

OPPONENSI VÉLEMÉNY

TALLIÁN TIBOR: Schodel Rozália és a hivatásos magyar operajátszás kezdetei

c. akadémiai doktori értekezéséről

Elnök Úr! Tisztelt Bíráló Bizottság! Kedves Disszerens, kedves Kollégák!
Hölgyeim és Uraim!

Tallián Tibor Erkel-díjas muzikológus - aki kandidátusi fokozatát „Magyarország hangversenyélete 1945-1958” c. értekezésével, 1994-ben nyerte el - a magyar zenetudomány elismert képviselője. Kitüntetéses zenetörténeti diplomájának megszerzése óta fokozatosan a legmagasabb pozíciókat töltötte be, mint a LFZE zenetudományi tanszakának vezető professzora, az ELTE Bölcsészkar docense és az MTA Zenetudományi Intézetének igazgatója. Számos alkalommal nyílt módja hosszabb-rövidebb ideig külföldön: Bécsben, Németországban, Olaszországban, az Egyesült Államokban további tanulmányokat és eredményes kutató munkát végezni. Rendszeres előadója magyar és külföldi tudományos konferenciáknak: kiválóan beszél németül, angolul és olaszul, olvas franciául. Két nagyszabású itthoni kiállítást rendezett részben vagy egészében. Az élő kollégák közül tudomásom szerint nincsen senki, akinek munkássága az egyetemes és a magyar zenetörténet olyan széles spektrumát ölelné fel, mint az övé. Nagy számú tudományos publikációját itthon és külföldön sokat idézik: külföldön a dolog természeténél fogva elsősorban az egyetemes zenetörténet legnagyobb magyar alkotójáról, Bartók Béláról szóló írásait. Rendkívüli érdemei vannak a 19.-20. századi magyar zenetörténet - mindenekelőtt az operajátszással összefüggő - intézményeinek, zeneműveinek feltárásában, fontos egyéniségeinek megismertetésében. Az ő nevéhez fűződik a romantika legjelentősebb magyar operaszerzője, Erkel Ferenc életművének kritikai kiadása, pontosabban annak megkezdése, eredeti, urtext- partitúráinak

újboldi megszólaltatása, színpadra vitele. Tudományos és pedagógusi tevékenységét 40 éve állandó operakritikusi munkájával egészíti ki, így à jourban van a műfaj életével, a régi és legújabb művek zenéjével, rendezői és előadói problémáival.

Elismerésre érdemes gesztus a részéről, hogy akadémiai doktori disszertációként nem valamelyik már kész művét adta be, hanem egy, 10 évi kutatásait összegező hatalmas, több mint másfél millió karakterből álló, egészen új tanulmányt, melyhez ennek felét kitevő, forrásanyagokat, sajtó-dokumentumokat, statisztikai adatokat felölelő függelék és, CD-romon, kottapéldák sora csatlakozik; az egész, 850 oldalnyi, úttörő munka része egy készülő, a magyar operakultúra teljes 19. századi történetét magában foglaló monográfiájának.

Mint a 30 oldalas Bevezetés végén felsorolt, számos kollégának szóló köszönetből is látszik, Tallián professzor, mint intézetvezető, sok személyi és technikai segítséget kapott – amiről a magam fajta örökös outsider soha nem is álmodhatott. Ám nemcsak a széles látkörörről és műveltségről, átfogó tudásról, tárgyilagos szemléletről tanúskodó, témáit mindig történeti-művelődési háttérben elhelyező koncepció a sajátja: az irgalmatlan mennyiségű eredeti forrást, a rengeteg poros, kéziratos szólamanyagot, rendezői példányt, szerződést, számlát, kimutatást, aprónyomtatványt is ő maga bányászta elő - hazai és külföldi gyűjteményekben, ő dolgozta fel. Mint ahogy maga kereste ki, másolta le és szelektálta a törzsszövegben és a függelékben közölt, lehangoló tömegű magyar, német, angol, olasz nyelvű sajtóanyagot, ő olvasta el és építette munkájába a bibliográfiában felsorolt 456 tételt (ebből 8 a saját írása), egészen a legfrissebb, interneten hozzáférhető információkig.

Tallián professzor a magyar színháztörténészek által már feldolgozott, ám a magyar zenetörténetben eddig fehér foltot jelentő korszakot meggyőző módon

mutatja be, a maga hipotetikus feltevéseit óvatosan fogalmazza meg. Értekezése voltaképpen nem is egy, hanem két, összefüggő disszertáció.

