

TALLIÁN TIBOR

## Csoportkép primadonnával

### Operakritika a reformkorban\*

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

A Pesti Divatlap egyik töprenkedése közel járt ahhoz, hogy kijelentse, az operai ösztönművészetben 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 esztétikailag hasznos, de gyakorlatilag opcionális tényezőnek.<sup>1</sup> „Nem földolog az operában a szöveget érteni” – vélte a Pesti Hírlap is, a tiszta szövegmondást mégis az énekes első kötelességei közé sorolta.<sup>2</sup> Megint mások intranzigens álláspontra helyezkedtek. Az érthető beszédartikuláció révén „nem csak hangot hallunk a szájából – írta a Regélő –, hanem értelmes szót is, tehát felfoghatjuk a darabnak drámaiságát, a cselekvény folyamatát, mit nem tudni bosszúság és kín”.<sup>3</sup> Mindazon kriti-

\* Fejezet a *Schodel Rozália és az opera kezdetei a Nemzeti Színházban* című készülő monográfiából.

<sup>1</sup> „[...] habár daljátékban a hang és játék a földolog, 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 lehangozó dalokkal!” *Pesti Divatlap* 3 (1846), 514.

<sup>2</sup> „[...] operistáink, különösen a nők, [olyan] hangicsálást visznek mindig véghez, hogy az erdő madarai sem lehetnének értelmesebbek. Nem emlékezünk egyetlen egy árva szóra, mit szájukból évek leforgása alatt valaha megérthettünk volna. – Nem földolog ugyan operában a szöveget érteni, de főkötelessége minden jó énekesnek, hogy érthetően énekeljen.” *Pesti Hírlap*, 1847. május 23. Vö. Hollósy és Schodelné első közös fellépésének referátumát: „Mindkét énekesnőnek hibája az, hogy egy szót sem tudnak érthetően, tiszta kiejtéssel énekelni.” *Pesti Divatlap* 3 (1846), 791. (Montecchi és Capuletti párt, szeptember 26.) Az Ernani bemutatója alkalmával Hollósy „ritka szépségű ezüst-hangjának” fenntartás nélküli dicsérete után melankolikusan jegyezték meg: „Bár ezen bájoló dalt, egyes szavakban is tisztán lehetne értenünk!” *Uo.*, 4 (1847), 185. (Ernani, február 3.)

<sup>3</sup> „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

kusoknál, akik osztották a Regélő álláspontját, az énekes és a szó viszonyának kérdése ritkán hiányzott a teljesítmény referált összetevői között.<sup>4</sup> A Honművész már 1836-ban Konti Nina lelkére kötötte „a textusnak pontos és érthető kimondását”. A boroszlói színházból vendégszereplésre érkezett Klein tenoristáról a Nemzeti Újság ajakbiggyesztve állapította meg, hogy „játéka és szavalása a gyermeki korban van még”.<sup>5</sup> 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”.<sup>6</sup> Példás dikcióját két író is szembeállította Schodelné kifogásolható szövegejtésével.<sup>7</sup> A magyarországi születésű, de régóta a hamburgi színházban működő Wurda József szép magyar

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 szájából, hanem értelmes szót is, tehát felfoghatjuk a darabnak drámaiságát a cselekvény folyamát, mit nem tudni bosszúság és kín, még akkor is, ha egy pengő huszasért megvettük az opera textusát a pénztár kabinetében, mivel olvasni és a színpadra is figyelni, nehéz egyszerre, aztán mindenkinek nincs ám kedve hamarjában kivágni egy huszast. A közönség tagjainak fizetni az énekesek ügytelenségéért kétszeres huzavona.” *Regélő* 1 (1842), 666.

- <sup>4</sup> 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 szemlése élt: „Kassáról. Lendvay úr elfogadható fiatal színész, szép természetű, 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.” *Honművész* 2 (1834), 85.; „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 éneke 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.” *Athenaeum* 2/1. félév (1838), 11. (Ismeretlen nő, január 6.); „Ezen Szerdahelyi jutalmául adott opera Schodelné nélkül is teljes házat kapott; Agathát Felbér Mária adta s szava kellemével, éneke bájával méltó tapsokat arata.” *Hasznos Mulatságok*, 1838/2. félév, 72. (A bűvös vadász, július 28.); „Joób úr szava nagyon magas szerepekben hatályosabban működheték, mert magasság annak főérdeme.” *Honderü* 2/1. félév (1844), 222.
- <sup>5</sup> „Klein úr hangjának területe elegendő, s mell-hangjai figyelmet érdemlők. A felsők 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 ur! csak hogy semmi hasonlítás Wilddel és Roppaval. E körökbe nem egyhamar jutand ön!” *Nemzeti Újság*, 1842. május 7. (Otello)
- <sup>6</sup> *Athenaeum* 2/2. félév (1838), 488. (Montecchi és Capuletti párt, október 5.)
- <sup>7</sup> „Érdeme neki még a gondos kimondás, mely egy szavacskát sem hágy elveszni: oly tulajdon, mellyel legünnepeltebb énekesnéink sem bír, s kit a külföld sok jeleseinek példája nem véd, minekutána meg van mutatva, hogy szépen is, értelmesen is lehet énekelni. [...] S. F.” *Uo.*, 3/1. félév (1839), 127. (Norma, január 18.); vö. még *Regélő* 1 (1842), 666.

beszédét és – attól megkülönböztetve – tiszta, érthető kimondását annyival nagyobb lelkesedés fogadta, amennyivel ő jelentősebb és ismertebb énekes volt, mint Sátorfy.<sup>8</sup> Wolf Károly kedvező fogadtatásához is hozzájárult tiszta, akcentusmentes magyar kiejtése.<sup>9</sup> Felkerült továbbá a példaképek listájára két olasz énekes. Giovanni Bassadonnát 1847 április végén a Pesti Hírlap egy „debreceni kántus prézes”-hez méltó tiszta magyar kiejtéséért dicsérte.<sup>10</sup> Egy hónappal később Giovanni Reina bemutatkozását használta föl alkalmul, hogy üssön a magyar színház énekesgárdájának többségét kitevő német származékokon.<sup>11</sup> Bassadonna és Reina artikulációjának tisztaságát (amit az olasz és magyar fonáció közelsége magyaráz) az olasz énekiskola jó hagyományának tulajdonították. Ennek köszönheti az énekes, hogy „a szavak és szótágok érhető kiejtését jókor megszoká”, s az idejekorán kialakított feltételes reflex az idegen nyelven is segítségére van.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> „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; 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.” *Regélő Pesti Divatlap* 1 (1842), 525. (Norma, július 18.); „W. úrnak, ki oly tisztán ejti ki a magyar szavakat, hogy e tekintetben semmi kívánivalót 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?” *Világ*, 1842. július 20. (Norma, július 18.)

<sup>9</sup> „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.” *Der Spiegel*, 1845. június 17.

<sup>10</sup> „Színházunkban régen nem valának oly általános tetszés-zajnak tanui, 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 táboraiban 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 létere így megtanulni s ily érzellemmel 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.” *Pesti Hírlap*, 1847. április 29. (Eskü, április 22.)

<sup>11</sup> „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 leheté érteni.” *Uo.*, 1847. május 23. (Nabukodonozor)

<sup>12</sup> *Pesti Divatlap* 4 (1847), 860. Később a Reinával nem rokonszenvező lap többször talált kivetnivalót magyar kiejtésén. „Reina (Gara nádor) e szerep, különösen az Örörm 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

Az olasz metódus áldásos eredményétől függetlenül megjegyzésre méltó, hogy a „hangicsálásukért” kiszerveztett primadonnákat kizárólag férfiakkal hasonlították össze hátrányosan. Sátorfy nominálisan ugyan tenornak minősült, de felső hanghatára nem lépte át a modern baritonét. Rosszkezdű pillanatában a Honművész ezt szemére is vetette.<sup>13</sup> Wolf hangja is a „kicsuklást” kockáztatta, ha *g'* fölé merészkedett.<sup>14</sup> Wurda ugyan „teljes hangerővel mellhangon” kiénekelte a *h'*-t,<sup>15</sup> de legnagyobb szerepeiből kikövetkeztethetően ő is a középregistertben otthonos, baritonális tenorok közé tartozott. Márpedig közép- és mély hangú férfiak fizikai-akusztikai okból sokkal könnyebben artikulálják a szöveget, 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 mellregistert, addig a női énekhang átlagosan kétoktávos terjedelmének csak legalsó hangjai tartoznak az érett korban általánosan beszédre használt mély regiszterbe. A mellhang fölötti hangtartomány – nevezzük bár közép- vagy fejhangnak – már beszédben is csak korlátozottan alkalmas a magánhangzók megkülönböztetésére.<sup>16</sup> Az egymásnak ellentmondó két- és három regiszteres beosztásokon kívül egyes elméletek külön regiszterként írják le a magas szopránok legfelső hangjait. E madárhanghoz hasonló fütty regiszterben végképp 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 transzcendálja. A magas női hang sza-

---

egy ember is, ki az olasz Reinát figyelmeztetni tudná és akarná a magyar szavak tiszta kiejtésére?” *Uo.*, 5 (1848), 26. (Hunyadi László, 1847. december 21.): „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.” *Budapesti Divatlap* 1/2. félv. (1848), 30. (Macbeth, július 6.)

<sup>13</sup> „Sátorfy úrnak meg kell mondanunk, hogy a néhány 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 éneкли, sőt mindenkor kelleténél mélyebben, mi által distonálás támad.” *Honművész* 6 (1838), 717. (Beatrice di Tenda, november 9.)

<sup>14</sup> „[...] Hr. Wolf sang den Edgar gut, in so fern sich der Edgar ohne As und A gut singen läßt.” *Der Spiegel*, 1846. szeptember 8. (Lammermoori Lucia, szeptember 6.)

<sup>15</sup> *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst, Bde 1–6; Supplementband*, Bearbeitet von [...] dem Redacteur Dr. Gustav Schilling (Stuttgart: Franz Heinrich Köhler, 1835–1838; 1842) – Itt: Supplementband, 413.

<sup>16</sup> Johan Sundberg: „Where does the sound come from?”, in *The Cambridge Companion to Singing*, ed. John Potter (Cambridge: CUP, 2000), 231–247. – Itt: 239.

vának fájdalmasan édes titokzatossága a szuperhumánus kommunikáció – vagy inkább kommunió – élményében részelteti a hallgatóságot. Szóhoz ragadt irodalmárok racionalizálhatták és ezáltal diffamálhatták az opera varázshatását a közönségre, de némelyikük, mint a derekasan operaellenes Vahot Imre ráérzett a lényegre: az 1820–40 közötti romantikus korban (és más korban is) az opera éppen szavakon túli, orákulumszerű titokzatosságának és ebből fakadó kvázi vallásos hangsúlyának köszönhetette vonzerejét. Az ének, a zene és az operaelőadásnak a zenei szerkezet által kölcsönzött liturgikus idő- és látványstruktúrája társasági eseményből szertartássá alakította át a színházlátogatást:

„[...] mi meg vagyunk győződve, miként az operai előadás hallgatóinak legnagyobb része nem is sejté, mi foglaltatik a dalok szövegében, nem is érté, mit akar azokkal a zeneszerző, s az előadó személyzet; – mégis mily nagy közönség gyűlt össze ez *oraculum* titok csodálására. [Kiemelés tőlem, T. T.] Miért? mert titok, és mert opera hallgatásához nem kell felfogó ész, nem kell mélyebb gondolkozás; mert az opera divatosabb cikk, mint a dráma, és mert színházunknál az opera külső fényes kiállítására roppant költséget fordítanak. Volna csak a Macbeth-drámában oly pompás öltözet, díszítmény és tánc, mint van a Macbeth-operában, – bizonyára amaz is nagyobb közönséget csodítene össze mint parlagi rongyos kiállítása mellett.”<sup>17</sup>

Évszázados hagyományt folytatva a Nemzeti Színház magyar nyelvű librettók kiadásával igyekezett segíteni a színpadi szövegejtés elkerülhetetlen érthetlenségén. A nevezetesebb áriák szövege zongorakivonat formájában is terjedt, és széles körű ismertségre tett szert. Nyáry Pál figyelmeztetett a Bajzával folytatott operavita egyik asszójában:

„[...] már ma a zenétől irtózás tisztessé körökbe juthatásra nem legajánlóbb műveltségi oldal, valamint azt is: hogy a pipereasztalokon, zongorákon áriákat találni Normából, Bájitalból, Beatricéből, Szerdahelyi, Deáki s Jakab fordításával oly család körben is, mely a magyar classicusokat nevékrül sem ismeri, s a kedveltebb operák magyar fordításából a színházi pénztárnál, egy este is több kél el, mint sok komoly tartalmú könyvekből évtizedek alatt.”<sup>18</sup>

Nyáry információjának birtokában jobban értjük az irodalmárok, drámaírók ingerült operaellenességét. Ismertség dolgában az opera nemcsak dallamaival, de szövegeivel is lekörözte őket. Holott – valljuk be – erre a szövegeket irodalmi értékük igazán nem tette méltóvá. Verbális ügytelenségüknek több okát is feltételezhetjük. Nagy nemzeti nyelvű operakultúrákkal ellentétben, mint az olasz és francia, a magyar műsoron szereplő operák többségének szövegei fordítás útján jöttek létre. Kérdéses, hogy ezen textusok előállítóit vajon nem tisztelte volna meg érdemükön felül a becsmérlő besorolás, mellyel Wagner a német operafordítókat illette: *literarischer Handlanger*, azaz irodalmi segédmunkás. Német színpadokon a daljáték és

<sup>17</sup> *Pesti Divatlap* 5 (1848), 312–313. (Macbeth, február 26.)

<sup>18</sup> Nyáry Pál: „Nyilatkozás Bajzának”, *Társalkodó*, 1839. július 8.

opera a 18. század végétől kezdve egyre nagyobb népszerűséget élvezett, repertoárja szakadatlanul gyarapodott francia és olasz újdonságokkal; így a „handlangerek” tekintélyes fordítói rutinra tehetek szert. Korántsem elhanyagolható tényező az sem, hogy a nyelv és irodalom, melybe német fordítók az internacionális librettókat átültették, érett prozódiai szabályokkal rendelkezett, s ezeket nehézség nélkül alkalmazta a 18. század második felében felvirágozott énekelt műfajokban is: egy- és többszólamú Lied, Singspiel. A fejlett német prozódiai érzék a fordításokra is kihatott; illusztrálja ezt a 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 eredeti szöveg lejtéséhez. Ráadásul a német „fordításgyárosokkal” ellentétben az operaszövegek magyarítói között soknak nem, vagy alig volt színházi gyakorlata. Mert ugyan hol szerezhettek volna tapasztalatot a tartalmat elfogadható mértékben visszaadó s a dallamhoz illeszkedő magyar énekszöveg előállításában az érdemes Bántó Sámuel, A sevillei borbély és az Otello fordítója még a vándorlás éveiben? Szinnyei szerint az operával folytatott rövid kacérkodása után bányagazgatósági ülnökként működött egészen 1880-ban Kolozsvárt bekövetkezett haláláig.

Bántóhoz hasonló dilettánsokat kivéve a vándordalszínész-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, az 1830-as évek elején pedig Szerdahelyi József vette át. Készített még fordításokat Szilágyi Pál és Udvarhelyi Miklós. A Pesti Magyar/Nemzeti Színház működésének első évtizedében használt operafordításokat az *1. táblázat*ba foglaltuk.

