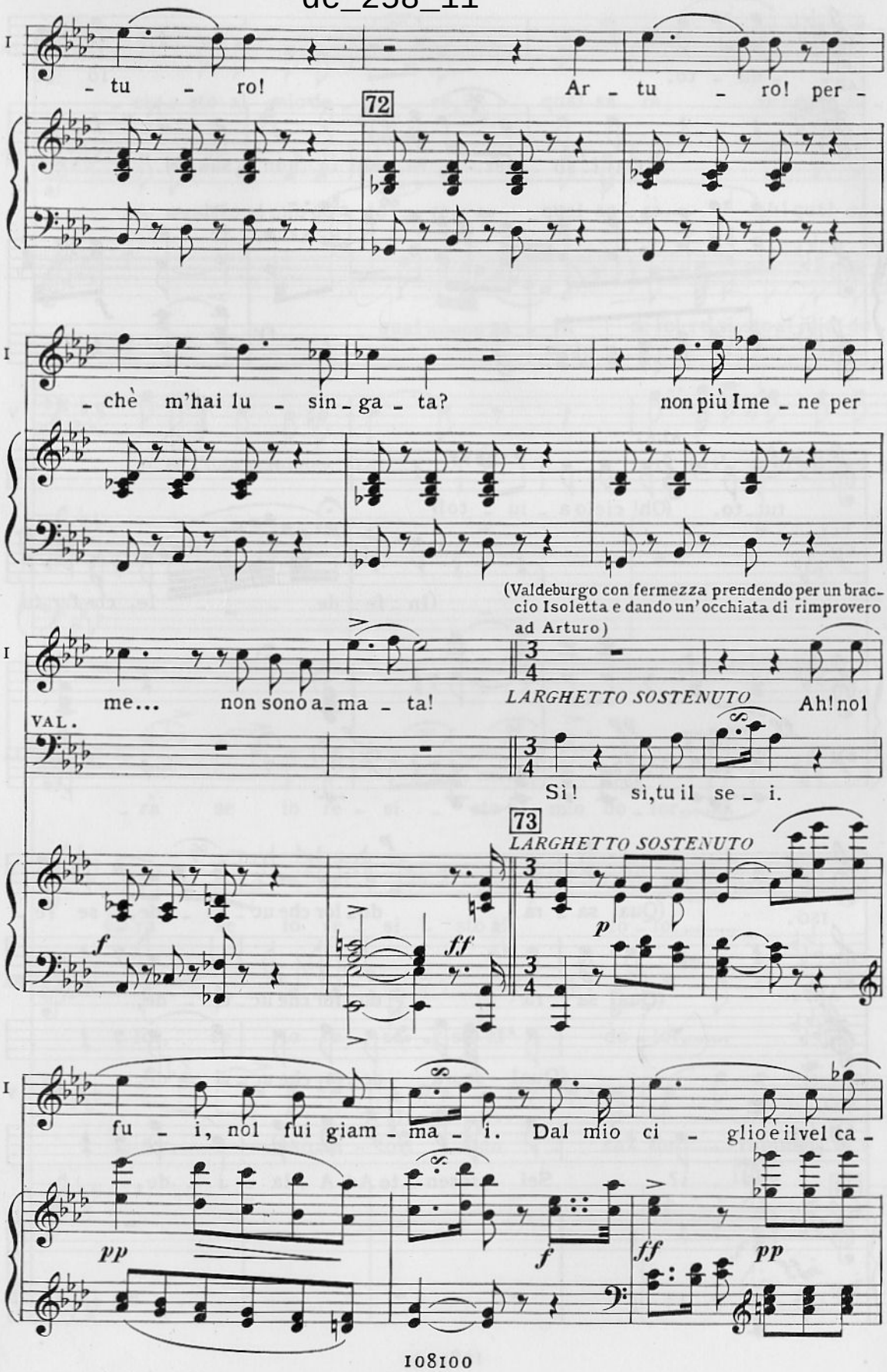


[Straniera 14]

dc_258_11
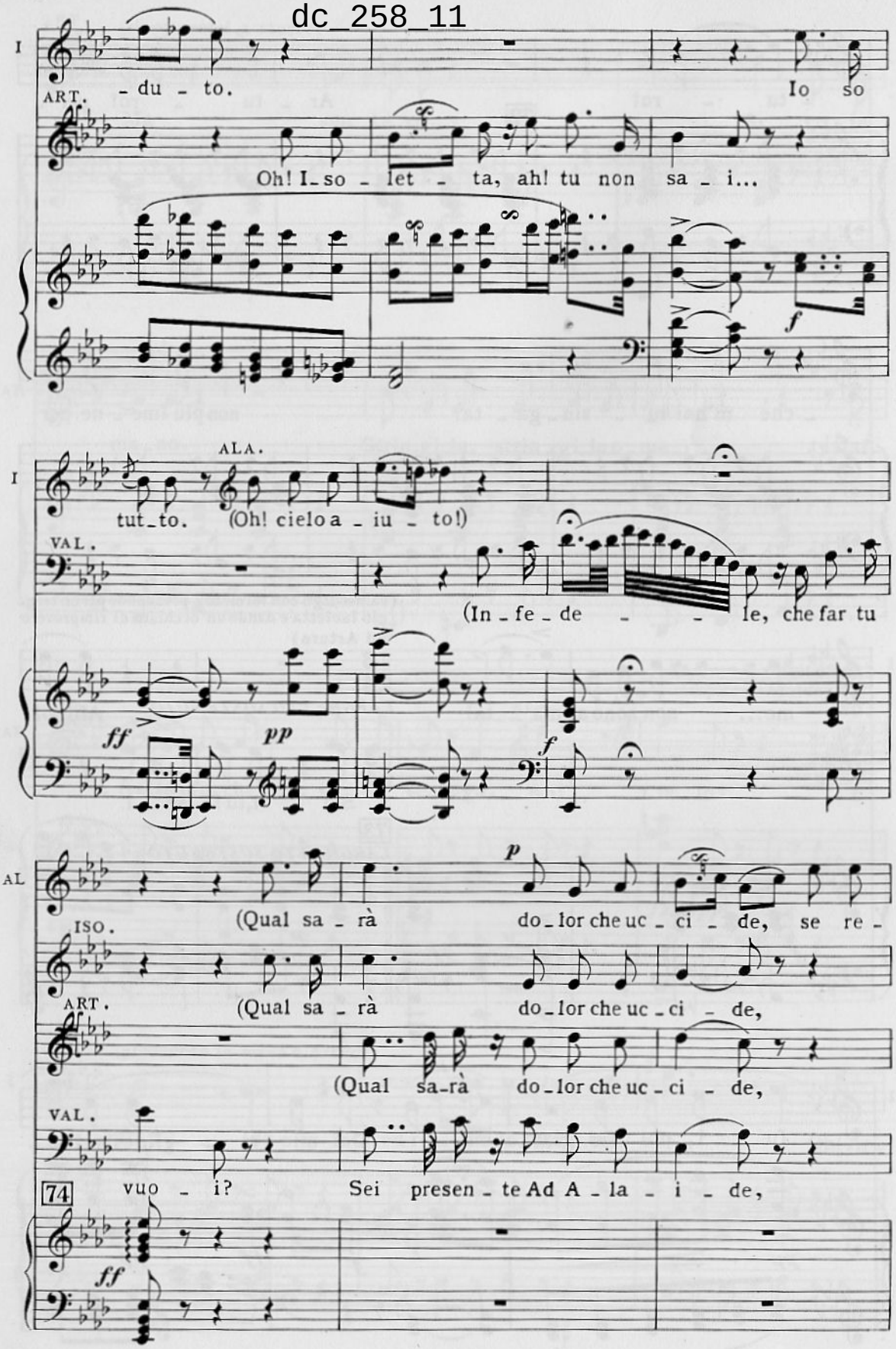


[Straniera 15]