Az első tanulmány öt nagy fejezetből és több alfejezetből álló, közel 500 oldalnyi anyag: a magyar operajátszás kezdetének történetét, valamint az ebben döntően fontos szerepet játszó első magyar primadonna assoluta - a Bécsben tanult, német színpadokon, társulatokban szerzett tapasztalatait itthon meghonosító - kolozsvári szoprán-énekesnő, Schodelné Klein Rozália működését, környezetét mutatja be. 1837-1840, illetve 1841-1849 közötti itthoni, valamint - elsőként - külföldi szerepléseit, azok visszhangját.

A szerző (a Bevezetés XXV. oldalán) így foglalja össze, ehhez milyen témákban kellett felkészülnie, járatosnak lennie:

- 1) a magyar operajátszás története
- 2) magyar színház- és társadalomtörténet
- 3) Schodelné, a „deutsche singende Celebrität” pályája
- 4) a német ének, német opera modellje a 19. század első felében
- 5) a kor nagy operairodalma, repertoár és szerepek.

Ez utóbbi már a VI. fejezetre érvényes; ez az, amely voltaképpen megfelel egy önálló második tanulmánynak.

A legelső nagy, 106 oldalnyi fejezet Schodel Rozália első, 1837 és 1840 közötti pesti periódusát ismerteti, illetőleg a pesti magyar operajátszás kezdeteit, a Kerepesi úti Pesti Magyar Színházban, mely 1840-ben Nemzeti Színházzá alakult. Beszámol a korszak sajátos reformkori problémáiról – nevezetesen a Herder által halálra ítélt magyar nyelvet életben tartó magyar nyelvű dráma és a

magyarra lefordítandó, zenéhez igazítandó divatos idegen műfaj, az opera közötti küzdelemről, a sajtóban erről és az anyagiakról folytatott durva vitákról, az úgynevezett operaháborúról. Szól a színház vezetőségéről, énekelni itthon nem tanult színész-gárdájáról, és a konkurenciáról, amelyet az 1812-ben, Kotzebue *István király* drámájával, Beethoven kísérezőzenéjével felavatott, 1847-ben leégett pompás, 3500 személyt befogadó Pesti Német Színház jelentett. Arról, hogy Schodelné szerződtetése, az ő külföldön szerzett tudása, tapasztalata, a repertoár, amelynek beszerzésével a színház műsorát gazdagította, Erkel Ferenc működése mellett alapvető fontosságú volt a magyar operajátszás történetében. Arról, hogy a színházban mekkora pouvoirja volt, hogy „de facto ő látta el az operaigazgatói teendőket”. S hogy kivételes pozíciója, anyagi igényei és uralkodói hajlamai kollégáit és a megosztott sajtó egy részét mélységesen felháborították. Miközben egyes lapok dicsőítették, mások pocskondiázták, s a sok támadás, színházi intrika vége az lett, hogy a felbőszült primadonna hagymakoszorút hajított a nézők közé, és elhagyta az országot. - A tanulmányból megismerhetjük a korabeli közönség pártok szerinti szervezettségét: a fizetett klakkot és a hivatásos sziszegőket és füttykoncert-adókat; a 19. századi (honi és külföldi) sajtó nagy részének korrupt voltát, a fizetett reklámot és a fizetett támadást. A Schodelné elleni „sajtóbeli támadásokat – írja Tallián a 99. oldalon - a cenzúra és a [színházat irányító] megyei urak tekintélye viszonylagos tartózkodásra kényszerítette. Annál zabolátlanabban versengtek a színházban és a társaságban terjesztett verses pasquillusok a gyűlölködő szókimondásban.” A Függelék 691-694. oldalán idézi is a Széchényi Könyvtár Kézirattárában talált hosszú, *Schódel-nő toilette dala (az öltöző szobában)* c. gúnyverset. Ízelítőül néhány részlet:

Életem gyöngy élet, messze nintsen mása,

Száz alkalmam nyílik zsarnokoskodásra,

Igazgatóimat magam igazgatom,

Ruháim uszályát velök hurcoltatom:

S ha moczcanni 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 dúdlok, a mint hangom pereg
Ugy járja a táncot e zagyva nagy sereg, -
Körültem csevegnek a sok kan verebek,
S farkukat csóválják a hizelgő ebek.

...

Társaim nincsenek, ki is illik mellém?
Egyenlő társ talán? mindjárt főbe verném!
Alattam van minden, mert férfinő vagyok,-
A művészi érdemeim felülmulhatatlanok.

...

Mióta e tigris, a hon szent helyére
Hagymafüzért löktél büzös e föld tére.
Pusztulj el hát innen s újra jó szag léssen!
Hagymád könnyet csikar, utravalód készen!