Alaposabb vizsgálatra látszatnak bizonyul a táblázatnak azon tanúsága, mintha a régi fordítók – elsősorban Szerdahelyi – változatlan intenzitással tovább működtek volna az új színházban is. Hiszen az újabb repertoár több darabja már a Nemzeti Színház megnyitását megelőzően színre került Kassán vagy Budán. Szerdahelyi 1836–37-ben a Kassai Daltársulat számára állította elő a három Bellini opera magyar szövegét, melyek Pesten Schodelné feltűnésének keretét alkották. Ezek további magyarzáttal szolgálnak az operafordítások rossz stílusára és tartalmi homályára. Büszke kijelentése szerint Szerdahelyi olaszból ültette át a Montecchi és Capulettit, állítását azonban blöffként leplezi le az eredeti librettista megnevezése a nemzeti színházi kéziratos szöveggönyv címlapján: „olaszul írta Ott”; vagyis a bécsi Josefstädter Theater obskurus karnagy-dramaturgja a német átdolgozás készítője.<sup>19</sup> Német partitúrából játszották a régi magyar színen az Ismeretlen nőt és a Normát is; magyar szövegüket feltehetően a partitúrák alapján állították elő. Szerdahelyi más fordításai sem merítettek tiszta forrásból. A vándorlás utolsó korszakában sikert aratott francia vígoperák az újabb német

<sup>19</sup> *Montecchi és Capuletti / párt: / avagy / Romeo és Julia. / Daljáték 2 [javítva: 4] fölvonásban. / Olasszul írta Ott: [!] magyarra / fordította / Szerdahelyi József: / Musikáját írta / Bellini.* Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, M.M. 13.831.

Cím	Fordító	Bemutató	Korábbi előadás
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	–
Vesta szüze	Szerdahelyi József	1838	–
A bűvös vadász	Szerdahelyi József	1838	+
Fra Diavolo	Szerdahelyi József	1838	+
Marie	Szilágyi Pál	1838	+
Bájital	Deáky F. Sámuel	1838	–
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	–
Saardami polgármester	Lengy [Károly]	1839	–
Fidelio	Lengy [Károly]	1839	–
Marino Faliero	Jakab István	1840	–
Devreux Robert	Jakab István	1841	–
Belizár	Udvarhelyi Miklós	1841	–
Alvajáró	Deáky F. Sámuel	1841	–
A portici néma	Szilágyi Pál	1841	(részleges)
Fekete domino	Lengyel Dániel	1842	–
Otello	Bántó Sámuel	1842	+
A templárius	Ney Ferenc	1842	–
Zsidó hölgy	Jakab István	1842	–
Golkondai királynő	Szerdahelyi József	1842	–
Párizsi vízhozó	Deáky F. Sámuel	1842	+
Ördög Róbert	Asztalos Károly	1843	(részleges)
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	–
Kőműves és lakatos	Szerdahelyi József	1846	+

1. táblázat

Cím	Fordító	Bemutató	Korábbi előadás
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 Curitiusok	Egressy Béni	1848	–
Martha	Szerdahelyi József	1848	–
Két altiszt	?	1848	–
A puritánok	Egressy Béni	1849	–

1. táblázat (folyt.)

daljáték-repertoár részét képezték, és a magyar gárda magától értődően onnan vette át őket. A Zampa magyar változata Frederike von Elmenreich átdolgozásán alapult.<sup>20</sup> A Bál-éj operából 1837 áprilisában Kassán már előadtak egy felvonást zongorakisérettel; Szerdahelyi tehát már ott lefordíthatta a szövegnek legalább egy részét. Vehette volna hiteles forrásból, hiszen tulajdonában volt a német–francia nyelvű nyomtatott zongorakivonat.<sup>21</sup> Fordítása azonban ekkor is a német válto-

<sup>20</sup> Erkel József távozása után a Nemzeti Színház gárdájában közel egy évtizedig nem akadt Zampa alakítására alkalmas énekes színész. Az ifjú Stéger ragyogó tenorjával és „snájdig” fellépésével az isten is erre a szerepre teremtette. 1849-től szerződött tagként énekelte, később egyetlen pesti vendéjátéka sem múlhatott el Zampa nélkül. Stéger birtokában volt a Zampa francia–német szövegű zongorakivonata; 1921-ben a hagyatékkal 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 19. század 2. feléből származó lapok tanúskodnak.) Vidéken elvéve még a 19. század végén is játszották a Hérolld-vígoperát. Feljegyzések és egy későbbi zongorakivonat tulajdonbejegyzése szerint az Operaházban őrzött régi előadási anyagot 1900 körül kölcsönkérte a nagy operabarát színikazgató, Krecsányi Ignác. Szegedi állomáshelyéről az 1902/1903. évadban Temesvárra települt át, s ott tervezte a Zampa előadását, minden bizonnyal azért, mert akkor szerződött hozzá a későbbi nagy tenor, Környecy Béla – ugyan még baritonénekesként, de hát Zampához zampai alkat és fellépés kellett, nem tenorhang. Krecsányi programjainak vizsgálata azt mutatja, hogy a bemutatóra nem került sor. Szerdahelyi fordításának kéziratossugópéldányát őrzi az Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, M.M. 13.991. (*Zampa / vagy A márvány hölgy. / Vitézi hőopera 3. felv. / Zenéjét írta Herold. / Fordította Szerdahelyi.*)

<sup>21</sup> A színházi kottatárban megtalálható a Bál-éj Schott-kiadású, francia és német szövegű zongorakivonata. Keménykötésű borítólapján vignetta a következő szöveggel: „Báléj opera / Zongorakivonata / 1<sup>o</sup> szám a bibliotékába”. A borító bellapján ceruzával: „Tekintetes Szerdahelyi Josef úr.”



zatra támaszkodott, s ezt akaratlanul elárulta a színlapon, mely a magyar cím alatt zárójelben feltüntette az *eredetit*: „Ballnacht”.

Az állandó színház működésének első öt évében a magyar dalszínészetnek ez az érdeemes faktótuma legfeljebb két új fordítást készített: a Vesta szüzet magyar tárulat korábban tudtunkkal nem játszotta, és újonnan fordította le a Golkondai királynő librettóját is. A régi gárda tagjai közül a Pest megyei színházi választmány fordítást bízott még Udvarhelyi Miklóstra (Belizár), de többségben voltak az új nevek. Jakab István a Tudós Társaság tagjaként és megbízásából hivatásszerűen foglalkozott színműfordítással. Librettót nem csak fordított, de írt is: jogásztársával, Bartay Endrével együttműködött az első magyar vígopera elkészítésében (Csel). Lengy Károly két operafordításán s a Kirchlehner előadatlan operájához írott eredeti szövegkönyvön kívül (A krétai törvény) színházi–irodalmi munkásságot nem fejtett ki.<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> Különleges helyet foglalt el a szöveggyárosok között Deáky Filep Sámuel. Kolozsvárott énekesként, alkalmi igazgatóként és fordítóként évtizedeken át kapcsolatban állott a színházzal. Az ő magyartításában vették elő a Kerepesi úton az Udvarhelyi-féle régi repertoárból a Vízhordozót, később a József és testvéreit. 1835-től Bécsben élt, s talán ott találkozott a székvárosban sűrűn megforduló Schodel házaspárral, akiket még Kolozsvárról ismerhetett. Kézenfekvő lehetett Schodel János számára, hogy operai főrendezői minőségében Deákyt bízta meg a Bécsben beszerzett Bájital és Alvajáró átültetésével.<sup>24</sup>

Kiküszöbölendő a bécsi befolyást – s az ebből fakadó elkerülhetetlen párhuzamosságot a pesti német színház repertoárjával –, a választmány már 1839-ben igyekezett autentikus forrásból bővíteni a repertoárt.<sup>25</sup> Ráday Gedeon közvetlenül Milánóból hozatta meg a Lucrezia Borgiát és Gemma di Vergy, Donizetti két

<sup>22</sup> Vö. „Jakab István (galantai)”, in Szinnyei József: *Magyar írók élete és munkái V.* (Budapest: Hornyánszky, 1897). Hozzáférés a világhálón: <http://mek.oszk.hu/03600/03630/html/index.htm>

<sup>23</sup> Pest Megye Színészeti Választmány, 1839. május 5-i ülés jegyzőkönyve. Pest Megyei Levéltár, IV 7-a, b 1. Színészeti választmány iratai 1837–1840. Kapos-mérei Mérey Károly Bauernfeld-fordítását 1839 júliusában mutatta be a Pesti Magyar Színház.

<sup>24</sup> „Schodel Jánosnak az »Elisir d'Amore« című daljátéknak Deáki Fülöp Samuel által tett fordításáért a fordítónak előre adott 15 ft 26 x pengő exassignáltatott.” Színészeti választmány 1838. december 8-i ülésének jegyzőkönyve. (Vö.: 23. l. ábr.) Szinnyei szerint Deáky a fordításokat Bécsben készítette, és maga szedte ki.

<sup>25</sup> Az obskurus német átdolgozásoktól nem volt könnyű megszabadulni. Jakab István akkor sem fordíthatta volna olasz eredetiből a Beatrice di Tenda librettóját, ha akarta volna, hiszen Bellini operáját a már említett Georg Ott hajmeresztő átdolgozásában mutatták be. Georg Ott által készített német szöveget tartalmaz a Bájital kézirat partitúrája is; de a Nemzeti Színház kottatárában megvolt az olasz szövegű zongorakivonat is. E kottákat Schodelné hozta magával Bécsből. Ugyancsak az ő szállítmányának részét képezte Mercadante Giuramentója, olasz szövegű zongorakivonat formájában. A Honművész szerint a Bál-éjt is Schodelné szállította 1838-ban. Talán a nyomtatott partitúra hozta el – láttuk, a zongorakivonat megvolt Szerdahelyinek, korábban abból fordította az operát.

„fúria-operáját”, melyekben Schodelné tragikai erejét kívánta bizonyítani; a rendelés partitúrára és zongorakivonatra szolt. 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 Zsidó hölgy fordításával. Csak 1839 márciusa után vehette munkába a Gemma di Vergyt és a Borgia Lucretiát, hiszen a becses milánói küldemény legkorábban a hónap végén érkezhett meg. Jakab (a Beatrice di Tenda kivételével) olasz eredetiből dolgozott; munkáin ezt büszkén közhírré is tette.<sup>26</sup> A Marino Faliero fordításához a zongorakivonat mellett olasz nyelvű nyomtatott rendezőpéldányt is használt, melynek utasításait lelkiismeretesen lefordította. A könyvtárban megőrzött példány azon ritka források közé tartozik, melyek alapján legalább halvány képet alkothatunk magunknak a Nemzeti Színház első éveinek színpadi gyakorlatáról. Magától értődik, hogy Lengey a Fidelio librettóját az eredeti (német) nyelvből ültette át. Állítása szerint az eredetiből, vagyis olaszból fordította a jobb sorsra érdemes Saardami polgármester szövegét is. Marietta, azaz Schodelné szerepében összevetettük Lengey magyar szövegét az olasz, illetve a német szöveggel; a szúrópróba megerősíti a fordító állítását. Nem tudjuk, miből dolgozott: olasz szövegű forrás – zongorakivonat vagy libretto – a színházi könyvtárban nem maradt fenn, a Bécsből érkezett partitúra pedig német címezést és szöveget tartalmaz. Úgy látszik, az első évek fordítói csak rövid ideig álltak kapcsolatban a színházzal. 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 a bemutatásra kiválasztott újdonságok között ezt is felsorolta (igaz, valamennyi frissen megszerzett operával együtt; közöttük a soha be nem mutatott Calais-i János és a Gyermeki szeretet hatalma is szerepelt). Ha Jakab egyszerre kapta meg a Marino Falierót és Roberto Devereux-t, túlterheltség miatt nem vállalhatta a Saardami polgármestert, amit pedig Schodelné és a színház mint vígoperát előnyben részesített a súlyos Borgia Lucretia után. Ez indokolhatta az addig ismeretlen Lengey megbízását. Sejtésünk szerint Deáky Filep Sámuelre is érvényes a megfigyelés, hogy a színház ciklusonként cserélte fordítóit. Ha az Alvajáró magyar szövegét még 1838 őszén, a Bájítallal egyidőben elkészítette volna, az megengedné a feltételezést, hogy Schodelné 27 évesen legalábbis tervezte e semiseria szerep meghódítását – ebben is követve a nagy Pasta és Schröder-Devrient példáját.

1844-ben szinte kizárólagosan Egressy Béni ragadta magához az operafordítás jogát. Kivéve a Rohan Máriát, Az ezred lányától a Macbeth-ig ő fordította Schodelné valamennyi szerepét, és benne volt a keze a mások főszereplésével tartott bemutatók nagyobb részében is. Egressy nem állította expressis verbis, hogy mindig az eredeti nyelvből fordít. Donizettinek a párizsi Opéra számára komponált

<sup>26</sup> *Gemma di Vergy sugó könyve [...] olaszból magyarítottá Jakab István.* Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, M.M. 13.676.

Dom Sebastianja esetében magától értődik, hogy a német változatból dolgozott. Bécsben e francia nagyoperát nem az olasz, hanem a német évadban mutatták be 1845. február 6-án, a szerző által revideált változatban; ezt a változatot közvetítette a pesti (német és magyar) színházakhoz a bécsi másolóműhelyben készült partitúra. Feljegyzés tanúsítja, hogy a példány járt Egressy kezében.<sup>27</sup> Ugyancsak Bécsből kerülhetett a színház birtokába a darab Mechetti-féle zongorakivonatának egy példánya, mely olasz és német szöveget tartalmaz; ez szolgált rendezőpéldánnyul. A színházat nem érdekelte különösebben, vajon a fordító az eredeti olasz szövegből dolgozik-e, különben az igazgatóság nem kérdezte volna vagylagosan bécsi ügynököktől, Franz Holdingtól 1846. szeptember 2-án: „Ernani partitúrája egyféle akár olasz akár német szöveggel és librettóval mennyiért szerezhető meg?” Egressy elégséges olasz tudást mondhatott magáénak operaszövegek fordításához, és efféle munkát német nyelvi támasz nélkül is elvégzett. Csak olasz szöveget tartalmaz a Macbeth 1847 augusztus elején Bécsből Pestre érkezett Ricordi-féle zongorakivonata; a pesti használatra készült partitúrába pedig, amelyet Holding a teljes zenei anyaggal együtt októberben expedieált, egyáltalán nem írtak szöveget.

Említettük: a librettó kétszáz éves szokás szerint a magyar színház látogatóinak is segített követni az opera cselekményét. Aki akarta, nappal az irodában, este a pénztárban egy húszasért megvásárolhatta a „könyvecskét”.<sup>28</sup> Volt, ki állítólag drágállotta a hasznos segédletet; annál inkább, mert – mint Vahot Imre írta – ha mégis megvette, bosszankodhatott, hogy „a kinyomott opera nagy része nem egyezik a színpadról lehangzó dalokkal!”<sup>29</sup> A panasz jogos voltát készséggel belátja az, aki felidézi, milyen sokszor jelezte a sajtó az operák kisebb-nagyobb alakváltozásait viszonylag rövid előadási sorozatokon belül is. Minden színház mindenkor rossz szokása szerint nagyon sokszor, nagyon sokat húztak a darabokból. Felújításkor, új énekes beállításakor az ellenkezője is előfordult: régebben bevezetett húzásokat visszaállítottak, vagy legalább megfontolták a hely (tudniillik a behajtott partitúra-oldalak) „kinyitását”. Akár húztak, akár kinyitottak részeket: mindkét végleten sok időt veszített a néző, míg a szövegeknyvben rátalált a helyre, ahova az előadás „ugrott”. 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 színpadidegensége miatt nem csak felújítások alkalmával, új szereplők beállításakor, vagy rendezőváltáskor hajtottak végre átalakításokat a textusokon; a benyújtott librettót még a szereptanulás és a próbák során megkísérelték az énekelhetőség valódi vagy vélt igényei szerint

<sup>27</sup> *Dom Sebastian / Oper in Fünf Acten / Musik von / Donizetti / I. Act.* Országos Széchényi Könyvtár, Nemzeti Színház Kottatára. A címlap jobb felső sarkában tintás feljegyzés: „December 22<sup>dik</sup> Reggel adta Egressy Béni át”

<sup>28</sup> A színlapok többségén ilyen vagy hasonló szövegű tájékoztatás olvasható: „A mai opera kinyomtatva kapható a pénztárnál 1 pengő huszasért.”