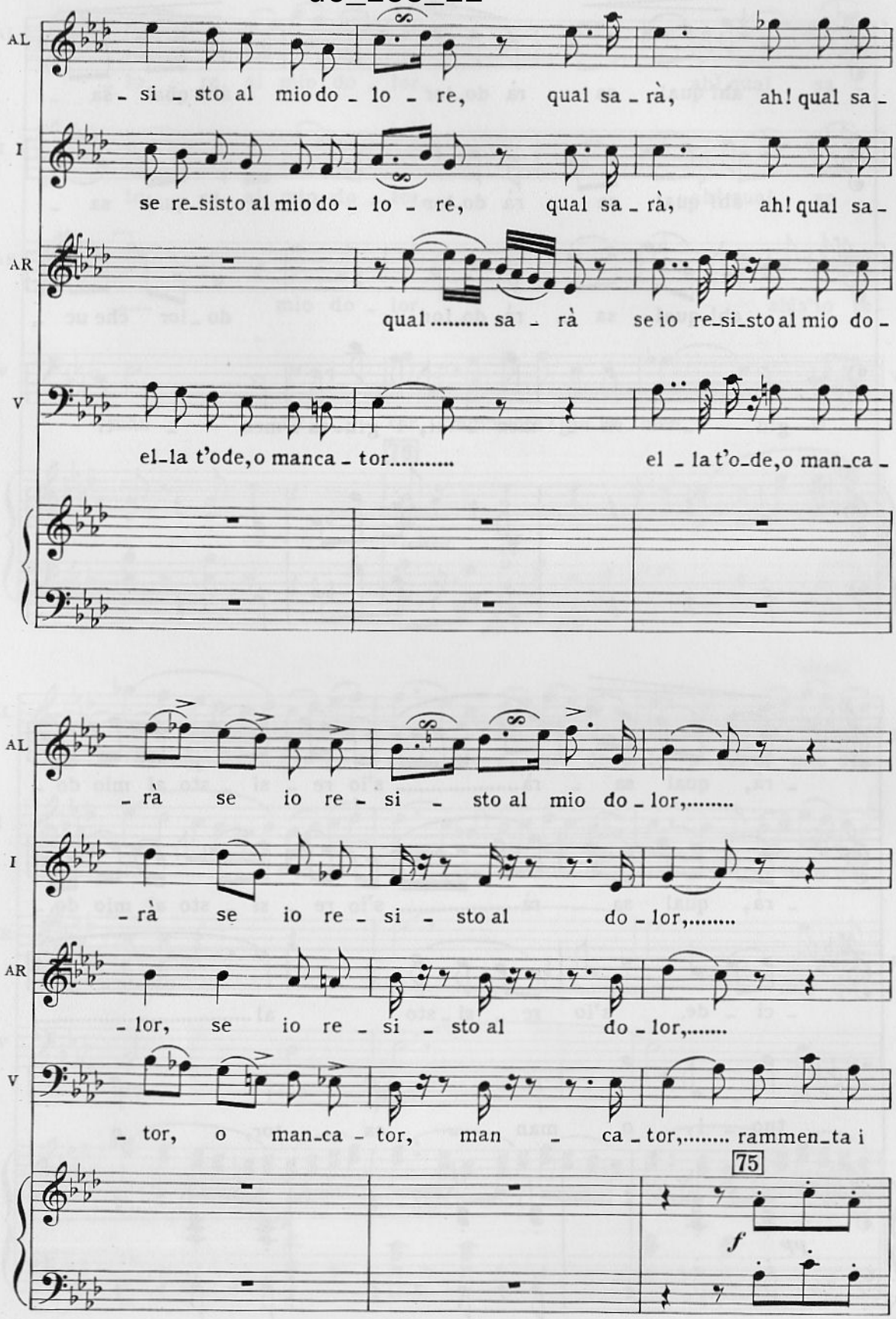
dc_258_11



[Straniera 15]
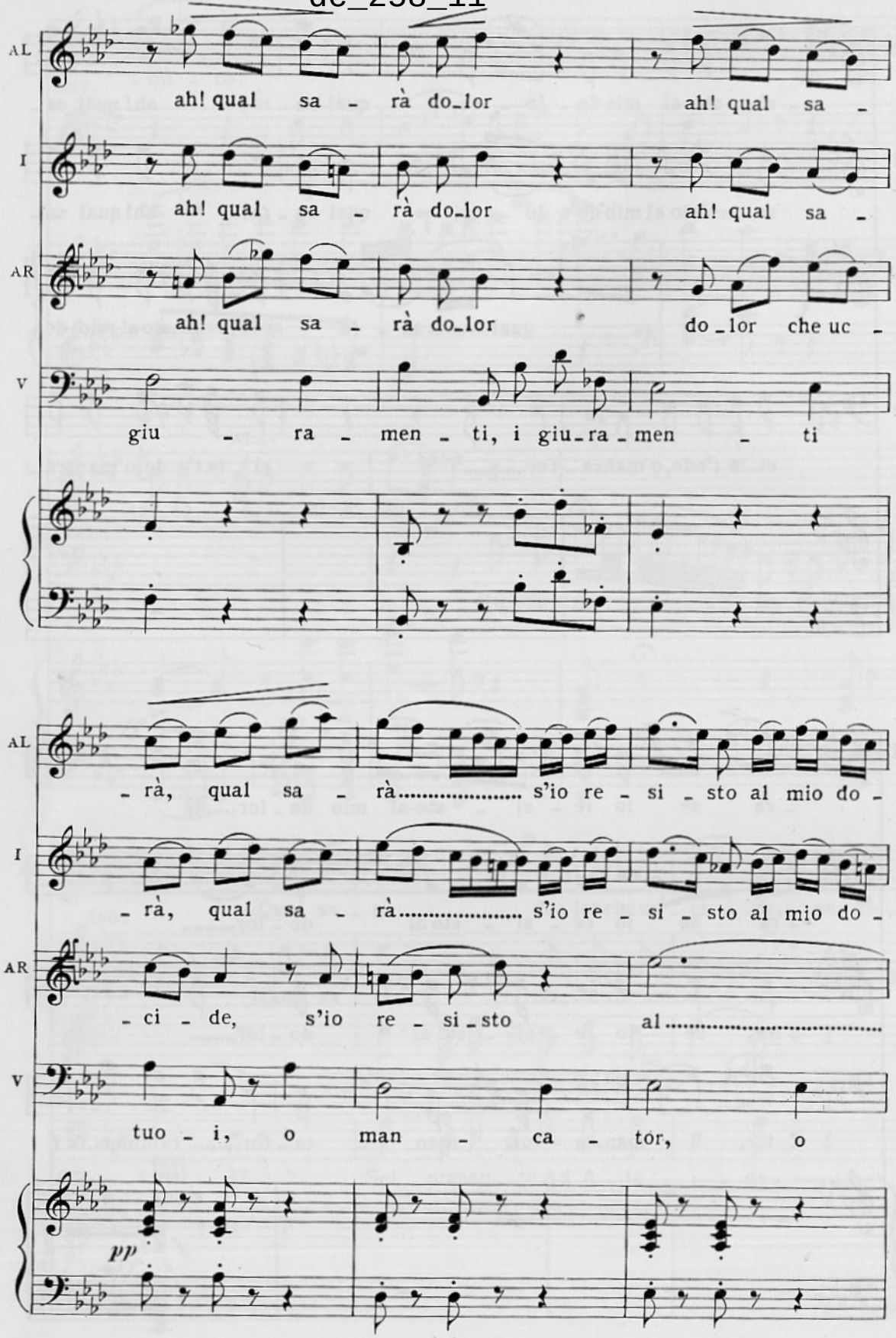
dc_258_11
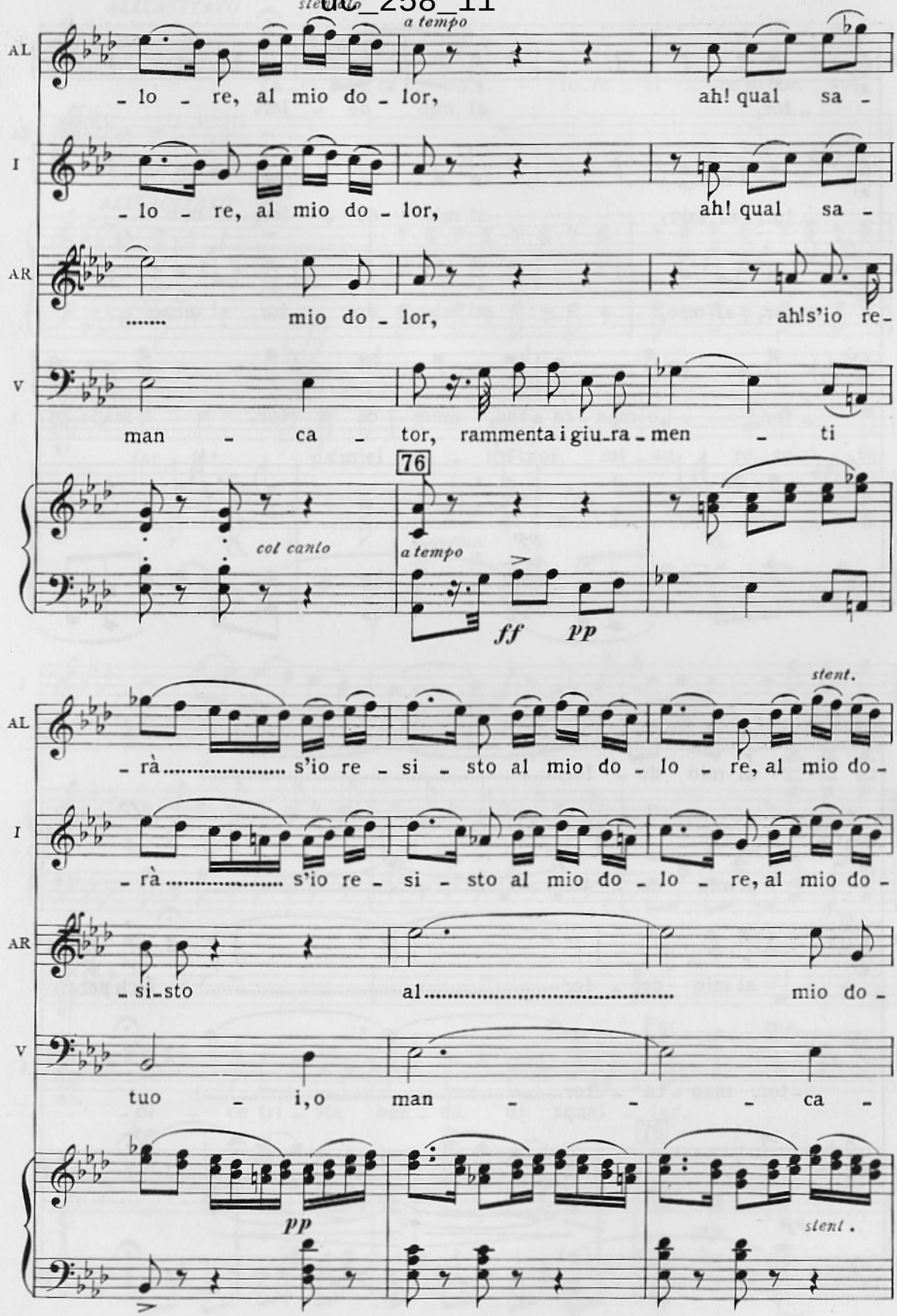



AL
- si - sto al mio do - lo - re, qual sa - rà, ah! qual sa -
I
se re-sisto al mio do - lo - re, qual sa - rà, ah! qual sa -
AR
qual ..... sa - rà se io re-si-sto al mio do -
V
el-la t'ode, o manca - tor..... el - la t'o-de, o man-ca -
AL
- rà se io re - si - sto al mio do - lor,.....
I
- rà se io re - si - sto al do - lor,.....
AR
- lor, se io re - si - sto al do - lor,.....