...

Köszönd, hogy a percben nem zúzták szét tested,
Midőn jótevődöt kígyónak nevezted.
Te mennydörgő felleg! mig ránk nehezkedel,
Addig a színháznak ege nem derül fel!
Vonulj hát el innen, gétkú hord-el magad,
Rossz hireden kívül köztünk más nem marad.
megkövetni kész vagy? hasztalan kérelmed,
Midőn egy nemzeten követsz-el sérelmet.

Ugyanitt teszik szóvá, hogy „Vörösmarty Mihál hazánk leg-genialisabb s legbecsületesebb költője 500 pftnyi fizetésen tengődik: míg a Prima Donna 8000 pengőt kap.”

A 19. század utolsó harmadában már a sajtóban, a *Borsszem Jankó* és a *Bolond Istók* c. élclapokban is mindennaposak lettek az effajta gúnyversek: az öreg Liszt abbét is elzavarták, zongorástul. A 20. század második felében, a diktatúra szorításában, már az állásával játszott a tanult kritikus, ha megsértette egyes - szintúgy állásukat féltő - operaművészek ekkoriban amúgy is felfokozott érzékenységét. Néhai Pernye András kollégámnak abból is kellemetlensége származott, hogy az úgymond „ellen-tenoristát” meg merte dícsérni. Nemcsak a hivatalos cenzúra működött: elsődlegesen mindnyájunkban, akik publikáltunk, ott élt az öncenzúra, az óvatos körülírás kényszere, kivált, ha megbírálni kellett valakit. Egy - velem ötvenöt éve egy fedél alatt élő - operakritikus 1972-ben tréfás szótárat állított össze abból, valójában mit is jelentenek az írott eufemizmusok. Például: *Több figyelmet kell fordítania a tiszta intonációra* – értsd: Rettentő hamisan énekel. Vagy: *Igen bensőségesen énekelt* - értsd: A közönség nem is hallott belőle semmit. Vagy: *A rendező koncepciója még nem teljesen kialakult* – értsd: Nem érti a darabot. Vagy: *A koloratúrszoprán izgalmas alakítást nyújtott* – értsd: Izgultunk, hogy kijönnek-e a magas hangjai. Vagy: *Az énekesnő sokat fejlődött* – azaz: Különösen derék- és mellbőségben. Vagy: *A fiatal énekesnő nagy ígéret* – értsd: Már odaígérte magát a rendezőnek és a karmesternek.

Komolyra visszafordítva a szót: a függelékben megtalálhatók a részletes sajtó-idézetek, valamint a Pesti Magyar, illetve Nemzeti Színház operabemutatóinak és Schodelné fellépéseinek szám és szerepek szerinti felsorolása (697-698. oldal). Ez utóbbiak: egy-egy Mozart (Donna Anna), Beethoven, Spontini, Mercadante, Hérolld-mű, két Auber-opera, egy új magyar dalmű: Bartay András

A *csele* c.alkotása, és az akkor Európa-szerte rendkívül népszerű Bellini négy, illetve Donizetti öt operája.

Tallián Tibor nem könnyíti meg olvasója munkáját. Mindenekelőtt egy – a tájékozódáshoz nélkülözhetetlen - Schodelné életrajzát és pályaképét időrendben bemutató, eligazító táblázat hiányzik a tanulmány élén. A szerző a Bevezetésben beszámol ugyan róla, hogy az énekesnő és férje személyes iratai – ha maradtak – Kolozsvárról és Pozsonyból nem voltak beszerezhetők, de azért valamilyen, őt emberközelségben, magánszférájában bemutató, korabeli anyagok Déryné naplóján kívül is szükségesek lettek volna, így a Nyáry Pállal való kapcsolatának, korai halálának a lehetőségek szerint dokumentált ismertetése. Az értekezés témájában nem járatos olvasó az „operaháborúnak” is előbb a definícióját szeretné látni, mielőtt „in medias res”, az események korabeli újságok közvetítette közepén találja magát. - Ahhoz, hogy a sok-sok, a tanulmányban említett operát agnoszkálni, azonosítani lehessen, üdvösebb lett volna azokat mindig az eredeti címükön, az oda tartozó névelővel együtt, valamennyiszer kurziválva említeni - első előforduláskor zárójelben az adott helyen játszott címüket megadva. Jó lett volna valamennyi magyar énekesnőt mindig azonos névvel jelölni, nem úgy, mint a korabeli sajtóban: hol lány-, hol asszonynévvel, mert az olvasó nem jegyzi meg, ki kihez ment férjhez.