<sup>29</sup> Lásd az 1. jegyzetet.

javítani. Eklatáns példával szolgál a Saardami polgármester. Donizetti 1827-ben Unger Karolina főszereplésével bemutatott vígoperáját 1829-ben műsorára tűzte a Theater in der Josefstadt. A német szövegű kézíratos partitúra, melyet 1839 tavaszán Schodelné Pestre hozott, megtalálható a Nemzeti Színház kottatárában.<sup>30</sup> A magyar fordítás és az olasz eredeti összevetését nem végezhetjük el ott, ahol a pesti partitúra a számunkra hozzáférhető olasz librettótól eltérő számokat tartalmaz.<sup>31</sup> Mindjárt Marietta Cantabile–Moderato részekből álló Cavatinája (no. 2) különbözik a librettóban olvasható szövegtől. Feltételeznénk, hogy bevett szokásához híven a Josefstädter Theater igazította át a darabot, s illesztette be a számot. Azonban az opera egyetlen hangfelvételén a Cantabile („Lungi da te mio ben”) azonos a pesti változattal. Viszont a lemezen más cabalettát hallunk, mint amit a pesti partitúra tartalmaz.<sup>32</sup>

A Saardami polgármester magyarított szövegkönyvét 1839. szeptember 3-án nyújtották be a cenzúrához; az engedélyezési eljárás egy hónapot vett igénybe.<sup>33</sup> November 13-án megtartották a bemutót. Csekély sikerrel: három, két héten belül lezajlott előadás után egy hónapig nem tűzték ki újra. Karácsony előtt megért egyetlen repríz. 1840 márciusában és májusában újra felajánlották a közönségnek, de az érdeklődésből mindannyiszor csak egy-egy előadásra futotta. Ezután a pesti operában nem használták többé az előadási anyagot, és arról sincs tudomásunk, hogy kölcsönadták volna más magyar együttesnek. A levonható előadástörténeti 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, melyekre ráütötte engedélyező pecsétjét. Vegyük a női főszereplő belépő áriáját. A Honművész a premier utáni bírálatában idézte az ária három szakaszának kezdőszavait. Az idézet feltűnően pontos, úgyhogy feltehetjük, forrása nem az előadás, hanem az írott szöveg volt. Talán maga a díva adta Mátray kezébe szerepét, hogy felhívja figyelmét a szólám gazdag ékítményeire, s egyúttal arra is, hogy milyen „játszi könnyedséggel és enyelgéssel” fog ő ezekkel megküzdéni:

„Marinka (Schodelné assz.) cavatinája (g-dur) – »távolban édesem – bájsugallat szólla bennem – ily kék lány szívében« részeivel – az újabb olasz sztílű, nehéz hangfutásokkal, cifrázványokkal terhelt nagy bravourariáknak egyike, mely a leggyakorlottabb olasz gégét is megfá-

<sup>30</sup> Saardami polgár= / mester. / [...] / Der Bürgermeister von Saardam. / Komische Oper in zwei Acten. / Nach dem Italienischen des Gilardoni / Musik von Donizetti. Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár, ZBK 82/A

<sup>31</sup> [http://www.karadar.com/Librettos/donizetti\\_borgomastro.html](http://www.karadar.com/Librettos/donizetti_borgomastro.html)

<sup>32</sup> Az 1973-ban Zaandam, Hollandiában megtartott előadás felvétele: Living Stage LS 1104.

<sup>33</sup> Saardami Polgármester / Opera könyv. 2v.: „Királyi censurara küldetett Pesten September 3<sup>kán</sup> 1839. Komlossy Ferenc ügyelő / Saardami Polgármester / Víg daljáték két felvonásban. / Irta Gilardoni Domokos / Olaszból fordítá / Lengyey. / Zeneszerző: Donizetti Kajetán. [...] 16v.: A színen való előadása megengedtetik. Budán October 3<sup>k</sup> 1839. Pap Gábor Magy Királyi Helyt<sup>osi</sup> Titoknok.” Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, M.M. 13.909.

raszthatja. És ime! 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.”<sup>34</sup>

Mátray jólétesült folyóiratának azon olvasói, akik maguk is jelen voltak a premieren, hiába kutattak emlékezetükben az idézet egyes szavai után. Ha egyáltalán megértettek valamit a színpadról lehangzó szövegből, az a Honművész közleményével csak töredékeiben egyezett. De hogy mit is hallottak a valóságban, azt utólag alig lehet kideríteni. A sűgópéldányban, mely eredetileg magától értődően a cenzúrapéldány szövegét tartalmazta, jónéhány sort áthúztak, és a sorok közé új szöveget szorítottak be, igénybe véve a széles margót is.<sup>35</sup> Feltételezzük, hogy a változtatásokat a rendező eszközölte még a próbák kezdetén. Ám ezzel Marietta–Marinka szavainak kétértelműségét még nem merítettük ki. Ugyanis a szerepfüzetben – Schodelné egyetlen fennmaradt szerepe a kottatárban, melyet valóban elénekelt, s egyedül ő énekelt – a Cavatinába ceruzával kuszán bejegyzett szövegváltozatok sokhelyt eltérnek mind Lengey eredetijétől, mind a sűgőkönyv módosításaitól. A Cantabiléban csak a második – domináns hangnemű – szakasz szövege („Bájsugallat szóla bennem”) nem mutatja a parafrázéálás jeleit. Az énekszólamba helyütt ceruzával beírt ékítményváltozat arra vall, hogy előadása tervbe volt véve. Utóbb azonban e D-dúr szakaszt húzták, s a Honművész utalása ellenére valószínűleg soha nem hangzott el.

Milyen nehézségekkel találták szembe magukat az ismert és ismeretlen irodalmi segéd munkások a Cavatina fordításakor, és milyen sikerrel küzdöttek meg velük? Indoeurópai énekszövegek magyarításának kulcskérdése, sikerül-e áthidalni az ellentmondást a jambikus alaplüktetésű, többnyire felütéses eredeti versek és a magyar nyelv hangsúlyrendje között. Perdöntő kérdés az is, simul-e valamelyest az új szöveg a szavak-szótagok jelentéstani hierarchiáját könnyed magától értődéssel leképező eredeti diasztematikához. Marietta Cavatinájának első két dallamsorában megfigyelhetjük, hogyan domborítja ki Donizetti melódiája az olasz szövegnek nemcsak metrikáját, de kommunikációs hangsúlyait is (*1. fakszimile*).

Lungi da te mio ben  
fuggia la calma  
gemea il cor nel sen  
languia quest'alma.  
Ma nel mio pensiero  
vederti un di  
oh come di piacer  
brillò e gioi.

Az első sor kezdőszava („lungi”) ugyan „messze, távol” és nem „hosszú” jelentést hordoz, de mind a szó konnotációja, mind a hosszú első szótag ütemhangsúlyon

<sup>34</sup> *Honművész* 7 (1839), 749. (Saardami polgármester, november 18.)

<sup>35</sup> Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, M.M. 13.908.



1. faksimile. Gaetano Donizetti: A saardami polgármester. Marietta cavatinája. Szólamfüzet 1v.  
Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár, ZBK 82/B

való kezdést kíván. A „te” névmást – vagyis a kommunikáció címzettjét – a dallam a második ütemfél első nyolcadára helyezi, és az ereszkedő első ütemfélhez képest felugró szexttel és megnyújtott ritmusértékkel emeli ki. A sor utolsó szótagja („ben”) értelmezi a beszélő viszonyát a megszólított személyhez: az első ütem utolsó másfél nyolcadát kitöltő ereszkedő passzázs után („mio”) a dallam a második ütem súlyán rátalálásszerűen eléri a két nyolcad értékű alsó vezetőhangot, három nyolcad szünettel is megerősítve a vallomásos pillanat bensőségét. A szöveg második sora (harmadik ütem) a szóhangsúlyhoz alkalmazkodva dinamizáló felütéssel kezdődik („fu-giá”); 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 visszajukra fordítva ábrázolja a költői képet, amennyiben a futást, menekülést kifejező igét („fuggire”) nyugalmas ütemfél, a nyugalom („calma”) főnevet „megfutamodó” pontozott ritmusú emelkedő skála madrigalizmusa hordozza. A főnév második szótagja ugyan a következő ütem elejére, vagyis súlyos ütemrészre esik, de a dallam ide megérkező lehajló szeptim hangköze sikeresen semlegesíti a metrikai nyomaté-

kot. Nézzük, hogy viszonyulnak a rossinis dallamkezdet egyszerű bájához a magyar fordítási kísérletek!

Távolban édesem – gyötört fájdalom	Távol tölled kedvesem / gyötör gyötör a fájdalom
Sohajtozott szívem – nem volt nyugalmam	hervad [hervad] szívem / elhal elhal szívem
	ah távol tölled kedvesem
	hervad szívem / elhal szívem

Lengey a Cavatina első sorában hangzásukban szétterülő és tartalmilag is találó magyar szavakkal ügyesen illeszkedik a dallam diasztematikai és ritmikai duktusához. A „távolban” és „édesem” egymásutánja Bárdos Lajos legszigorúbb elvárásait kielégítő módon felel meg a motívumszerkezetnek; a kiemelt harmadik nyolcadra még az olasszal azonos magánhangzót is sikerül találni („te” és „é-des”). Vajon miért változtatták meg a színházias oly brutálisan a fordító szerencsés találatait? Talán tartalmilag hívebbek akartak lenni az olaszhoz? 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 futam folyamatosságát megtörték a „kedve-sem” két első szótagjával. Nem is tettek kísérletet a felütéses sorkezdet prozódiai korrekciójára az első strófa második sorában („gyö-tör”); a szótagok számát henye ismétléssel megnövelték. Lengey erőtlen második strófafelét viszont a kottába beírt szöveg megfelelőképp, ha nem is túl ihletetten javítja: „el-hal” elfogadhatóbb, mint „so-hajtozott”, mivel a jelentést hordozó ige kerül az ütemsúlyra, a felütésre pedig az ige-kötő. 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,	De a'midőn megláthatlak tünik minden földi kin
Legott örömtül égett lelkem és orczám	Mint száll két s az égi fény szívem felé legott

Itt a tétel a domináns kitérés után visszatér az alaphangnembe, és a Marietta fájdalmát és bizonytalanságát érzékeltető improvizatív-merengő letérből kilépve a 6/8-os ütem keretében szabályosan periodizált 3/8-os keringőbe kezd. Ennél a helynél már Lengey bakot lőtt – nyilván azért, mert ha volt is a kezében olasz szöveg, olasz szövegű kotta aligha; így vers és dallam illeszkedéséről nem lehetett fogalma. Nem sejtette, hogy az első strófa D-dúr záróütemének második felébe, ezt követően pedig a teljes 6/8-ot kitevő kilencedik, visszamoduláló ütembe Donizetti összesen 9/8 értékben *a'*, *c'*, *cisz* hangokra két „ah” sóhajt iktatott az énekszólamba. Csak ez után kezdődik a G-dúr keringő alá iktatandó olasz szöveg, hosszú szótagon, felütés nélkül indulva. Lengey figyelmen kívül hagyta a vokalizálást, az átvezetésre elvesztegette a vers első három szótagját, és értelmetlen módon, szó közepén érkezett el a tulajdonképpeni melódia kezdőhangjára: „de a'mi-dőn”. A második stanza

első dallamsorának végére az elsietett szövegkezdés miatt a szükségesnél kevesebb szótag 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 második sor skandáló dallamához viszonylag jól illeszkedő magyar szöveget nyer („minden földi kín”). Kétségtelenül folyamatosabb, és a jambikus dallamhoz jobban illeszkedik a folytatás szövegezése is. Lengy énekelhetetlen megoldásával szemben – „é-gett lelkem és orcám” – a színházi szöveg értelmesebb is, meg a dallami lejtést is jobban engedi érvényesülni. Ami a tartalmat 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 a színpadi karakter módosításának szándéka is. A primadonna a holland polgárlány jelmezében sem a rajongói által adományozott antik ékszereket, sem a drámai énekesnőt ékítő megszokottan fényes szavak koszorúját nem akarta letenni. A felfokozott, erősebb nyelvezet ugyan elhomályosítja a drámai jellemet, de a kulcsszavak növelik a pillanat átélhetőségét, a dráma legközvetlenebb hatóeszközét. Hasonló irányba mutat, hogy a szöveg átdolgozása megváltoztja az időhatározókat is. Az eredetit követve Lengy a cantabilét végig múltidőben tartotta: Marietta arról énekel, milyen árvának „érezte volt” magát, míg el nem határozta, hogy meglátogatja Flimant. A színházi átdolgozás e sorokat jelen időbe teszi át, talán azért, mert az előadásban húzták a lassú ária következő 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 kettősének (no. 7.) lassú első szakaszában a sűgópéldány még erősebben átalakítja a primadonna szavait, mint a Cavatinában.

*Marietta*  
(Un gelo per le vene  
mi corse a quell' addio!  
Lontan dall' idolo mio  
Più pace non avrò;

e a lui pensando ognora  
nel duolo mi struggerò.)

*Marinka (magában)*  
Ah, tőle kell megválni  
Kínját e gondolatnak  
Én nem tudom kiállni, –  
Fagyasztja véretem,

Mi fogja majd enyhíteni  
Fájó keservemet!

*Marinka (magában)*  
Melly kin tőle elválni  
Hideg borzasztja keblemet  
Ki nem fogom állni  
Repedni fog szívem  
(Tőle távol tőle távol)  
Emészti keblemet  
Kin és fájdalom  
Távol tőlle  
Emészti fájdalom  
Távol tőlle vár rám a halál  
vár rám a halál.



Lengey meglehetősen tétován bánik az olasz szöveggel, s elvétí a drámai pillanatot. Az eredeti első két sora Marietta fizikai állapotát írja le abban a pillanatban, hogy meghallotta Fliman búcsúszavait, s csak a következő versekben képzeleli maga elé a jövőendő kínjait. A hivatalos magyar fordításban a „vérfagyasztás” a negyedik sorba csúszik. Gilardoninak esze ágában sem volt akár csak lehetőségként is felvetni, hogy a lány fájdalma valaha enyhülhet; Lengey költői kérdése e feltételezést hallgatólagosan megengedi. Elvész az eredetiben oly sokat mondó retorikai ellentét is: Marietta éppen attól fog gyöttrődni, 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 valóban ide nem illő „gondolat”-át, az eredeti egyetlen testi utalást („vene” – erek) tautologikusan megkettőzték (keblem, szívem). Igehasználatuk sem szerencsésebb az eredetinel („fagyaszt” helyett „reped”). Ám nem lehet vitatni: az ismeretlen korrektor a lelki-érzelmi állapotok kifejezését következetesen úgy alakította át, hogy azok a sorok elején és ne végén csattanjanak; ezáltal a színpadi pillanatokot élhangsúlyos impulzusokká formálta. Jó okkal módosította a továbbiakat is. Lengey az 5-6. sorban méginkább elmosta a színpadi szöveg énszerűségét és konkrétságát, és mint említettük, költői kérdésre futtatta ki a panaszt, ezzel bizonyos megalapozatlan reményt támasztva. Az átdolgozásban a szóló nem az enyhülésben, hanem az emésztő kínban és fájdalomban konkludál, és nem a reményt, hanem Marietta testi megsemmisülését vetíti előre: a szomorú helyzet nem ígérhet mást, csak a halált. Bár késve és a formát károsítva, de az átdolgozóznak sikerül visszahoznia az olasz eredeti harmadik sorát is: „lontan dall' idol mio” – „távol tőlle”.

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

Hogy múlt évszázadok egyik vagy másik énekesének kompetenciája megfelelt-e az adott kor uralkodó vokális eszményének, megközelítette, vagy kisebb-nagyobb távolság – esetleg szakadék – választotta-e el attól, arra vonatkozóan egyéb források mellett az operai publicisztika szolgál információval. 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 is. Nem jelölték őket fizetett hirdetésként, a berken belüliek mégis tudták, miről van szó, sőt talán a szélesebb olvasóközönség is tisztában volt funkciójukkal: ma ezeket a figyelemfelkeltés (reklám) és toborzás (Werbung) kategóriájába sorolnánk. Ami a kritikát illeti: korrupt, megvásárolható alfaját ugyan kipellengéreztek, de a gyakorlott olvasó nem kerülheti el a benyomást, hogy e hitelromboló víciomot a 19. század végéig nem tudták kiirtani. Egészen más kérdés, hogy az érdek nélküli 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 az előadóművészet sajátos természete csak fokozza. Eltérően az alkotóművészetől, az előadóművészet nem anyagban tárgyiasul, hanem az előadó személyiségében. 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. Színpadi előadókhoz még erőteljesebb személyes szimpátia vagy antipátia fűzi a befogadót, mint a hangszeres muzikusokhoz. Utóbbiak csak a produkció fizikai vehikulumaként használják testiségüket, előbbieket viszont a nézőt közvetlenül befolyásoló – vonzó vagy taszító – művészi eszközként. Énekesek esetében a hang minősége és az éneklés technikai-művészi tökélye ugyan feledteti, vagy legalább menti az esetleges testi fogyatékoságot (Pasta „kacsázó lépteit” csak a leghidegebb fejű kritikus vette észre), 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. De maga az előadás mint folyamat csak az idő adott pillanatában van jelen, és a pillanat múltával azonnal múlttá válik. Következik ebből, hogy az előadás a szemlélőben pillanatról pillanatra élményből emlékképpé-émléksorrá alakul. E feltartóztathatatlan folyamatot kísérel meg a kritikus a verbalitás közegében, elbeszélésként újra formálni. 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 tapasztalatra nem is tehet szert, megkísérelheti magát a korabeli jól tájékozott olvasó helyzetébe hozni – meg kell kísérelnie, mert más eszközt 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 korabeli anyag, annál könnyebb kimunkálni a szakszerűség mutatóit.