V
- tor, o man-ca - tor, man - ca - tor,..... rammen-ta i
75
f
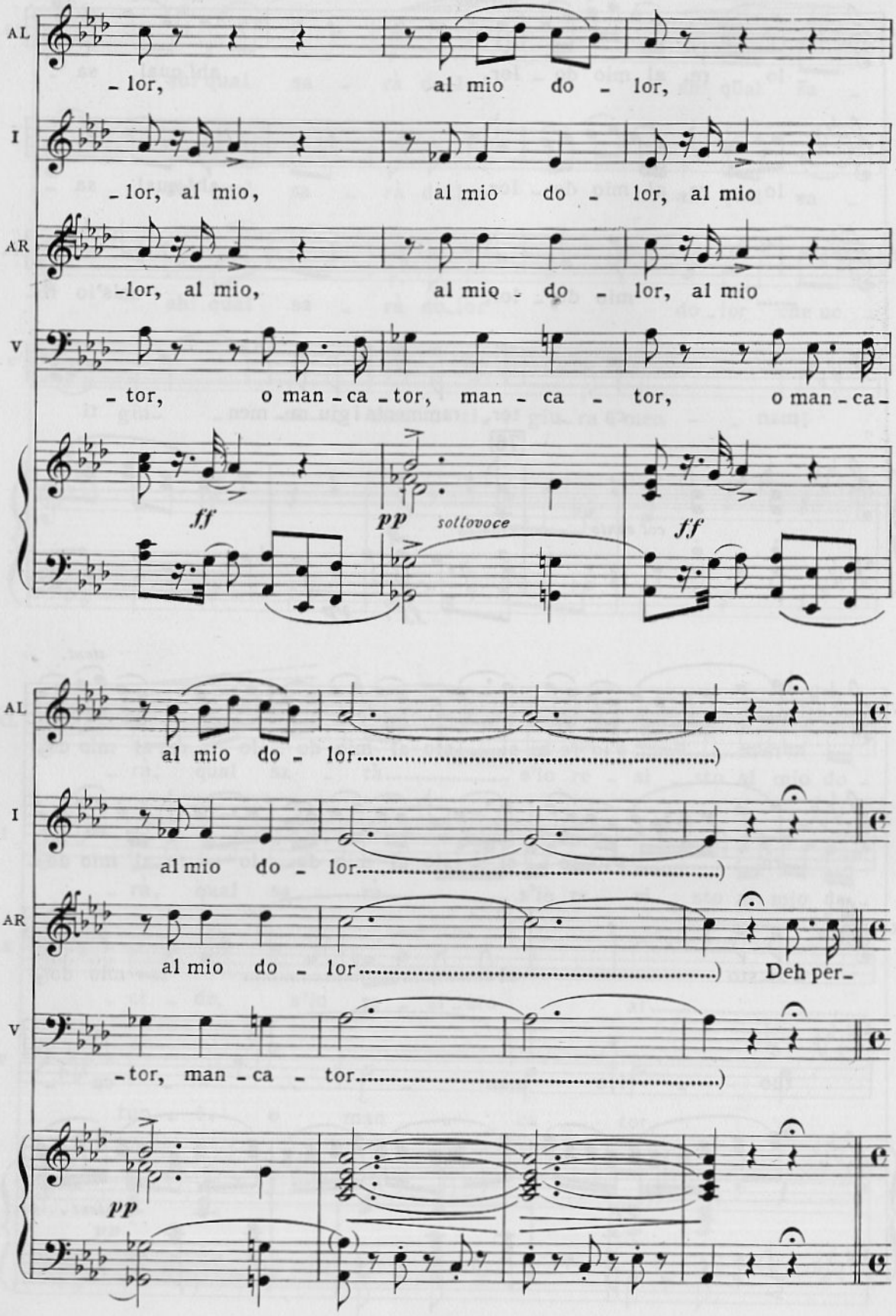
[Straniera 15]

dc_258_11




AL
I
AR
V
stendo
a tempo
- lo - re, al mio do - lor, ah! qual sa -
- lo - re, al mio do - lor, ah! qual sa -
..... mio do - lor, ah! s'io re -
man - ca - tor, rammenta i giu-ra - men - ti
76
col canto
a tempo
ff pp
stent.
- rà ..... s'io re - si - sto al mio do - lo - re, al mio do -
- rà ..... s'io re - si - sto al mio do - lo - re, al mio do -
- si - sto al ..... mio do -
tuo - i, o man - - - ca -
pp
stent.

dc_258_11


AL
- lor, al mio do - lor,
I
- lor, al mio, al mio do - lor, al mio
AR
-lor, al mio, al mio - do - lor, al mio
V
- tor, o man - ca - tor, man - ca - tor, o man - ca -
ff
pp
sottovoce
ff
AL
al mio do - lor.....)
I
al mio do - lor.....)
AR
al mio do - lor.....) Deh per-
V
- tor, man - ca - tor.....)
pp