A szöveg így egy rengeteg adatot tartalmazó, tagolatlan betűtenger; előfejekkel, alcímekkel, kiemelésekkel lehetett volna felfoghatóbbá tenni. Itt említem meg, hogy Tallián professzor időnként sajátságos, nem is mindig pontos kifejezésekkel él. A „kabala” szó például (24., 414.old.), több idegen nyelvvel ellentétben, magyarul nem használható „ármány” értelemben. Az angol „gothic” (595.old.) sem gótikusnak felel meg. „Abszентizmus” (385., 416.old.), „ambientáció”, (505.old) nem létezik magyarul, „szkeleton” (490.old.) pedig nem csontváz, hanem egy sportágat jelöl. – A 89. oldalon, a *Kean* előadását

említve, meg kellett volna magyarázni, hogy Alexandre Dumas père *Kean, Désordre et génie* című, a nagy angol színésről 1836-ban írott drámájáról van szó. A 367. oldal felülről 6. sorában „Linda” után hiányzik egy szó, így nem érteni a mondatot.

A 89 oldalnyi II. fejezet kezdetén található az egyetlen korabeli „magán-kordokumentumból”, Déryné naplójából való, Schodelnéra vonatkozó idézetek.

A folytatás plusz a 115 oldalnyi III. fejezet egészében nóvum. Részletesen mutatja be Schodelné – eddig teljesen ismeretlen - külföldi (német színpadokon lezajlott) tanulóéveit és pályafutását, működésének a külföldi, valamint a magyar sajtóban való visszhangját. Megalapozásként a szerző behatóan ismerteti a korban használatos német és olasz ének-metodikai tankönyveket, az énekesektől elvárt követelményeket. Hosszan foglalkozik a 19. század nagy, német ajkú európai primadonnái: Wilhelmine Schröder-Devrient, Karoline Unger, Henriette Sonntag, Sophie Löwe, Sabine és Clara Heinefetter, Agnes Schebest karrierjével, repertoárjával.

A tanulmányból megtudhatjuk, hogy Schodelné pályájának külföldi állomásai, 1831 és 1842 között, a következők voltak: Bécs: a Kärntnertor melletti Hofoper, később a Josefstädter Theater - Berlin: a Königstädtisches Theater – Hamburg – Braunschweig – Frankfurt – Mainz – Wiesbaden – Lipcse – Boroszló – Brünn – Hannover, és, az ottani német társulatban, a világváros: London. Tallián professzor ismerteti valamennyi színház történetét, vezetőinek koncepcióját, anyagi körülményeit, bemutatja társulatainak tagjait.

A legkülönbélebb sajtótermékek rendkívül alapos tanulmányozása, a függelékben az olvasó számára is hozzáférhetővé tett – mindig a kellő distanciával, kritikával kezelt - írásai nyomán (mindenekelőtt a felkészült és tisztességes szakember, a berlini költő-kritikus, Ludwig Rellstab véleményének figyelembe vételével) megkísérli tárgyilagosan felidézni: milyen lehetett

Schodelné hangja, technikája; mikor, hogyan énekelt, hogyan játszott, melyek voltak legjelentősebb alakításai, melyek voltak (ha voltak) az átlag fölötti képességei, illetve modorosságai és gyengéi, emberileg-zeneileg hogyan illeszkedett az együttesekbe. Repertoárját, fellépéseinek számát, időpontját a különféle színpadokon, a függelékben számos táblázatban, kimutatásban közli (702., 726., 728., 7376.,741.,746-748., 753., 760,767.old), még a német színházak zenekari létszámáról is tájékoztat (734-735.old.)