Kortársak megállapították, hogy a magyar színikritika (annak részeként az operakritika) mind mennyiségében, mind minőségében csökevényes állapotban van a némethez képest, és ösztönözték a magyarul író feuilletonistákat, kövessék a tekintélyes bécsi kritikusok példáját:

„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 helyeslére indítják, midőn nem ritkán egyes személyekre szerfeletti magasztalásokat halmoznak, némelyeket egészen elméllőznek, elfogult vagy részrehajlók által iratnak, vagy csak az eljátszott darabok lajstromát adják elő, a játékok belső becséről nem szólnak, és a művészeti tekintetet elméllőzik. –

Sokan vélik, hogy bírálónak könnyű lenni, nem sejdítvén, hogy helyes, érdekes, és kimerítő bírálathoz tudomány, izlés, tapasztalás és mindezek felett részrehajlatlanság kívántatik meg. Vegyék például a bécsi kritikákat; utánozzák Saphir, Drexler, Adami és más külföldi bírálónak előadási módját, és örömteljes szívvel olvasandjuk ezek szerint alkalmazott megrostáló tudósításait.<sup>36</sup>

Mondhatjuk, a Honművész kassai tudósítója nyitott kapukat döngetett: az énekes színészek teljesítményét a magyar lapok az ő jó tanácsa nélkül is a német terminológiából kiindulva jellemezték és értékelték. 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 néhány példával. Német nyelvű operai beszámolók százai osztályozták az énekes színész teljesítményét a következő három kategóriában: *Stimme*, *Vortrag*, *Spiel*. Példaként Schodelné 1837 júniusi pesti bemutatkozó fellépésének kritikáját idézzük a *Der Spiegel*ből:

„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*.” [Kiemelés tőlem, T. T.]<sup>37</sup>

A hármas értékelés magyar változatainak se szeri, se száma. Mielőtt megnyílt volna a pesti magyar színház, a Honművész a német színház előadásait is recenzálta. Schodelné egykori bécsi mintaképe, Marianne Ernst vendégjátéka vegyes benyomásokat keltett:

<sup>36</sup> „Kassáról”, *Honművész* 5 (1837), 182.

<sup>37</sup> *Der Spiegel*, 1837. július 1. Néhány további hely mutatóban (kiemelések tőlem T. T.): „[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 (1840), 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* überstürzt, outrirt; der *Vortrag* sehr lobenswerth, eine weise Benützung der zu Gebote stehenden Gesangsmittel; Auffassung der Charaters: keine.” *Der Ungar*, 1842. szeptember 12.; „[Benzas] kräftige *Stimme*, sein ausdrückvoller *Vortrag* und charakteristisches *Spiel* erwarben ihm den verdienten Beifall des Auditoriums.” *Der Ungar*, 1845. február 28.

„E jeles dalszínésznének habár hangja sokat veszte is hajdani csengéséből, de annál kitűnőbb tüzes játzsása, művészi meglepő előadása az énekben, s megható változatossága a forte s gyönyörű piano között.”<sup>38</sup>

A Pestre csábított Bognár Ignác produkcióján viszont Mátray lapja az előadási módot s a játékot is kifogásolta a hanyatlásnak indult hang mellett:

„Tamással (Bognár úr) ma legkevésbé voltunk megelégedve. Úgy látszik, hogy hangja hanyatlásnak indult. Mi egybíránt sem azzal, sem előadási módjával s játékaival megbarátkozni mind eddig nem tudtunk.”<sup>39</sup>

Következétesen alkalmazta az énekes színészi teljesítmény besorolására a hang-előadás-játék triádját az Athenaeum is, a *hang* helyett olykor megnevezvén a hangfajt. A magyar színház működésének első heteiben a Pollione (Sever) szerepében egymást váltó tenorjelöltek közül Lendvay hangját és előadását kifogásolták, játékát dicsérték; Erkel József hangját (tenorját) dicsérték, előadását és játékát azonban erősen kifogásolták:

„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 csfn 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.”<sup>40</sup>

Benza Károly 1838 júliusi bemutatkozásakor mind a három értékmérő 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 bizonyítja a színen, ha torzítva is, mint rendszerint, de nem bántólag. Vele operánk csak nyerne.”<sup>41</sup>

Előszeretettel alkalmazta a hármas minősítési rendet az 1843-ban megindult Honderű is. Markovitsnééről, a Schodelné távollétében fellépő műkedvelő énekesnőről olvassuk:

„M-né *hangja* kellemes, *előadása* érdekes, és zenészetit szabatososságra törekvése félreismérhetetlen. [...] M-né gyöngé oldala a *játék*.”<sup>42</sup>

Laponként és koronként változóan más-más hangsúly eshetett a hármasság egyes elemeire. A *voce* iránti arisztokrata rajongás jegyében e divatlap kisebb jelentőséget

<sup>38</sup> *Honművész* 4 (1836), 247.

<sup>39</sup> *Uo.*, 8 (1840) 631. (Gemma di Vergy, szeptember 27.)

<sup>40</sup> *Athenaeum* 1/2. félév (1837), 605., 832. (Norma)

<sup>41</sup> *Uo.*, 2 (1838), 2. félév, 87. (A sevillai borbély)

<sup>42</sup> *Honderű* 1/1. félév (1843), 139.

tulajdonított a művészi előadás cizelláltságának és a játék gazdagságának. Kíméletlenül ostromozta például Konti Károly, a veterán basszus Bertramját.<sup>43</sup> Hiába az utóbbi kettő mívessége, ha az első megrögyant 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.]<sup>44</sup>

Megtudhatunk-e a kritikákból konkrétumokat a hang jellemzőiről? A hangmagasságot, vagyis a hangrezgések frekvenciájának kontinuumát a hallás kulturálisan meghatározott módon „skalázza”. Arezzói Guido notációs reformja óta a hanglétra grafikusán ábrázolható és ennek alapján visszaadható, a zenei gyakorlatban ezért a magasság számít a hang egyetlen kalibrálható tulajdonságának. (A másik mérhető tulajdonságot, a tartamot nem a hang, hanem a zene jellemzőjének tekintjük.) A hangmagasság azonosíthatóságának tudatát erősíti az abszolút hallás jelensége. Hangnemek és csúcshangok betű szerinti megnevezésével elég gyakran találkozunk a régi operakritikákban: Konti Nina 1836-os debütálása alkalmával a Honművész megállapította, a reménybeli első magyar „művész-énekesné” hangja „mai szerepében a felső c-ig minden erőtetés nélkül terjedett”.<sup>45</sup> Élnünk kell azonban a gyanúperrel, hogy a kritikusok a hangnemeket olykor nem abszolút hallásuk segítségével, hanem kotta alapján azonosították, ezért az adatokból csak kellő óvatossággal szabad következtetni a zenei hang magasságának emberi vonatkozására, az énekhang terjedelmére. A reformkori magyar kritika általában meglegedett néhány utalással a hangterjedelemre vonatkozóan. Lendvay „tenórja nem nagy terjedtségű” – olvassuk –, Erkelé viszont „nagykörű”. (Tenoristákról lévén szó, mindkét utalás nyilván a magasságra vonatkozik.) Német mintáihoz hasonlóan a magyar kritika a

<sup>43</sup> Az énekest a kritikák eleinte Conti Károlyként említik. Idézeteinkben megtartjuk az eredeti írásmódot.

<sup>44</sup> *Uo.*, 388. (Ördög Róbert) Korábban a Honművész előadás és játék mellett Konti „drámai éneket” dicsérte, a hangról pedig udvariasan hallgatott: „Enrico [Filippo] szerepében oly dalnokot ismerttettem 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.” *Honművész* 6 (1838), 341. (Beatrice di Tenda, május 28.) Kevésbé udvariasan írt a csúcson rég túljutott Gentiluomo-Spazter asszony teljesítményéről az Életképek: „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.” *Életképek* 4 (1845), 256.

<sup>45</sup> „Hangja fiatal, erős, csengő, kellemes; mai szerepében a felső c-ig minden erőtetés nélkül terjedt; előadása rendszeres jó iskolát s nagy gyakorlottságot bizonyítja. Múltán örvendhetünk ezen jeles szerzeményünknek; mert ha a textusnak pontos és érthető kimondásával, alkalmas mimikával párosítandja dalnoki művészségét, magyar színpadunkon ő leend első művész-énekesnénk.” *Honművész*, 4 (1836), 205. További hely az „iskola” szó használatára: „M[arkovits]-né assz. sokkal jobb énekesnő, mint minőnek őt némelyek tartják, s [...] mind hangja (mely nem igen erős, de tiszta és fölötte olvadékony) mind pedig *iskolája* olyanok, melyekért őt színpadunk – kivált ha játéka is eléri a művészi kívánatok mérfokát – mindenesetre becses szerzeményének tekintheti.” *Honderü* 1/1. félév (1843), 388. (Ördög Róbert, március 4.)

hang, e *megfoghatatlan* tünemény nem kalibrálható tulajdonságait sztereotíp jelzők halmozásával kísérelte meg jellemezni. Közöttük viszonylag ritkán találkozunk az esztétikum alapkategóriájával, a *széppel* (szép hang). Talán azért kerülték a jelző használatát, mert nem tekintették eléggé szakszerűnek – vagy mert ritkán hallottak olyan hangot, mint Ronconié, mely a szép minősítést fenntartás nélkül megérdemelte volna. Jószándékú kritikus nem mulasztotta el dicsérni a hang kellő erejét. Ehhez általában nem csatoltak kiegészítő jelzőt; nagy vivőerejű, termet átjáró hang jellemzésére olykor használták a *ható* particípiumot (helyette ma azt íránk: átható). A hang rezonanciagazdagságát a *csengő*, *zengő* jelzőkkel érzékeltették. 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 (wohll klingend, wohltönend, sonor). Egyes adjektívumok a személyiség egésze által keltett benyomást vitték át a hangra, mintegy indokolva sajátosságait. Konti Nina hangjának fiatalságát a kritikus mint az énekesnő életkorából eredő tulajdonságot rögzítette. A csengő hangot szopránoknál és tenoroknál a fiatalság jellemző attribútumának tekintették, melytől a kor kíméletlenül megfosztotta tulajdonosát. Idősebb énekesnőről szólva olykor meg is említették a fiatal hangra jellemző csengés hiányát, mint Ernstné fellépésekor. Tetszetős női hangot gyakran illeltek *kedves* (lieblich) vagy *kellemes* (angenehm) jelzővel. De kedvesnek, kellemesnek hallottak lágy tenorhangokat is, mint Erkel Józsefét, Reszlerét,<sup>46</sup> Sátorfyét, Wolfét.<sup>47</sup> Reszler és Wolf – és sejtethetően valamennyi fachbeli kortársuk – hangja a tenornak abba az alfajába tartozott, amelyet ma lírai tenornak nevezünk; jelző tehát a hang nem éppen hősi jellegét érzékeltette. Férfihangokkal kapcsolatban a *kellemes* melléknév mintha valamit le is vonna a jellemzett hang értékéből. Fűredy Mihály baritonját addig és annyiban nevezhették kellemesnek, amíg a naturális, „nótás” adottságok hangkörét túl nem lépte. Ismételten felróták neki, hogy a forszírozott magasságban az orgánium zománcát, fényét veszti.<sup>48</sup> Megjegyzendő, hogy a *zománc* főnév, a németben a fényes és olvadékony tenor-, ritkábban baritonhangok jellemzésére ma is használt *Schmelz* megfelelője a magyar kritikai nyelvben ritka vendég. Sűrűbben találkozunk a zománc előállításának technikájára utaló jelzőkkel: olvadó, olvadékony. Nem ugyanazt a benyomást akarták rögzíteni,

<sup>46</sup> „Ezen kedvelt operának új érdeket kölcsönöz az, hogy most gróf Sirval [Carlo] szerepét Reszler éneklé. E fiatal énekes tiszta kellemes hanggal bír, de még sokat kell fáradsnia, míg énekmódja, játéka kielégítő lesz. A színpadon állani és mozogni még egyáltalában nem tud.” *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 334. (Linda di Chamounix, április 14.)

<sup>47</sup> „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 [...]” *Uo.*, 2 (1845), 378. (Lucrezia Borgia, június 14.)

<sup>48</sup> „Asthon Henrik lordot Fűredi jól személyesíté, míg hangjával szokott körében kelle forognia; ámde a felsőbb fokozatú dallamok éneklésénél igen is kitért erőlködése, s lefoszta a különben kellemes hangról minden zománcot.” *Uo.*, 3 (1846), 651–652. (Lammermoori Lucia, augusztus 4.)

ha a hangot 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 szinte varázserőt tulajdonítottak, ha nem is a szó mágikus jelentésében. Elragadtatott nyilatkozatokból kiolvashatjuk, hogy egyes hangok – mint Wolf Károly „mondhatatlan bájoló” vagy Marietta Alboni „szívet bájoló” hangja – a remény „bájoló lány trilláihoz” hasonlóan hatottak a hallgatói kedélyre. Reszler, Wolf és más kedvezően fogadott hangok diagnózisában bátorítólággal említették a hang *tisztaságát*; 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 énekhang legalább annyira képzés eredménye, mint természeti adottság. Erre az alapra helyezkedett az énekpedagógiai gyakorlat. Alkalmilag a kritika is felfigyelt a hang képzés általi befolyásolhatóságára. Regisztrálták például, hogy Paksyné Mochonaky Amália hangja bécsi tanulmányai után tisztább is lett, erősebbnek is hatott. Általában azonban a kritika és a közönség akkor is, mint ma, inkább adottságnak, a fellépő személyiség egyik sajátos karakterjegyének érezte a hangot, mintsem hogy a képzés produktumát hallotta volna benne.<sup>49</sup> Az *előadást* viszont kifejezetten teljesítményként értékelték. E kategória tartalma a korabeli irodalomban feltűnően oszcillál, részben nyelvi okból. A magyar főnévnek legkevesebb hét német kifejezést kell kiváltania: Vortrag, Aufführung, Ausführung, Execution, Vorstellung, Darstellung, Repräsentation. A többértelműség sokszor pongyola fogalmazáshoz vezetett, amennyiben az előadás főnevet egyetlen mondatban több fogalom jelölésére is kénytelenek voltak használni. Így a Pesti Divatlap az esti *előadás* tényezői között említette Wolf dicséretes „előadási modorát”.<sup>50</sup> De az *előadás* a nyelvi homályon túl is a legsokértelműbb, ezért legizgalmasabb kategóriája a kritikai triádnak. Schodelné Romeójáról írott, operaesztétikai alapvetésnek is beillő fejtegetésében Schedel Ferenc is érzékelteti a főnév tartalmi elmosódottságát. Ezért kvázi idézőjelbe teszi a „szép előadást, *mint nevezni szokták*” (kiemelés tőlem, T. T.). Valamivel később a szép előadást minden további nélkül azonosítja a szép énekkel.<sup>51</sup> Ebben az olvasatában tehát az előadás fogalma az éneklés *technéjét* fedi. Ilyen értelemben használták a konzervatív ízlésű

<sup>49</sup> Beile szerint a kritika azonosítja a hangot az énekessel („Gleichsetzung von Sänger und Stimme”). – Birgit H. Beile, *Gesangsbeschreibung in deutschen und englischen Musikkritiken, Fachsprachenlinguistische Untersuchungen zum Wortschatz*, Germanistische Arbeiten zu Sprache und Kulturgeschichte 34 (Frankfurt am Main – Berlin usw.: Peter Lang, 1997), 93.