Mindez annyira új, eddig ismeretlen anyag, hogy az opponens legfeljebb kiegészítheti, egy, a disszertációban csak épp megemlített korabeli díva pályafutásával, akivel saját munkája során alkalma volt bővebben foglalkozni. Pauline Viardot-Garcia – mert róla van szó – alapvetően más kategóriába tartozik, mint Schodelné Klein Rozália. Míg utóbbi kolozsvári színészek házasságon kívül, 1811-ben született, nevelőszülők felnevelte, 15 évesen egy később csak terhére levő énekmesterhez férjhez adott, 43 évesen meghalt lánya, aki, akkoriban egyedüli magyarként, a német társulattal Londonba is eljutott, s akinek, sok rossz tulajdonsága ellenére, rengeteget köszönhet a magyar operajátszás – a nála 10 évvel fiatalabb Pauline, a világhírű spanyol Garcia énekes-család Párizsban, a világ fővárosában született lánya, az üstökös Maria Malibran húga, világsztár volt; ráadásul remek és sokoldalúan képzett muzsikusz: zongorista és zeneszerző; kislány korában a fiatal Liszt és Reicha tanítványa, sok nyelven éneklő, a nagy színésznők színvonalán játszó, szuggesztív erejű művész. Magas kort megélt, művelt, nagyvilági dáma, visszavonulása után a Conservatoire hírneves tanára, akinek zenés fogadásaira világhírességek jártak. Fiatalon Európa-szerte ünnepeelt díva, aki a színpadon Londonban, nagy sikerrel, 18 évesen debütált. Akiről Párizsban barátnője, George Sand regényt írt (a *Consuelót*), Musset csodálta, még a rosszmájú Heine is jókat írt róla, meg azt: olyan csúnya, hogy már-már szép. Dosztojevszkij is megörökítette, a *Fehér éjszakákban*. Meyerbeer neki komponálta *A próféta* anyafiguráját, Fidèst, amely

leg híresebb szerepe lett. Férje, Louis Viardot, a nagyon művelt művészettörténész, később a *Revue indépendante* egyik alapítója, a Théâtre Italien igazgatói posztjáról mondott le, hogy impresszáriója lehessen. A „ménage à trois” harmadik tagja pedig nem egy magyar reformpolitikus lett, hanem – Ivan Turgenyev. Pauline Garcia is, mint Schodelné, és akkoriban mindenki, kezdetben szoprán és mélyebb szerepeket egyaránt énekelt, később azonban, a magyar énekesnővel ellentétben, leginkább mezzo és alt alakításait magasztalták, vele önállósult voltaképpen ez a hangfaj és szerepkör. Nem alakított ugyan Hérolde, Auber és Boieldieu-féle opéra comique figurákat, Spontini-, Spohr-, Marschner- és Erkel-hősnőket, mint Schodelné, nem elevenítette meg annyi Bellini- és Donizetti-tragédia prima és seconda donnáit, de voltak közös szerepeik: így Mozart Donna Annája, Beethoven Leonórája, Rossini Desdemonája, Hamupipőkéje (Angelina), Bellini Normája, Romeója és Giuliettája, Donizetti Adinája (a *Szerelmi bájtalban*), Halévy Rachelje (A zsidónőben), Meyerbeer Valentine-je (A hugenottákban), Izabellája (az Ördög Róbertben). Ám Pauline Schumann-dalokat is énekelt: a szerző neki ajánlotta op. 24-es, Heine-versekre írt *Liederkreis*-ciklusát, és 1838-ban a *Neue Zeitschrift für Musik*-ban méltatta művészetét (akárcsak majd Liszt a maga írásában, 1859-ben); 1870-ben ő mutatta be Brahms Goethe-költeményre komponált *Alt-rapszódiaját*. Énekelte Gluck Orpheuszát és Armidáját, közreműködője volt Berlioz *A trójaiak* című operája bemutatójának. Úgy olvasott lapról, hogy amikor Wagner 1860-ban egy mecénásnőjének Párizsban be akarta mutatni az épp hogy elkészült *Trisztán* II. felvonásának kettőseit, azokat ő maga énekelte Pauline-nal, a Liszt-tanítvány Karl Klindworth zongorakíséretével. Pauline Viardot-Garcia Schodelné halála után négy évvel, 1858 novemberében, Pesten is vendégszerepelt, 8 alkalommal a Nemzeti Színházban. Ezenkívül 28-án, a Tudományos Akadémiához közeli, zsúfolt Európa-szállóban, óriási sikerű közös koncertet adott Clara Schumann-nal. Ekkor nemcsak énekelt: Schumann két

zongorára, B-dúrban írt, op. 46-os *Andante és variációk* c. művének egyik – egyenrangú - pianistája volt.

A nagy különbségek ellenére mégis találhatók azonosságok a két primadonna pályafutásában és pesti értékelésében. Éppen azért, hogy eleinte mindketten erőltették hangjuk minden irányba való kiterjesztését, Pauline Viardot-Garcia esetében is, már 37 éves korában is, a csúnya regiszterváltásokat és - elsősorban a felső regiszter - megkopását észlelte a magyar sajtó. És ismét, akárcsak Schodelnéval kapcsolatban, előtérbe kerültek az anyagiak: a kedvezőtlen időpont, a rossz szervezés miatt üresen maradt helyek; az ügyetlenség, amiért éppen „vásár alatt léptették fel a rendkívül drága művésznő, hogy a színház ez időbeni jövedelmét magával vigye”. (*Pesti Napló*, november 27).

A 103 oldalnyi IV. fejezet tartalma, alcímének megfelelően: „Opera a Nemzeti Színházban 1841-1849”. Első része a Schodelné távozásával keletkezett permanens primadonna-válságról, az elképzelhetetlen alpáriságig fajult „operaháborúról” szól. Arról, hogy az elfojtott politikai szenvedélyek a színházban robbantak, a Német Színházban még viharosabban, mint a Nemzetiben. A szerző beszámol arról, hogy ekkoriban, ha kezdetlegesen is, de megindult a honi operaénekes-képzés: részint az 1840-ben, Liszt adományával alapított Nemzeti Conservtoriumban (a Zenedében), részint a Nemzeti Színházban, ahol Erkel Ferenc karnagy, később egy hivatásos énektanár oktatta a tagokat. Más pozitívumok is történtek itt: 1840. augusztus 8-án bemutatták Erkel első operáját, a *Bátori Máriát*. 1842 -1844 között Bartay András, az első magyar vígopera, *A csel* szerzője nyerte el a Nemzeti Színház bérleti jogát; ő volt, aki pályázatot írt ki a *Himnusz* és a *Szózat* megzenésítésére, és igazgatása alatt mutatták be 1844. január 27-én a *Hunyadi Lászlót*.

Schodelné visszatérésére, a nemzettel való kibékülésére 1843. augusztus 31-én került sor, amikor Mercadante *Az eskü* c. operáját adták elő jótékony célra, s ő a

szoprán főszerepet alakította, miután szózatot intézett a közönséghez. Először nyolc hónapi vendégszereplésre, 1844-től 49-ig öt évre kötött szerződést; működésének a szabadságharc bukása vetett véget. A periódus koránt sem volt felhőtlen: a művésznőnek a színházban fiatal, karcsú, szép és tehetséges vetélytársa akadt, Hollósy Kornélia személyében. Új erőre kapott az opera műfaj ellenében a magyar dráma: Katona *Bánk bánját* 1845-től már rendszeresen előadták. A fő, a közönség-csalogató konkurenciát pedig, a negyvenes évek második felétől, az olcsó-népszerű-hazafias műfaj, a népszínmű jelentette. Problémát okoztak az anyagi gondokkal küszködő intézménynek Schodelné honorárium-követelései, állandó, különféle ürügyekkel való lemondásai és távolmaradásai, rossz partnerei és rendezői. Tallián professzor tárgyilagosan értékeli az énekesnő teljesítményeit: hangjának, technikájának és népszerűségének már 33 évesen érezhető hanyatlását, alakjának megvastagodását, – illetve repertoárjának ambiciózus bővítését, a hazai énekesnőkkel összemérve jó iskoláját, gazdag tapasztalatait, a külföldiekkel egybevetve anyanyelvi magyar nyelvtudását. A disszertáció a függelékben részletesen felsorolja szerepeit és fellépéseinek számát (808.,810.oldal).

Jelentős új szerepe volt ekkoriban egyebek közt Bátor Mária, Szilágyi Erzsébet (a *Hunyadiban*), Rossini Desdemonája magyarul, Bellini Beatrice di Tendája és Normája, Donizetti több vígoperájának és számos seriájának prima donnája, náluk jóval fiatalabb Verdi művei közül a *Macbeth* korai verziójának Ladyje, a *Nabucco* Abigailléje. A 413. oldalon a szerző azt is elmondja, hogy Schodelné, nem találván eléggé mutatós „abgang”-nak a Verdi-féle Abigaille örülési jelenetét, helyette, önkényesen, idegen szerzőtől énekelt: Donizetti *Parisinájának* záró rondóját. Beszámol Rozália pesti come-backjének szomorú végéről is. A színház, a közönség és a - tisztességesen helyt álló, egyetlen, Európában is bizonyos elismertségre szert tett, ám delelőjén addigra idő előtt túljutott - magyar primadonna kapcsolata ismét megromlott, az iránta való

érdeklődés csökkent. Schodelné ritka fellépési lehetőségeire, repertoárjának elcsökevényesedésére panaszkodott. Sértődöttségében végül 38 évesen visszavonult Nyáry Pál birtokára, s ott 1854-ben – közelebbről meg nem határozott körülmények között – 43 évesen meg is halt.