<sup>50</sup> „Wolf mint szerződött tag, Gennaro szerepében ma lépén föl először, az *előadást* igen élvezetessé tette, fölötte tiszta, kellemes tenorhangja, szabatos, érdeleműs *előadási* modora, s jeles játéka által [kiemelések tőlem, T. T.]” *Pesti Divatlap* 3 (1846), 356. (Lucrezia Borgia)

<sup>51</sup> *Athenaeum* 2/1. félév (1838), 63–64. (Montecchi és Capuletti párt, december 30.)

vagy nyelvezetű lapok, így a Honművész és a Honderű. 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.<sup>52</sup> Előadás és énektechnika azonosítása abban is kifejezésre jut, hogy számos jellemzésben nem hang és előadás, hanem hang és ének-éneklés áll egymás mellett vagy egymással szemben. Reszler Istvánt, a pesti énekiskola egyik első neveltjét színpadi bemutatkozásakor a „hang” és „ének” kettősségével jellemezték, az egyiket csengőnek, a másikat szabatosnak minősítve.<sup>53</sup>

Mi kellett ahhoz, hogy valaki „szabatosan” tudjon énekelni? Az operaháború egyik alapdokumentumában, a parodizálás elleni filippikában Konti Károly, az anekdotabeli suttagó bariton érdemeit sorolva Mátray Gábor a *methodus* fogalmát használja ott, ahol az eddigiek alapján előadást várnánk. Metodusnak nevezték a 19. században az éneklés tanult mesterségét.<sup>54</sup> E varázsszónak gyakran kellett helyettesítenie az énekmód részletes jellemzését.<sup>55</sup> A magyar szakkritika viszonylag ritkán emlegette – megtette például Munkácsy János korai énektechnikai fejtegetésében, a Rajzolatokban.<sup>56</sup> Konti Nináról szólva a Honművész a rokonértelmű *iskola* szót használta, akárcsak a Honderű, midőn Kontit ajánlotta mintául a naturalista Füredynek.<sup>57</sup> Az iskola mint készség utal a helyre, ahol az énekest kiképezték: jó iskolája van, mert jó iskolába járt, és jól elsajátította, amit ott tanult, vagyis a metódust. Érintkezik a metódus-iskola fogalmával, és beletartozik az előadás kategóriájába (olykor azzal azonosnak tűnik) a *modor*; néha ezzel is találkozunk a *Vortrag* magyar megfelelőjeként. A modor az iskolához hasonlóan az énekes előadói stílusán túl az operaművészeti irányt – stílust – is jelölhette, melyet az előadott mű képviselt, s melyben az énekes excellált – vagy éppen fájdalmasan elmaradt igényeitől. Joób Zsigmond kiválóan énekelte Almaviva szólamának „olasz modorú futásait”, és Konti énekmódját 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 énektechnikának. A szép éneklés értelmében vett kiváló előadás non plus ultráját az éneklés „művészisége” képezte. Marietta Alboni harmadik látogatása után írta a Honderű:

<sup>52</sup> *Uo.*, 734.

<sup>53</sup> „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.” *Pesti Divatlap* 3 (1846), 217.

<sup>54</sup> „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.” *Der Spiegel*, 1838. november 10. (Bájjtal, november 7.)

<sup>55</sup> Ironikusan utal erre a Hoffmann meséi negyedik felvonásának kuplójában Crespel inasa, Franz: „Non! c'est la méthode, c'est la méthode!”

<sup>56</sup> „[...] a gyakorló művészetekben legtöbb függ a módtól – methodustól –, azért mondják a jó énekesről s más hangművészről: jó methodusa van [...]” Munkácsy [János], „A játékszínről s színigazgatásról”, *Rajzolatok* 4 (1838), 119.

<sup>57</sup> *Honderű* 1/1. félév (1843), 483.



„A művésznő múlt év óta, hogy a budapestiek utószor hallák, ha lehet még tökélyesbült mind *játéka* kedves bensősége, mind éneklésének *művészsége*, mind *hangjának* szívet bájos kellemségében. Ritka terjedelmű hanglajtorjáján a legbámulatosh könnyűséggel gördül szép éneke, alant mint fönt egyenlő erő, egyenlő gyöngédség, egyenlő varázs jelesítve azt.”<sup>58</sup>

Sok szöveg az előadás gazdagabb vagy éppen egészen más jelentését sugallja. Felbér Mária feltűnésekor az Athenaeum megállapította:

„Magyar énekesnek szűkében, Felbér Mari feltűnte több tekintetben nagy öröme volt a közönségnek. *Hangja* kedves, hajlékony s ható, *iskolája* jó, *előadása* elég biztos s e mellett meleg és izlést bizonyító; de ő ügyesen forog a színen is, úgy, hogy ha szeretettel és studiummal folytatja pályáját, a magyar opera tőle idővel jeleset várhat.”<sup>59</sup>

Itt az előadás elkülönül az éneklés technikai részétől (iskola). Különösen kezdők esetében az előadás a habitus, a fellépés legáltalánosabb jegyeit összegezte, az előadói személyiség általános attitűdjét foglalta magába. Felbér előadásának jellemzésében szereplő „meleg” jelző azonban ennél többre utal. A hőmérséklet-érzékelés területéről származó, a vizualitásban is közkeletű jelzőt (meleg szín) máig sűrűn alkalmazzák a hang jellemzésére.<sup>60</sup> Ám az Athenaeum írójára nem magából Felbér hangjából, hanem előadásából áradt a melegség. Ha a folytatásban be is vonja az érvelésbe az izlést, a művészetértékelés eo ipso véleményeltérést involváló kategóriáját, a hozzákapcsolt egyértelműen pozitív „meleg” jelző biztosítja, hogy az olvasó a magáénak ismerje el az író izlését, és rokonszenv ébredjen benne az addig nem hallott énekesnő iránt. A rokonszenv nem tiszta esztétikai értékítéleten, hanem érzelmen alapul – aminthogy Felbér előadásának melege sem lehetett más, mint *érzelmi* melegség megnyilvánulása. Az előadás fogalmának e második értelmezésében az énekléstechnikai konnotációt hangsúlyos érzelmi-tartalmi árnyalat színezi –, illetve a ’metódus’ jelentést sokszor teljesen ki is szorítja.

Elsősorban érzelmek vehikulumaként szerepel a mindenkori előadóművészetkritika legsűrűbben, legáltalánosabban használt fogalma, a *kifejezés*, mint az előadás meghatározó mozzanata. Idézzük a nagyszámú vonatkozó hely közül a Honművész mondatát Udvarhelyi Orovesójáról. Nyilvánvaló, hogy az érzelmek, melyeket a veterán énekes kifejezett, nem saját emóciói: szerep és érzelem grammatikailag ugyan nem, de szemantikailag birtokviszonyba kerül egymással:

„Udvarhelyi úr (Oroveso) e szerepben mindig jeles volt, de talán ma éneklé azt legtöbb érzelem-kifejezéssel.”<sup>61</sup>

Hogyan férhet meg az előadás egységes kritikai osztályában metódus és emóció – a legtudatosabb emberi viselkedésmód, a módszeresség, illetve a tudat által leg-

<sup>58</sup> *Uo.*, 5/2. félév (1847), 379.

<sup>59</sup> *Athenaeum* 2/1. félév (1838), 734.

<sup>60</sup> Beile, *Gesangsbeschreibung...*, 145. (vö.: 49. lábjegyzet)

<sup>61</sup> *Honművész* 5 (1838), 349. (Norma)

kevésbé irányítható lelkiem, az érzelem? Történetileg a kettő között mindenestre szoros kapcsolat mutatkozik. Bizonyára túlzás lenne az énekés iskoláját afféle érzelmek iskolájának beállítani, azonban Caccini és mások ékítéstani nomenklatúrájának ismeretében bizonyítottan vehetjük, hogy a díszítés technikáit eredetileg legalább részben a retorikai-érzelmi kifejezés szándéka ihlette. Érzelmi állapotok kifejezésére szólít fel az úgynevezett előadási utasítások többsége is, beleértve a tempójelzések egy részét. Érzelem, illetve az érzelmet kifejező letét-típus és előadási technika szoros kapcsolata a 19. század folyamán mindvégig érvényesül. A 18. század közepétől érzelem és kifejezés viszonyát sajátosan színezi, hogy az érzelem az általános, átfogó jelentésen túl különös konnotációt is nyer: sajátos érzelmi árnyalatként kialakul az érzelmesség (*Empfindsamkeit*). Az *érmesség* érzelme nemcsak, hogy kifejezést igényel ahhoz, hogy megszólalhasson, hanem mintegy magába foglalja a kifejezést: a kifejezés maga is érzelmmé, az érzelem kifejezéssé válik. Schedel Ferencnek nem kellett tartania attól, hogy félreértik, mikor leírta, Déryné az első pesti Normában a szerep „érzelmes helyeit” éneklé „melegséggel, kifejezéssel és bizonyos [biztos] izléssel”.<sup>62</sup> Minden nyelvhasználó tudja, mit kell érteni érzelmes helyen: a Normában például a második felvonás kezdetét. Némi iróniával szólva: az érmesség érmelmét a kifejező kifejezés közvetíti a hallgatóhoz: „con espressione”, vagyis aprólékos agogika, gondos artikuláció, beszédesség, árnyalatgazdagság, a tempó és dinamika szabad, szubjektív kezelése. Árnyalatszegény előadás nem kelti a hallgatóban a kifejezés képzetét: egyhangú és ettől kifejezés nélküli, mint Erkel József éneke a korábban idézett bírálata szerint.

Ám az előadás hatását nemcsak a kifejezés hiánya veszélyeztetheti, hanem patetikus többlete is. Sátorfy bemutatkozó szerepléseiről szólva írta az *Athenaeum*:

„Sátorfyt ref. ez uttal, történetből, csak másodszer hallotta, s mind kétszer Severben. Erőre nem első rangú 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.”<sup>63</sup>

Izgalmasan kitágul az előadás komplex kategóriája az érvelés második felében. Megjelenik a karakter fogalma, mégpedig a mérséklettel összefüggésben, mintegy

<sup>62</sup> „Sikerülteknek kell mondanunk név szerint az érzelmes helyeket; ő azokat még mindig eléggé zengő s teljes hangjával – kivált a közép cordákban – melegséggel, kifejezéssel s bizonyos izléssel éneklé.” *Athenaeum* 1/2. félév (1837), 605. (Norma) A Vesta szüzének bemutatója után: „Déryné ez uttal mint főpapné helyén volt: játéka szóló, s éneke, hangjának még hatalmában levő fokain mozogva, zengő és kifejezéssel ható [...]” *Uo.*, 2/2. félév (1838), 55–56.

<sup>63</sup> *Uo.*, 3/1. félév (1839), 127. (Norma)

annak szinonímájaként, s ez pontosan megfelel a görög szó eredeti jelentésének: 'bevessz', állandósult vonások összessége. A mérséklet a maga részéről nem más, mint a korábban megidézett „művészi nyugalom” variánsa. A mondatba rejtett előadóművészeti esztétikát tehát így foglalhatjuk össze: az alakító énekesnek fegyelmennie kell saját érzelmeit, nehogy azok tüze lángra lobbantsa s elhamvassza a műben-szerepben megfogalmazott művészi karaktert, a kifejezés valódi célját. A karakter megőrzésének képességét emelte ki érdemként 1844-ben a Honderű, midőn a koros Udvarhelyi és az ifjú Kőszegit összehasonlítva előbbi előadását „helyesebb”-nek nyilvánította.<sup>64</sup> Hét évvel korábban az Athenaeum részletesen kifejtette Udvarhelyi érdemeit: „terjedelmes, nyílt, zengő bassusa, *correct*, értelmes és *kifejezéssel teli* éneke, méltóságos játéka” biztosítja neki a közönség megbecsülését (kiemelés tőlem, T. T.).<sup>65</sup> Itt tehát a kifejezés tárgyilagos-rationális szövegösszefüggésben tűnik fel. Tulajdonképpen magától értődik: az előadóművészetnek mindenekelőtt való feladata annak korrekt és értelmes, egyszóval *helyes* kifejezése (kimondása, közvetítése), amit a szerző a műben egyszer már kifejezett. Az operaműfajt a beszélt színházzal szemben jellemző lényegi irrealizmus kérdése – vagyis, hogy egyáltalán ki lehet-e fejezni realizmikusan druida főpapok érzelmeit énekelt drámában – ebben az összefüggésben értelem-szerűen fel sem merül. Az énekelt színháték – különösen a zárt számos opera – mindenkor hivatásos és nézőtéri kritikája arra az álláspontra helyezkedik, és nem is helyezkedhet más álláspontra, hogy a műfaji konvenciókon belül a bíráló objektív mércével rendelkezik, melynek alkalmazásával vitát kizáróan eldöntheti, vajon az előadó találóan ábrázolja-e a figurát, és fejezi ki az alak érzelmeit adott lelkiállapotban. Korrekt, kifejezésteli éneklés és helyes előadás: az Udvarhelyi méltató jelzők a *megfelelés* tényét hangsúlyozzák az adottságként kezelt karakter érzelmeivel. Ezzel a nézettel az előadóművészet-esztétika persze csapdába esik: hogy értékelhesse a kifejezés esztétikai „helyességét”, a befogadónak valamiféle előzetes tudással kell rendelkeznie arról, mit kívánt az alkotó kifejezni. Bizonyos szempontokból rendelkezhet is efféle tudással. A modern színházban a szerepeket nem *personák*, nem maszkok, hanem saját – igaz, maszkírozott – arcukat viselő emberek alakítják. Egyikük adottságainál fogva jobban megfelelhet a szerepkarakternek vagy inkább típusnak, mint a másik: a veterán Udvarhelyi puszta életkoránál fogva helyesebben közvetítheti Oroveso, a főpapi atya karakterét az éretlen Kőszeginél; a gyermeklány Hollósy Kornélia is tökéletesebb illúziót kelt Lindaként az idősödő Schodelnénál. Egyes konvenciók, illetve tabuk elősegítették színész és szerep karakterbeli megfelelését. Például a férfi énekesek genderspecifikus szerepének kötöttsége szigorúan tiltotta, hogy női szerepeket alakítsa-

<sup>64</sup> „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.” *Honderű* 3/1. félév (1845), 453.

<sup>65</sup> *Athenaeum* 1/2. félév (1837), 605.

nak. (Hogy fiatal férfihősöket viszont énekelhettek nők, az is inkább a férfiszerepből következett – mármint a nézőkéből.) Mindannak fényében, amit Udvarhelyi énektechnikájáról olvasunk, persze felmerülhet a kérdés, vajon mennyire volt valóban korrekt maga az éneklés; és nem inkább az alak méltósága, a fellépés nyugalma keltette-e a megfelelő érzetét? Frivolabban kérdezve: úgy látta a kritikus, hogy az idős főpap karakteréhez jobban illik, ha a kortól fáradt énekes az olasz iskola követelményeinek kevésbé felel meg, de naturalizmusából következőleg realiztikusabban énekel? 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 – vokális kifejezőmódját, amit talán vokális mimikának nevezhetnénk.<sup>66</sup> Bizonyára elsősorban nem kiváló metódusában nyilatkozott meg Reina „előadási tehetsége” sem Macbeth szerepében, hanem a vokális karakterábrázolás részletezettségében, amit a kritika ismét mimika gazdagságával érzett adekvátnak.<sup>67</sup>

Az énekes előadás fogalma tehát 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 gyönyörködtetés és afficiálás teljes eszköztárát. E tág, az éneklés művészetével tulajdonképpen azonosnak mondható kategória átfogta mindazt, amit a Mancinit követő énektanok egyfelől a hangképzésről, másfelől a színpadi játék között tárgyaltak. A leginkább tárgyilagos ítéletet a teljesítményről az előadás teljes jelentésspektrumából a szűkebb értelemben vett énekművészet területén sikerült akkor, és sikerülhet most megalkotnia az újságkritikának – csakúgy, mint nézőtéri bírálók százainak. Ha az átlag látogató nem is tudja pontosan, mi fán terem a portamento, némi operai tapasztalat birtokában ugyanolyan biztonsággal képes megítélni az intonációs biztonságot, a passzázsok tisztaságát és egyenletességét (vagy e jellemzők hiányát), a lélegzetvétel egyenletességét stb., mint egy rajz mindennapi értelemben vett valóságosságát. Utaltunk már rá, sokkal inkább ízlés és egyéni viszonyulás kérdése a hang minőségének, illetve az énekes előadás affektív és reprezentatív elemeinek megítélése.