A 77 oldalnyi V. fejezet alcíme: „Operakritika a reformkorban.” Első részében Tallián professzor a cenzúra engedélyéhez kötött, magyar nyelvű előadásra alkalmassá teendő librettók fordítási problémáit elemzi. Ezek ugyancsak jelentősek voltak, hiszen a Magyar Tudós Társaság 1835-38 közt készült magyar-német zsebszótáráig csak latin-magyar szótárak léteztek; francia-magyar szótár 1842 előtt nem, olasz még sokáig nem jelent meg. Így – kevés kivétellel – a fordításokat németből, többnyire dilettánsok ültették át. További problémát jelentett az énekelhetőség: a nők ugyanis a magas regiszterben – fiziológiai okok miatt - a vokálisok közül leginkább csak az á-t képesek megszólaltatni. Így a magyarra fordított szövegeket a kéziratos szólamokban sokszor meg-megváltoztatták, „alakra igazították”; ezt a tanulmány kottapéldákkal is illusztrálja. A helyes, a magyar nyelvnek az indoeurópaiakétól különböző, sajátos lejtéséhez igazodó prozódia követelménye úgyszólván Kodályig fel sem merült; elég Erkel eredeti szöveghangsúlyait tanulmányozni.

A fejezet második részében a disszertáció a 19. század első felének magyar nyelvű zenekritikáját, a kritikusok kompetenciáját (felkészültségét, illetve elfogultságuk, megvásárolhatóságuk fokát), németből átültetett terminológiájukat, szóhasználatukat veszi górcső alá, s most ezek fényében igyekszik felidézni, milyenek élték meg magyar kortársai Schodel Rozália produkcióit.

A 162 oldalnyi VI., „Kazuisztika” c. fejezet voltaképp egy második disszertáció, amelyben a szerző egy másik, nem kevésbé értékes oldaláról mutatkozik be: komplex zeneelméleti-dramaturgiai-nyelvi szerep-mikroanalíziseket prezentál. Ezekhez, CD-romon mellékelve, operarészlet-kottapéldák társulnak: kézirat, magyar nyelvű szoprán énekszóló Donizetti *Il burgomastro di Saardam*, c. operájából – a többi példa nyomtatott kottából való: német nyelvű ének-zongorakivonat Auber *La fiancée* c. operájából – francia és német nyelvű ének-zongorakivonat Auber *Le Philtre* c. operájából – német nyelvű zongorakivonat Holtei-Gläser *Des Adlers Horst* c. operájából – francia nyelvű partitúra Grétry *Raoul Barbe-bleue* c. operájából – olasz nyelvű ének-zongorakivonat Verdi *Nabuccó*jából, Rossini *Otello*jából és *La Cenerentola*jából, Bellini *La straniera*jából.

Az analitikus fejezet annyiban kapcsolódik a fő-anyaghoz, hogy számos elemzett és az alfejezetekben karakterek szerint csoportosított szerep Schodelné repertoárjából való, illetőleg a szerző azt is megindokolja, hogy az énekesnő melyikre miért nem vállalkozott. Az öt alfejezet a karaktereknek megfelelő idegen címet visel. Közülük a 2.,3.,4.,5. olasz nyelvű, többször idézet, valamennyi telitalálat: 2: „Gentil fanciulle, furie maligne” – 3. „La schiava” – 4. „La straniera” – 5. „Mia rivale”. Az első, a francia nyelvű alfejezet-cím viszont nem szerencsés. A szerző – megfordítva a jelzőket - azt akarja mondani: „okos szüzek, balga asszonyok”, ami helyesen így hangoznék „Vierges raisonnables, femmes naïves”. Tallián Tibor viszont így fogalmaz: „Vierges sages, femmes folles”. Ez hibás; „sage femme” franciául ugyanis azt jelenti: bába. Folle pedig azt jelenti: örült (pl. Jeanne la folle, *La cage aux folles*). A „folle” jelző a szerelmi konfliktusukba, lelkiiseretfurdalásukba beleörült nők, valamint a „furiák” típusára illenék.

Ennél a pontnál szeretném felsorolni a tanulmányban talált többi, franciául helytelenül használt vagy írott szót:

a 496. oldalon, az 1830-as évekre vonatkoztatva nevezi a németeket „boche”-oknak. Ez a gúnynév csak 1887 óta használatos.

a 195. oldalon Renée Fleming keresztnévének végéről hiányzik a záró e.

a 235.oldalon a *Symphonie pastorale* végéről szintén.

a 369. oldalon Auber operája címében mindkét főnévre vonatkozó névelő, illetve névmás hibás; helyesen: ***La part du Diable*** (és nem: *Le part de Diable*).

az 501. oldalon az Académie Royale végéről szintén hiányzik a záró e.