A háromelemű – hang, előadás, játék – értékelés a kritika legigényesebb közelítési módját képezte az énekes színészi teljesítmény egészéhez. Volt ennél csökevényesebb tárgyalási mód is. Marietta Alboni első vendéjátékának szívmengető hatását a Pesti Divatlap nem triadikusan, hanem duálisan jellemezte, olyan kategóriapárral, melynek egyik tagja az előadás volt, a másik a hang:

<sup>66</sup> „Benza (Ricardo) hatható hangjával erélyesen fejez ki a bosszúálló lovag szilaj indulatait, s ő benne becsülni lehet azt, hogy a mimikára is sok gondot fordít előadásában.” *Pesti Divatlap* 2/2. kötet (1845), 91. (Tihany ostroma, április 12.)

<sup>67</sup> „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.” *Uo.*, 5 (1848), 312–313. (Macbeth)

„[Alboni] mint Pierotto, igen erős s hajlékony alt-sopran hangjával s egyszerű szép előadásával tünteté ki magát. Főleg mélyebb hangjaiban valami különösen megható sajtóság, rendkívülség rejtezik, mit még egy női énekhangban sem találtunk fel.”<sup>68</sup>

Az, hogy az „egyszerű, szép előadást” mintegy közjátékképpen említette a csodálatos orgánum jellemzésének két kísérlete közben, feljogosít, hogy a terminust inkább énekes előadásnak, semmint színpadi játéknak értsük. (Igaz, a jellemzés illenék a nosztalgikus nadrágszerep érzékeny színpadi felfogására is.) A duális bírálatok többsége azonban általában inkább az ének és a játék kettősségével operál. Néha Schedel Ferenc is megelégedett a teljesítmény egyszerű duális osztályozásával.<sup>69</sup> Máskor azonban a kategóriákat oly gazdagon részletezett tartalommal töltötte ki mind pozitíve, mind negatíve, hogy az olvasó úgy érzi: az alakítás egészéről kap képet. Erkel József Liciniusának megsemmisítő bírálatában egyáltalán nem említette az ismert szépségű hangot, s ezzel azt sugallta, a hangban megnyilvánuló *persona* erőtlennek bizonyult a sokrétű szólamkarakter megelevenítéséhez:

„Liciniusnak (Erkel) uralkodnia kellene a történet felett; de ez a triumphator alázatos volt és hunnyászkodó; e szerelmes bátortalan, ügyetlen; a lelke elkésyerültében 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 vesztek. [...] S. F.”<sup>70</sup>

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 játék és ének egyenértékűségére.<sup>71</sup> Magyar kritikákban még sűrűbben találkozunk a „jól vagy rosszul játsszá-éneklé” típusú sommás értékelésekkel. Néha úgy érezzük, a sommás ítéletek nem is terjedelmi vagy mesterségbeli korlátokból következnek. Olykor inkább bizonyos lekezelés, sőt rosszakarat nyilvánul meg bennük az opera, vagy az egyes énekes irányában. 1838 nyarán-őszén az Athenaeum Joóbot és Lendvayt, az operaegyüttes két, eltérő okból, de egyformán dilettáns tenorját valósággal lefricskázta a színpadról lakonizmusával –

<sup>68</sup> *Pesti Divatlap* 2/2. kötet (1845), 474. (Linda di Chamounix, július 5.) Alboni hangját és művészi előadását emelte ki a lap a Lucrezia Borgia július 10-i előadása után is: „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.” Ugyanakkor Reichel is fellépett – és megbukott a duális osztályozásban: „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.” *Uo.*, 517.

<sup>69</sup> „Conti igen gyenge Zampa mind játékára, mind énekére nézve”. *Athenaeum* 2/2. félév (1838), 70. (Zampa, július 4.)

<sup>70</sup> *Uo.*, 55–56. (Vesta szüze)

<sup>71</sup> „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 exekutierte.” *Der Spiegel*, 1846. október 10.

noha más-más sülyesztöbe.<sup>72</sup> Rosszmájúsáért más lapok sem mentek a szomszédba. A Hasznos Multságok az 1842. augusztus 11-i Bájital-előadás után pausál dicséretbe csomagolva keserű pirulát nyeletett le Mochonaky Amáliával. Kertelés nélkül figyelmeztette, csak azért, mert primadonnaszerepet 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.”<sup>73</sup>

Ha egy-egy énekes sajtóját évek során át figyelemmel kísérjük, esetenként azt vesszük észre, hogy az állandósult dicsérő formulázás éppenséggel bizonyos leküzdhetetlen hiányok marandóságáról árulkodik. Mochonaky énekét kezdettől elfogadhatónak – sokan tetszetősnek – találták, játéka viszont a rövid pálya mindkét szakaszában „naponkint javult” – ami annyit tesz, nem volt és nem is lett jó.<sup>74</sup> Hasonlóképpen helyére teszi a Honderű dicsérete az énekeseket egy 1843 márciusi Bájital-előadás után, a fogalmazással azt sejtetvén: másutt nincsenek oly teljesen elemükben, mint „ezen operában”.<sup>75</sup> Midőn De Caux Mimi első Adináját énekelte, ének és játék állítólagos jó fogadtatásának felemlítése mögött a tempót elvető énekesnő, a tehetetlen karmester és a szabotáló zenekar háromszög-komédiája rémlik fel.<sup>76</sup> Mint egyes korábban idézett helyeken, az ének és játék ex cathedra dicsérete („helyeselhető”) itt is a korrektséget, a szerepmintának való megfelelést jutalmazza. Rokonszenvező ítéskor azonban nemcsak helyeselhetőnek, de – a kritika egyik standard jelzőjével – „érzelemdúsnak” is nyilváníthatta a szép Mimi énekét, mint a Négy Haymonfi bemutatója után a Pesti Divatlap tette.<sup>77</sup>

<sup>72</sup> „Joób (Almaviva) igen kedvesen éneklé szerepe első szakaszait – bár ezt mondhatnók játékaról is.” *Athenaeum* 2/2. félév (1838), 326. (A sevillai borbély); „Hogy Lendvaynak kár operákban föllépnie, azt a mai tapasztalás tökéletesen igazta. [sic!] Amely örömmel láttuk játékát, oly szánakodva hallók énekét.” *Uo.*, 768.

<sup>73</sup> *Hasznos Multságok*, 1842. augusztus 28. (Bájital)

<sup>74</sup> „Énekével egyébiránt meg volt közönségünk elégedve, mint minap, úgy most is, s játéka naponkint javul.” *Honderű*, 1/1. félév (1843), 388. (Ördög Róbert, március 4.)

<sup>75</sup> „Rég nem adatott daljáték oly jól, mint mai estve ez. Mochonaki, Joób, Szerdahelyi, mondhatni con amore énekeltek és játszottak. Ezen operában mindhármán teljes elemükben vannak, és jelesen működnek.” *Uo.*, 483. (Bájital, március 31.); „Joób (Nemorino) és Szerdahelyi (Dulcamara) igen jelesen működtek. Mochonaky (Adina) különösen jó kedvvel énekelte, s játéka is sokkal szabatosabb volt mint máskor.” *Regélő Pesti Divatlap* 2/1. félév (1843), 885.

<sup>76</sup> „Lászlóné [de Caux Mimi] 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 ügykezzék minél összhangzóbban énekelni a zenekarral, mely ugyan ez alkalommal nem Erkel által vezéreltetvén, nem egy hibát követett el.” *Pesti Divatlap* 2/2. kötet (1845), 600. (Bájital)

<sup>77</sup> „E mű, a Schodelné elutazása óta operanékülözésre kárhoztatott operaszomjas közönséget teljes mértékben mulattatá, s mondhatni átvillanyozá. Emelte annak becsét az összevágó kerekded előadás, s eléggé olvadékony éneklés. Említést érdemel e tekintetben Benza (Beaumont) s Lászlóné (Hermína). Az első tiszta mély hangja, s tökéletes mimikája, a másik szép s érzelemdús éneklése s játéka által volt feltűnő; ha Lászlóné pályáján, az eddig tanúsított szorgalmi léptekkel haladand: nem sokára nemzeti színházunk ragyogó gyöngyév válandik.” *Uo.*, 701. (Négy Haymonfi)

Éneklés, ének sokszor az előadás fogalmát váltotta ki a kettős osztályozó rendszerben. Wolf Károlyt érzelemdús előadási modoráért kedvelték, a dilettáns Follinus János érzelemdús énekéért (vagyis előadásáért) kapott dicséretet. Vajon miért hagyták a kritikusok sokszor említetlenül épp az énekesi hatás alapját, a hangot? Részben bizonyára gyakorlati okból: estéről estére, évadról évadra ugyanazokat az énekeseket hallották, s hangjukat adott, változatlan tényezőként könyvelték el. Emellett az ének fogalma magába foglalhatta a hangot, sőt helyettesíthette is azt. Az olasz nyelvű éneklés engedélyezése vagy tilalma körül folyó vita egyik fázisában,<sup>78</sup> midőn a színház éppen a tiltás álláspontjára helyezkedett, s nehézségeket gördített Marie Hasselt-Barth vendégszereplése elé, az *Életképek* nyílt levele egyik mondatában az éneket és játékot, a következőben a hangot és játékot állította párba, nyilván ugyanarra a ténykedésre utalva:

„Ám lássa a t. igazgatóság, hova viend e rendszer. Legelső sajnós következése az, hogy a magyar zenekedvelő közönség nem fogja élvezni Hasselt-Barth asszony művészi énekét s játékát; mert igaz ugyan, hogy itt van jeles Schodelnénk, hangjával bennünket elbájolni, játékával elragadni; de híjában, emberek vagyunk s a változékoság bizony, még a remeklők mellett is, jól esik.”<sup>79</sup>

Térjünk végül a triadikus értékelés harmadik – a duális második – elemére, a játékra. Kritikáink az esetek többségében nem szolgáltak a fogalom beható magyarázatával, vagyis differenciálatlanul ezzel jelölték és jellemezték az énekes színész jelenlétének egészét. Használtak azonban más, konkrétabb, bár nem könnyen értelmezhető fogalmakat is. Gyakran utaltak például az énekes mimikájára. A művelt Honművész az ígéretes Konti Nináról szólva remélte, hogy „alkalmas mimikával párosítandja dalnoki művészségét”. Erkel József első szólistaszereplése után bizakodásnak adott kifejezést, hogy az ifjú énekes mimikája javulni fog. A nagy színész, de amatőr énekes Lendvay Márton viszont „helyes” mimikájával tűnt ki. Wurda József 1842-es vendégjátékán két lap kritikusat is megragadta „ezüst hangja, énekének kelleme” mellett „igen jeles mimicaja”. Ezzel szemben a Schodelné távozása után itt működött interim primadonnák, ezen

„[...] első tekintettel nagy reménységet ígérő kezdők alatt, azon szép operai mutatványok, melyeket Schodelné asszony Felbér Máriával létre hoztak, ezeknek távozta után vagy épen nem adhatunk, 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 nevésegebbé tette.”<sup>80</sup>

<sup>78</sup> Itt jegyezzük meg, hogy a Nemzeti Színházban legfeljebb az olasz éneklés engedélyezése vagy tiltása lehetett vita tárgya. Az önkényuralom egy időszakát leszámítva, német szöveget semmi körülmények között nem engedélyeztek.

<sup>79</sup> „Nyílt levél Hasselt-Barth asszonyság ügyében”, *Életképek* 3 (1845), 453. Marie van Hasselt-Barth színészi és énekesi nagyságát már 1843-as vendégjátéka alkalmával kiemelték: „Van Hasselt-Barth asszony nem csak énekelni, de játszani is tud, [...] nem affectál, örülteként 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.

<sup>80</sup> *Nemzeti Újság*, 1841. október 9.

Operaszínpadunk művészei között a Pesti Divatlap szerint Benzában „becsülni lehet azt, hogy a mimikára is sok gondot fordít előadásában”,<sup>81</sup> Reinában pedig, hogy „mimikában is szorgalmat, szép előmenetelt tanúsított”.<sup>82</sup> A modern nyelvhasználat a mimikán ’arcjáték’-ot ért. Ezt az értelmezést tartalmazza a Magyar Nyelv Értelmező Szótára, és a Meyers Konversationslexikon online kiadása is. A Konversationslexikon 1885–1892 között megjelent 4. kiadása szerint azonban a *mimika* több, mint arcjáték: „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 mozgata 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.<sup>83</sup> Fél évszázaddal korábban az Allgemeines Theater-Lexikonban (1846) még semmi nyoma nincs annak a felfogásnak, hogy a tulajdonképpeni *mimika* azonos lenne az arcjátékkal. 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 analízis megkülönböztet állandó külső jegyeket (fiziognómia) és változó jeleket, vagyis a gondolatok, érzetek és érzelmek testi kifejezését (patognómia). Előbbi közvetítését elsősorban a tartások és attitűdök szolgálják; utóbbi a mozgásokban-mozdulatokban tükröződik, melyek ismét két fajtára oszlanak: arcmozdulatok (Mienenspiel) és testmozdulatok (Geberden [!]). Behatóan kizárólag a testmozdulatokról esik szó, mint a mimika valamelyest racionalizálható, elemezhető, rendszerezhető és tanítható részéről – beleértve néhány jellegzetes modorosság, tartáshiba és kényszermozgás bemutatását. Bizonyára leginkább az arcjátéokra érvényes a cikket záró kijelentés: az elmélet csupán általános szabályokat fogalmazhat meg, az individuális megoldásokat az előadó géniuszának, belső erői szabad játékának kell sugallnia.<sup>84</sup> Úgy vehetjük, hogy az 1848 előtti magyar színházi sajtó a fenti, bővebb értelmezéshez kapcsolódva az egészségi kifejezést értette mimikán. Ezt sugallja a Pesti Divatlap egy 1848-as bírálata is, 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

<sup>81</sup> *Pesti Divatlap* 2/2. kötet (1845), 91. Sajnálatos módon a „paródiái mimikától” komoly szerepeiben sem tudott szabadulni – holott nyilván akart: „Benza (Marino) erős, férfias hanggal bír, de németes kiejtése s komoly szerepben is paródiái mimikája nem igen ajánlatos.” *Uo.*, 1/2. kötet (1844), 15. (Marino Faliero)

<sup>82</sup> *Uo.*, 5 (1848), 312.

<sup>83</sup> *Meyers Konversations-Lexikon, Eine Enzyklopedie des allgemeinen Wissens*, 4. Auflage (Leipzig: Bibliographisches Institut, 1885–1892), Band. 11, 639.

<sup>84</sup> 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. – Itr: Bd. 5, 287–289.