Grétry operája, a *Raoul Barbe-bleue* címének végéből következetesen, még a CD-rom kottapéldái fölött is hiányzik a záró **e**: a Kékszakállú hiába férfi, a szakálla franciául, mint a latin nyelvekben, nőnemű, s ezt a színevel egyeztetni kell ...

Az 508. oldalon és sokhelyütt: az ingénue szóban hiányzik az é-n az ékezet.

Az 518. oldalon, a 15.sz. lábjegyzet szövegében több hiba is van: a 2.sorban: dans és serrure közt hiányzik a névelő: la; az hésite szó végéről hiányzik az e – a 3. sorban: a court szóból hiányzik az u – a 4. sorban: Ou’ai-je áll Qu’ai-je helyett.

(És akkor még nem említettem, hogy a spanyol García nevet mindenütt így, a portugál Camoës nevet így, a francia Boïeldieu-t pedig így kellene írni, a megfelelő ékezettel).

Az értekezés záró fejezetében rendkívül sokoldalúan, alaposan és tanulságosan elemzett művek, illetve nő-figurák (amelyeket hasznos lett volna a tartalomjegyzékben és előfejként is feltüntetni) a következők:

I. alfejezet : [Vierges raisonnables, femmes naïves]

Auber: *La fiancée*, Henriette – Auber: *Le Philtre*, Térézine, illetve az azonos témájú Donizetti-mű: *L'elisir d'amore*, Amina - Karl von Holtei – Franz Gläser: *Des Adlers Horst*, Rose – Grétry: *Raoul Barbe-bleue*, Isaure (Marie) - ez kivételesen érdekes!

II. alfejezet: Gentil fanciulle: Bartay: *A csel*, Ida — Hérold: *Zampa*, Camilla - Bellini: *I Capuleti ed i Montecchi*, Giulietta, - *La sonnambula*, Amina – Donizetti: *Il burgomastro di Saardam*, Marietta - *Linda di Chamounix*, Linda - *Maria di Rohan*, Maria - *Lucia di Lammermoor*, Lucia - *Marie, fille du régiment*, Marie

furie maligne: Mercadante: *Il giuramento*, Elaisia - Bellini: *Il pirata*, Imogene - *La straniera*, Alaide - *Beatrice di Tenda*, Beatrice – *I puritani*, Elvira - *Norma*, Norma - Donizetti: *Anna Bolena*, Anna - *Maria Stuarda*, Elisabetta - *Roberto Devereux*, Elisabetta - *Gemma di Vergy*, Gemma - *Lucrezia Borgia*, Lucrezia - *Belisario*, Antonia - *Marin Faliero*, Elena

III. alfejezet: La schiava

Verdi: *Nabucco*, Abigaille (hosszú elemzés)

IV.alfejezet: La straniera

Bellini: *La straniera*, Alaide (hosszú elemzés). Mivel a darab főhősnője a „donna del lago”, és Rossininek is van egy ilyen című operája, célszerű lett

volna megjegyezni, hogy annak szüzséje egészen más, hiszen Walter Scott *The Lady of the Lake*-je nyomán készült, míg ez a Magyarország történelmében is szereplő bajor Merániai család tragédiájáról szól.

V.alfejezet: Mia rivale

Az ősrégi színpadi konfliktus: a halálos vetélytársnők, a – néha a valóságban is - egymás hajába kapó prima és seconda donna, Donizetti megfogalmazásában: „due puttane” karakterszerepeinek drámai ütköztetése. Bellini: *Norma*, Norma és Adalgisa vetélkedése Pollione szerelméért - Donizetti: *Anna Bolena*, Jane Seymour (Giovanna) bevallja vétkét Anne Boleynnek, a királynénak, aki ekkor tudja meg: ő a riválisa, miatta fogja - nemcsak trónját, de fejét is veszteni (hosszú elemzés).

Összefoglalásul: megtisztelő, hogy elolvashattam ezt a disszertációt, amelyből sokat tanultam. A megbízatásommal járó, a lényegét nem érintő kritikus megjegyzéseim ellenére meggyőződésem, hogy Tallián Tibor professzor, a zenetudomány kandidátusának rendkívüli felkészültséggel és szorgalommal készült, széles ívű, rengeteg új, eddig ismeretlen adatot közlő, egy egész korszakot új megvilágításba helyező értekezése a magyar zenetudomány nagy nyeresége.

Az MTA doktora cím odaítélését melegen javaslom.

Budapest, 2012. szeptemberében

Hamburger Klára zenetörténész, DSc