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 tagjáratás. [Kiemelés tőlem, T. T.] A drámai játék Schodelnét és Benzát kivéve általán véve gyöngé oldaluk színpadunk énekeseinek. Az ő arckifejezésök s tagjáratásuk ritkán van harmóniában azzal, mit énekelnek, s különösen kezeik fölösleges és szegletes mozzgatása, 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, deris képet csinált ott is, hol igen komolynak kellett volna lennie, – Wolf pedig azon megszokott hibáját, miszerint, netalán alacsony természet emelendő, fejét igen feltartja, hátra veti, ismét gyakran ismétlé.<sup>85</sup>

A Pesti Divatlap fejtegetéséből mintha az következne, hogy azonosítja a mimikát, vagyis az arckifejezést és tagjáratást a drámai – azaz cselekvő – játékkal. Más helyek azonban nyilvánvalóvá teszik, hogy a játékot nem azonosították teljes egészében a mimikával. A Honművész külön-külön taglalta a kezdő Joób játékát és mimikáját – pontosabban mindkettő hiányosságait.<sup>86</sup> Épp ellenkező hangsúllyal érdemelt külön említést Benza „jellemzetes mimikája” és „comicus játéka”.<sup>87</sup> A Honderű sürgetőleg ajánlotta az ifjú Reszlernek, vegyen leckéket mimikából, és sajátítsa el a legszükségesebb színpadi mozgásokat. Előbbin a lelkiállapotot kifejező arc- és testmozgásokat értette, utóbbin egyszerűen a gyakorlatot, mely a színpadra lépő dilettánst hozzásegíti, hogy ne botoljék el a saját lábában.<sup>88</sup> Mindezen kis játékok nélkülözhetetlen részét képezték az általános értelemben felfogott nagy játéknak, vagyis a professzionális színpadi létezésnek, a cselekményt életre keltő mozgásoknak és a karaktert megelevenítő kifejezésnek. Felbukkant még a színpadi jelenlétre vonatkozó kategóriák között *plastica* terminus. Magától értődően használták e fogalmat magyarországi német szövegekben; Carl kisasszonyt például a Der Ungar a „tökéletes plastica” kiemelésével méltatta Lucrezia Borgia szerepében.<sup>89</sup>

<sup>85</sup> *Pesti Divatlap* 5 (1848), 187. (Ernani, január 29.) Vahot itteni magyarítási javaslatát, a 'tagjáratás' – Gebärde – helyett mások a ma is ismerősen csengő 'tagmozdulat', 'taglejtés', vagy egyszerűen a 'mozdulat' szavakat alkalmazták. A *Mienenspiel*t többnyire bevett magyar néven arcjátéknak nevezték.

<sup>86</sup> „[...] játékában még csak a kezdőt láttuk, [...] itt ott a mimicával kiemelő részint komoly részint nevetést szerezhető szerepréseknek hatás nélkül maradása bizonyított.” *Honművész* 5 (1838), 437.

<sup>87</sup> „Benza a címszerepben [Don Pasquale] egy igen sajátos, eredeti alakot tüntetett elénkbe; s habár, kivált tagjainak reszkettetése, mint máskor úgy jelenleg is kissé tulságos volt, de jellemzetes mimikája, comicus játéka, s igen jeles éneke, a magasabb kívánatokat is kielégíthet.” *Pesti Divatlap* 3 (1846), 58. (Don Pasquale, január 10.)

<sup>88</sup> „Reszler úr (Carlo) hangjában, tisztaságán kívül, kellem, lágyság, erő és bensőség egyesül, azonban jó lesz ha énekbéli studiuma mellett R. úr a mimicában is veendő leckéket s legalább a legelső s legszükségesebb színpadi mozgásokban otthonosulni törekszik.” *Honderű* 4/1. félév (1846), 319. (Linda di Chamounix, április 14.)

<sup>89</sup> „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.” *Der Ungar*, 1842. március 14.

Ritkábban fordul elő a magyar kritikai sajtóban. Néhányszor emlegette a Honderű: utasította Markovitsnét, hogy tükör előtt búvárkodjék „plastikai szépségek, drámai kellékek után”;<sup>90</sup> Petznél meg kifogásolta, hogy a színpadon „jobb lábát minden hatályosb hangnál igen antiplasticce nyújtja előre.”<sup>91</sup> Tanácsait, kifogásait bizonyára mindkétszer joggal fogalmazta meg. Ám kétkedéssel kell fogadnunk az értesítést, miszerint Hollósy Kornélia első fellépésén „különösen játéknak plasticai mélységével” bájolta volna el a zsúfolt színház közönségét. Sokkal inkább lehetett ez taktikai kölcsönzés a Schodelné színpadi művészetét jellemző kritikai kresztomátiából, és a Hollósy szerződtetéséért folytatott kampányfogásnak minősülhet.<sup>92</sup> *Plasticáról* ugyanis túlnyomó részben Schodelné alakításairól szóló írásokban olvasunk, úgyhogy kísértésbe jövünk, hogy feltételezzük, a szórványos elterjedés forrása az ő 1838-as, Honművészbeli életrajza. Az nyomatékmal utal a primadonna korábbi bécsi *plasticai* tanulmányaira. Bárhonnan is örökölte a magyar sajtó a *plastica* fogalmát, mint a mimikától elkülöníthető mozzanatát a színpadi magatartásnak, elég nehéz értelmezni. Német kritikák és a Schillinglexikon egyes énekesekről szóló cikkei kevésbé segítenek hozzá a fogalom tisztázásához. „Pasta mimikai és plasticai teljesítményének lelki tartalmát egyetlen hangja is hatalmasan felfokozza” – olvassuk;<sup>93</sup> Schröder-Devrient „plasticus játéka és kifejező mimikája szinte utolérhetetlen, nemhogy bárki által felülmúlható lenne”.<sup>94</sup> A német színházi lexikon rövid „Plastik” szócikke a fogalmat kifejezetten a szobrászathoz köti, a színpadi plasztikát pedig megelevenedett szobrászatként értelmezi.<sup>95</sup> Különösen érvényes a plasztikának ez a felfogása a pantomim műfajára – tudjuk meg jellemző módon a már idézett mimika szócikkből.<sup>96</sup> Egy bizonyos: sorolják akár a plasztika, akár a mimika eszköztárába, a színpadi mozdulatok és tartások-attitűdök szép és kifejező egymáshoz fűzésének követelménye az operaénekest más, különleges feladatok elé állítja, mint a prózai színészt. A színész mozgásával szemben támasztott legfőbb követelmény, hogy egyszerre tük-

<sup>90</sup> *Honderű*, 1/1. félév (1843), 139.

<sup>91</sup> *Uo.*, 3/1. félév (1845), 100.

<sup>92</sup> „Cornelia k. a. azonban mindemellét elbájolta a zsúfolt színház közönségét, nemcsak fiatal csengő hangjának tisztasága, nemcsak olaszosan szabatos modorának jelességével, hanem – mi legbámulandóbb ily fiatal művésznőben – különösen játéknak plasticai mélységével.” *Uo.*, 4/2. félév (1846), 74.

<sup>93</sup> „Was sie mimisch und plastisch leistet, erhält noch eine höhere Seele durch einen einzigen anschlagenden Ton ihrer Stimme.” *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 5, 389–391. (Vö.: 15. lábjegyzet.)

<sup>94</sup> „Einzig und fast unerreich, viel weniger übertroffen, ist sie in ihrem plastischen Spiele und im mimischen Ausdruck.” *Uo.*, Bd. 6, 260.

<sup>95</sup> „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.” *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 6, 95. (Vö.: 84. lábjegyzet.)

<sup>96</sup> *Uo.*, Bd. 5, 287–289.

rözzé a természetet, és feleljen meg a magasabbrendű szépség szabályainak. A színpadi mozgás tekintetében Schilling ezt a hullámmozgásban (Wellenbewegung) látta megtestesülni. Tudatában volt annak, a kettős követelmény kielégítése a drámai színészt szinte megoldhatatlan feladat elé állítja: a szövegmondás valóságosságának eszménye ellentmondásba kerül a mozgás antinaturalista 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 énekszólalm és zenekari kíséret sugallja és követeli meg. Ebben az értelemben lehet és kell az énekesnek pantomimművésznek lennie.<sup>97</sup> Igaz, hogy ez 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 szavalás, 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 múltott, hogy Hollósy Kornélia éneklés közben mindig mosolygott, Paksyné viszont örökös búskomorsággal idegenítette el magától a nézőket.<sup>98</sup>)

Ami a magyar lírai szopránoknak és a koloratúr primadonnának nem sikerült – elérni az operai előadóművészet non plus ultráját, vagyis hang, előadás és játék egységét –, azt minden provinciális képzeletet felülmúló fokon megtalálta a kritika a világszínpadról pesti vendégszínházra érkezett nagy drámai énekesnél, Giorgio Ronconinál:

A legszebb baritonhang, olvadékony lágyságot férfias erővel pártító, ritka kiterjedtségű, az érzelem és kifejezés igényelte minden erőárnyéklatba könnyen átmenő, s mindig megragadó, elbájoló; aztán tökéletes zeneműveltség, tökéletes iskola s másfelől a legjellemzetesb, ritka tőkélyű játékok. Ronconi úr azon kevés művészek közé tartozik, kik míg egyrészt minden hangjában éneküknek kitüntetik az érzelmárnyéklatot (nuance), mely azt előidézé; egyszersmind minden hangot játszanak is, játékokkal úgyszólván minden hangot külön jellemeznek – élethűn, nem mesterkélten, de éppen ezért művészileg. A játék- s énektőkély ezen a legutolsó betűig kiterjedő művészi összhangzása idézi elő ama varázshatást, melyet Ronconi úr hallgatóira gyakorol, s melyet a pesti közönség is tapasztalt.<sup>99</sup>

<sup>97</sup> „Acteur”, in *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 1, 46–48. (Vö.: 15. lábjegyzet.)

<sup>98</sup> „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 énekebe 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. Paksyné különben oly jártas és biztos már énekeiben, hogy valóban mind arcjátékra, mind benső kifejezésre fordíthatna némi figyelmet, mi bizonyosan emelni fogná iránta a közönség részvétét.” *Életképek* 4 (1845), 546. (Alvajáró, október 18.)

<sup>99</sup> *Honderü* 2/2. félév (1844), 29.

Figyelmet érdemel mindenekelőtt a hang differenciált jellemzése. Ronconi orgánuma az olvadékony lágyságot férfias erővel „párította”. Vagyis énekési személyisége az arany közepet képviselte a romantikus tenor bájoló, de férfiatlan lágysága, és a régi basszus méltósága vagy darabossága között, mely a szuper-virilis (pap, zsarnok, monstrum) vagy poszt-virilis (öregember) figurák megszólaltatására jelölte ki ezt a hangfajt. A magyar kritika nem rendelkezhetett a történelmi távlat előnyével, mégis érzékelte az operatörténeti fordulatot: Ronconiban és Donizettinak az ő számára írott szerepeiben a majdani Verdi-bariton karaktere lépett föl, aki hangsúlyozottan férfias tulajdonságai (ha a helyzet úgy kívánja, a kegyetlenségig menő keménység) mellett erotikus tekintetben is átéli a férfiszerepet (érzelmesség, lágyság). Az abszolút kategóriákban pozitíve jellemzett hangnak (tisztá, zengő, erős stb.) legértékesebb tulajdonsága az átmenet képessége „minden erőárnyéklatba”, vagyis a *hang* beleolvad az *előadás*ba, mely viszont elválaszthatatlannak tűnik a *játszótól*. 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. A számára írott Donizetti-szerepek mutatványaiában (Torquato Tasso, De Chevreux) a szintetikus operai előadóművészet mágiájából adott ízeletet a pesti közönségnek.

Létezett az énekes színészi illúziókeltésnek egy másik 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 közül 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.<sup>100</sup>

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 alfa-jának tekintendő. Ronconi művészetének árnyalatgazdagságával ellentétben Benza nem árnyalt, hanem a komikusok szokása szerint valamilyen jellegzetes, maszkos kiejtés- és hangképzésmódot választott, és azt következetesen végigvitte a szerepen. Arra is gondja volt, hogy az egyik figura megelevenítéséhez használt hangvételt és játékmódot más szerepben ne alkalmazza. Úgy tűnik, mintha Benza, ez a Szerdahelyi redivivus megerősítené Szigligeti diagnózisát: az első

<sup>100</sup> *Életképek*, 8 (1847), 222. (Négy Haymonfi, augusztus 6.)

magyar dalszínész-nemzedék, ha énekkészségét érthették is kifogások, excellált a színpadi játékokban:

Általában a mi legelső operáistáink sokkal jobb színészek voltak, mint énekesek, kivéve Pályt, a tenoristát, kinek páratlanul gyönyörű, erős, mégis lágy, csengő tenor hangja volt ugyan, de hideg, érzés nélküli előadása, merev mozdulatlansága s ügyetlensége kétségbe ejtette a legtürelmesebb nézőt is. [...] ki látott [...] együtt finomabb és pedánsabb Bartolót, mint Szilágyi és ostobább és ravaszabb Basiliót, mint Udvarhelyi? – Egyik sem volt bravour-énekes, sőt az egyiknek orr, a másiknak inkább gége, mint mellhangja volt, de előadásuk oly kifejező és jellemző vala, mintha nem is énekeltek, hanem csak drámailag játszottak volna [...].<sup>101</sup>

Schedel (Toldy) Ferenc, az első komolyan vehető magyar operakritikus korántsem tekintett Szigligeti nosztalgiájával a régi magyar dalszínészet előadási modorának maradványaira az újonnan megnyílt Pesti Magyar Színház színpadán. A Norma premierje után, midőn elismerte Déryné „tagadhatatlan érdemeit a magyar opera körül”, ki is nyilvánította ezt: „Normához más iskola kell, mint a daljátéki, mely az övé volt”.<sup>102</sup> Schedel részletes esztétikai-történeti áttekintést is adott a „más iskola” mibenlétéről – egyben az operai előadóművészet sajátosságairól:

Nagy különbség van pedig a szóló és éneklő drámáknak – ha azokat ily nevéken nevezni szabad – játéka közt. Amabban a színész, kell hogy bővebben kirajzolt szerepe részleteit, játékaival nyomról nyomra kísérje, mint a festő szokta tájképe minden részleteit gondos kézzel kivinni, ha célja, hogy a kép közelről 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 szemponttól 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 physicali erőt, s hogy, végre, az indulatok váltása s kivált culmináltatása felette nagy ízlési erőt is teszen szükségessé, hogy a szépnek határai túl ne hágassanak. Az operai játék csak a legújabb időkben kezd művészi becsre fölemelkedni. Az előtt, névszerint, míg az olasz opera uralkodott az európai színházakban, elég volt szép hangot s szép előadást, mint nevezni szokták, hallani; ha az énekes nem ügyetlenül forgolódott a deszkákon, már jól játszott, de ez a jól játszás, a komoly operában, becses ráadásnak tekintetett, semmi esetre pedig nem hasonbecsűnek hanggal és énekkel: a mi annyiban természetes is vala, mert az olasz operai stílus maga keveset gondolt a kifejezés valóságával, s szeszélyes hangjátékainak a drámai caractert szívesen feláldozá. De mióta a régi zeneköltők műveinek tekintete

<sup>101</sup> Szigligeti Ede, *Nemzeti színházi képcsarnok* (Pest: Corvina Társulat, 1870), 155. Szilágyi Pál hangjáról olvashatunk dicsérő megjegyzést is a kor lapjaiban, Boieldieu Párizsi János előadása után (Buda, 1835. május 23.): „Szilágyi úrban (Senechal) jártos dalszínészt tanultunk ismerni; első ariáját észrevételünk szerint talán kelleténél sebesebb tempóban s kevésbé vagy félénkebben vagy élénktelenebbül s gyengébb hangon éneklé, mint különben dicséretesen ismert tehetségeitől óhajtottuk. E csekélységet jövőre javítva reméljük. Előadásának többi része azonban helyesen sikerült, s örömmel hallottuk hangjainak terjedtségét a felső F-től az alsó F-ig.” *Honművész* 3 (1835), 342–343.

<sup>102</sup> *Athenaeum* 1/2. félév (1837), 605. (Norma, október 28.)

helyre állott, s Német- és Franciaországban egy új iskola felállott, melynek hódolni akart Rossini is utóbbi éveiben, s minek befolyása alatt teremté a sokkal mélyebb Bellini a maga nagyszerűen szép műveit; a játszás lényeges elemévé magasult az operának, annyira, hogy egy Norma vagy Romeo, az 1810diki stílusban adva, *sejtenni* sem fogja classicaí szépségeit. Már itt koordinálva látjuk az éneket és játékot, mint a tragoediában szót és játékot. S e nemében az előadásnak aratá koszorúit Schröder-Devrient; e kettőnek legszebb compenetratiojában fekszik Schodelné művészsége.<sup>103</sup>

Kritikai-esztétikai szándékkal megfogalmazott történeti értékelések gyakran élnek a dialektika hármás 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 derülátás. Az antitézisre, vagyis a megelőző évtizedek olasz stílusára vonatkozó kijelentéseit éppenséggel személyes tapasztalatokra is alapozhatta, melyeket az 1820-as évek elejétől tett külföldi utazásain gyűjtött. Informálódhatott ezen kívül kortársak leírásaiból, és az idegennyelvű – főleg német – színházi irodalomból. Ne vitassuk jellemzésének helytálló voltát, annyit azonban szögezzünk le: ha az olasz iskolát (mint hihető) Rossini képviselte szemében, messzemenően talányos, vajon kiket sorolt a még régebbi zeneköltők közé, a tekintélyek galériájába? Talán Gluck, Mozart, Beethoven, Cherubini, Spontini és a heroikus francia opéra-comique szerzőinek portréit helyezhetjük ide – ha ugyan a klasszikusokra való halvány hivatkozás mögött egyáltalán van valós tartalom, és a dialektikus triád nem csupán mint szónoki eszköz tűnik fel. Ami a szintézist – a Német- és Franciaországban felállott új iskolát – illeti, ennek tételezése is erősen gondolkodóba ejthet. Igaz, Weber csak tíz éve hunyt el, és Heinrich Marschner 1829–1833 között színre került három vadromantikus operája általános játszottságnak örvendett a német glóbuszon. De vajon nyilatkozhatott-e bárki – hacsak nem volt izzó német nacionalista – ezek alapján önálló újnemet iskoláról az 1838-as év kezdetén? Direkte nyilvánvalóan nem; ám ha figyelembe vesszük A bűvös vadász erős hatását a francia romantikára, és Meyerbeer első francia operájára, 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!), egyik hivatkozási alapját a francia nagyoperában láthatjuk. Az új, patetikus opera tényleges áttörését azonban Bellininek a francia–német romantikus stílusfordulattal egyidejű fellépésében ismerte fel.

Schedel nyomán megkísérelhetjük meghatározni az új, romantikus (és internacionális) operának azon jellegzetességét, mely igényelte és megengedte, hogy a színpadi akció a korábbinál sokkal intenzívebbé és részletezettebbé váljék. Úgy látjuk, a lehetőséget, sőt kényszert az 1830 utáni opera zenedrámái formáinak újszerű nagyvonalúsága adta. A komoly olasz opera már Rossininál törekedett a zenedrámái

<sup>103</sup> *Ua.*, 1/1. félév (1837), 63–64. (Montecchi és Capuletti párt, december 30.)

folyamatosság fenntartására a secco végérvényes kiiktatása és egyre terjedelmesebb zenei folyamatformák kialakítása révén. (Megjegyzendő, hogy a francia operatragédia a drámai-zenei folyamatosság 17. században megfogalmazott igényét soha nem adta fel.) Ezt az új, nagyszabású, patetikus operai stílust hasonlította Schedel „az úgynevezett merész ecsetű festmények”-hez. E műfaji fejleményben a nagyformákat nem az abszolút időbeli terjedelem különböztette meg a 18. századi formáktól – klasszikus seriák egyik-másik da capo áriájának hossza megközelíti teljes 19. századi operajeleneteket, vagy túl is tesz rajtuk. A formai különbséget sokkal inkább a belső tagoltságban leljük fel, az ábrázolt helyzetek és lelkiállapotok tagoltságából és árnyaltságából következő drámai többrészségben. A romantikus melodramma folyamatszerűsége megengedte és megkövetelte a gazdagon tagolt színpadi játékot – megengedte, hiszen az énekes testisége most nem kényszerült arra, hogy negyedórakon át kvázi szoborként asszisztáljon egyetlen affektus zenei megformálásához, és megkövetelte, mert a szöveg általánosan adottnak vett érthetlenségét is figyelembe véve, a tagolt játéknak kellett segítenie a néző-hallgatót az egyre komplexebbé váló zenedrámái folyamat megértésében és átélésében. Az átlagos operahallgató élvezettel követte ugyan a zenei-lélektani formák patetikus növekedését és gazdagodását, de könnyen el is vesztett benne. A gazdagon részletezett színpadi játék mint afféle *opera pauperum* – segített a tájékozódásban.

Zárjuk fejezetünket ironikus tónusban. Akármilyen 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 affelől, vajon mit is csinál az énekes az operában, egyértelmű választ kapunk: *énekel*. Énekel egyes esteiken képessége szerint, ahogyan Füredy Mihály énekelte Alfonso ferrarai fejedelem szólamát 1845 nyár havának azon emlékezetes előadásán, melynek jövedelmét részben az ő bécsi tanulmányútjának finanszírozására engedte át az igazgatóság;<sup>104</sup> és énekel foglalkozásszerűen egész évadon át, mint Wolf és Reszler, az 1846-ban szerződött két új tenor.<sup>105</sup> Az új tenorok mindenki várakozásán felül énekeltek 1846. június 9-én, a Hunyadi László igazi bemutatóján, átvevén a két tenorszerepet a levitézlett Pecztől és Joóbtól. Olyan jól énekeltek, hogy játékkuk – valamint a nagyra hivatott Csillag Róza játéka Mátyás szerepében – semmiféle külön, mélyebb nyomot nem hagyott maga után a kritikusok és a közönség emlékezetében.<sup>106</sup>

<sup>104</sup> „A jövedelem fele Füredy külföldi utazására volt szánva, ki a herceg szerepét éneklé.” *Életképek* 4 (1845), 26. (Lucrezia Borgia, július 5.)

<sup>105</sup> „Joób és Pecz helyett Wolf és Reszler – nem jobb volna-e Farkas és Részely? – fognak énekelni a nemzeti színházban húsvét után.” *Pesti Divatlap* 3 (1846), 277.

<sup>106</sup> „Nagy változást tett az opera előadásán az, miszerint most Hunyadi László szerepét Wolf, kitűnő jellességgel; 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 érzelmdús kifejezéssel éneklék.” *Uo.*, 495. (Hunyadi László, június 9.)

### 3. „... játéka hú, élénk és jellemzetes...”

Schodel Rozália pesti bírálatainak stilárisan igényesebb (vagy fellengzősebb) része különféle változatokban alkalmazta az előzőekben felvázolt hármaskategóriarendet. Mátray (Róthkrepf) Gábor a Montecchi és Capuletti bemutatójáról szólva az osztályozást szinte a rituális dicsőítés eszközeként használta. A felvázolt hármasságba valójában 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 élénk:

Schodelné asszony (Romeo), ki multkor 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 kebelérzet; mert ő csakugyan képes olvadó hangjával a lelket kiemelni rejtekéből, és éneke szárnyain a végtelenbe fölemelni. Ha pedig játékában azon szilárdságot, illedelmet, bájt, erőt s élénkséget tekintjük, mely minden léptén, minden mozdulatán előmlik, nagyzás nélkül kénytelenítettünk azt művészeknek, 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 nyocszor hivatott elő.<sup>107</sup>

Valósággal szentháromsággá magasztosult a három összetevő a Beatrice di Tenda 1838 nyári előadása után.<sup>108</sup> Déryné őszi búcsúelőadásán a primadonna transzcendens lénynek tűnik, kinek érdemeit lehetetlen méltó módon elismerni; az író azonban mégis megkísérelte a lehetetlent azzal, hogy a dicsőítést két körben megismétli, kvázi *sine fine dicens*.<sup>109</sup> Sajátosan műveltségfitogtató kategóriákban valósítja meg a hármaskategóriát a Lucrezia Borgia egyik korai előadásának kritikája. „Plasztikai”, „dramai” és „zenészi” remeklésről beszél; ezekkel a

<sup>107</sup> *Honművész* 5 (1837), 773–774. (Montecchi és Capuletti párt, november 28.)

<sup>108</sup> „Schodelné asszony a címszerepet ma még több lelkesedéssel adá; hangjából folytonosan több szépség fejlik ki, mint a kiapadhatatlan természet öröktől alkotó műhelyéből; játékát, előadását minden felléptekor több báj övedzi.” *Uo.*, 6 (1838), 357. (Beatrice di Tenda, június 2.)

<sup>109</sup> „Júlia szerepében ismét Schodelné asszonyt láttuk. Miként üdvözlünk téged, te megfoghatatlan lény; ki a heves és bajnok Romeót személyesítve éppen oly elragadó csudálkozásra bírod nézőidet ragadni, mint a lángszerelmű szende Júlia személyesítésében? Miként üdvözlünk te dalok királynéja, ki a csalóánytól ezüst csengésű andalító hangot, a Gráciáktól 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 bájhangoddal minden kebelben támasztasz, habár mindenható lángésszel lenne is áldatva, nyelv képtelen azon kéj-percekért, melybe játékos a nézőt elringatja, hálát rebegni, s minden adója nézőidnak csak a téged tisztelő tapsokon alapul, melyek ma is számtalanok és hosszasan zajgók valának.” *Uo.*, 693. (Montecchi és Capuletti párt, október 31.)



játék, az előadás és a hang-ének közönségesebb fogalmait váltja ki.<sup>110</sup> A triadikus reflex olykor a kételemű bírálaton is átüt. A Bájital „adatása” után a kritikus csak a játékért és hangért lelkesedik, de a hangminőség jellemzése, illetve a hangzás érzelmi dinamikájának leírása határozottan elválik egymástól – utóbbi 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 Kolibrije.<sup>111</sup>

Hiorba kolibrije nem az egyetlen mesebeli ornitológiai hasonlata a Honművészeknek;<sup>112</sup> máskor a muromi csalóányt idézi meg az orosz legendáriumból. Bár említésre itt csak a szenvedélyes játék és a kifejező dal (ének) kerül, a metafora impliciten a hangot is minősíti – mi más lehetne a csalóány szava, mint fájdalmas, egyszersmind tiszta, csengő, olvadó?<sup>113</sup> Alkalmanként úgy tűnik, a klasszikus hármasság – hang, előadás (itt: művészi indulatfestés) és játék – nyomatékos dicsérete szépségflastromként próbál elfedni bizonyos kellemetlen tényeket. Például, hogy a hang a recenzeált előadáson éppenséggel nem szólt sem angyalhangként, sem csalóánydalként.<sup>114</sup>

Háromelemű értékelések mellett a lapokban túltengő bőséggel találkoznak Schodelné énekének és játékának sommásan duális értékelései. Változatképzésre e rendszer szűkebb keretei között is adódott mód. Első Alaidéjáról 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.<sup>115</sup>

<sup>110</sup> „Schodelné assz. a címszerepet oly remekül adja mind plastikai, mind dramai és zenési tekintetben; hogy, ha eddig legkisebb érdeme nem volna is, ezzel megérdemelné a tökéletes művésznőnevet s az ezeknek díjul járó repkényt. Hivatása zajos és többszörös volt.” *Uo.*, 7 (1839), 573. (Lucrezia Borgia, szeptember 2.)

<sup>111</sup> *Uo.*, 478. (Bájital, július 23.)

<sup>112</sup> Utalás Carl Franz van der Velde *Die Trude Hiorba* című meséjére.

<sup>113</sup> „Schodelné assz. (Elaiza) ma ismét maga magát felülmúlólag működött. Azon magát megemésztő szenvedélynek kifejezése játékában, azon muromi csalóányként magának halált éneklő kín dalában oly tökélyek, melyek rég kivívott babérához naponként egy-egy repkény ágat fűznek.” *Honművész* 7 (1839), 117. (Eskü, február 14.)

<sup>114</sup> „Schodelné assz. huzamosb rekedtsége miatt soká nem éldelheténk kielégítő operát; ma azonban minden ebbeli veszteségünk kárpótolva lőn; mert ámbár a címszerepvívó hangján betegeskedésének némi ködelgése még feltűnő volt is, szív mélybe ható hangja, helyes indulatfestése és művészi játékával minden várakozást túlmúlt. Többszöri hivatása zajos volt.” *Uo.*, 660. (Lucrezia Borgia, október 10.)

<sup>115</sup> *Uo.*, 5 (1837), 828–829. (Az ismeretlen nő, első felvonás, december 21.)

Ám az esetek többségében éneket és játékot egyetlen jelzővel méltatott a kritika.<sup>116</sup> Innen csak egyet kellett lépni az egyszavas méltatáshoz. Lépni „visszafele” – amint az Athenaeum szarkasztikusan észrevételezte; a Honművész gyakran odáig egyszerűsítette a kritikai feladatot, hogy a primadonna minden fellépését egyszerűen „remeklés”-nek minősítette.<sup>117</sup> De a bírálatok monizmusra való hajlama nem mindig értendő artikulálatlansággként. Mindannyian átéltük: nagy előadások művészi egysége a percepcióban egyetlen, az ének, a hang és a játék által együttesen kiváltott élménnyé szublimálja a teljesítményt. A Beatrice di Tenda második, nyári bemutatójáról szólva Mátray a játékot egyáltalán nem említi külön, s a fellépés egész varázsát teljes egészében a hangnak és éneknek – a mágia elsődleges eszközének – tulajdonítja. Ennek persze taktikai oka is lehetett. A bekezdés elején a lap a Schodelné elleni első hangos nézőtéri tüntetésekről számolt be, s okkal támad az a benyomás, mintha a recenzió a színházteremben kitört hangzavart kísérelné meg utólagosan elnémítani az ének művészi tökélyének kiemelésével. Szemikolonokkal elválasztott, látszólag véletlenszerűen, a kitörő lelkesedés lávaszerű sodrásával egymás után halmozott tagmondatait valójában költői-kritikusi tervszerűség irányítja. Hasonlatai végigvezetnek a transzcendencia, az élettelen és élő természet, majd a romantikus poézis teljes hangzásspektrumán: angyalhang, ezüstcsengés, csalogánydal, eolhárfa, Osszián. A hatodik tagmondat az ily módon misztikus teljességre törekvő leírást retorikus fordulattal mélyen elégtelennek nyilvánítja a tényleges teljesítményhez képest, és gondoskodik róla, hogy a túlhabzó szóáradat irányítottan áthaladjon a „művészi egész” aranykapuján. Ezzel vissza is zárja a kritikai esszét a kiinduláshoz: művészi tökély – művészi egész.

„Schodelné asszony a címszerepet mindenkit bámulatra ragadó művészi tökélyvel adá. Éneke bájos, varázs-szerű volt mint angyaldal; csengő mint a más ércektől tiszta ezüstnek hangja; lágy, lélekhez szóló, midőn keblében az érzés húrjai zendültek meg, mint csalogány dala; keblet rázó, miként az Eolhárfa; nagyszerű s méltóságos, hol ártatlansága érzetében bosszú hevíté, mint Osszian éneke; leírhatatlan, szóval kifejezhetetlen művészi *egész*. [Eredeti kiemelés.] Kiléptekor hosszas zajos taps üdvözlé a nagy művésznét, mely folyvást harsányabb és szűnni nem-akaró lőn. Az érdemet méltányló közönség 9-szer tapsolá elő e külföld által is irigylett művésznénket.”<sup>118</sup>

<sup>116</sup> „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 művésziileg játszá s éneklé.” *Uo.*, 6 (1838), 349.

<sup>117</sup> „Schodelné asszonyról, a címszerepben, ma ismét, mint minden föllépése után ezt kelle mondani: »ma énekelte és játszott legelragadóbb kellemmel« – azaz ismét remekelt. A taps és megelégedési zaj végetlen.” *Uo.*, 717. (Beatrice di Tenda, november 9.)

<sup>118</sup> *Uo.*, 341. (Beatrice di Tenda, május 28.) Vö. még: „Ha most a szerző varázshangjaihoz még oly kerekded előadás is járul, minő ma 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 hivatván koszorúval tiszteltetett-meg.” *Uo.*, 380. (Norma, június 11.)

A Honművész megszűnte után az addigi társalap, a Garay szerkesztésébe átment Regélő Pesti Divatlap folytatta a színházi híradások közlését. Fennállásának néhány hónapjában jóformán mindig megelégedett a jeles ének, célszerű játék kettős jelszavának sivár ismételtetésével. Ebben a modorban fogadta a primadonna *comebackjét* is 1843 őszén.<sup>119</sup> 1843-tól kezdve a divatlapok új generációja jelent meg: Honderű, Életképek, Pesti Divatlap. Színházi rovatuk törekedett a látottak és hallottak részletező, érdemi leírására. Ám Schodelnéval kapcsolatban feltűnően sok szemle maradt meg az „énekben-játékban jeles” közhelyénél. A Pesti Divatlap híradása a Linda di Chamounix bemutatójáról kétszer megismétli ugyanazt az értékelést, először az egész alakítás, majd a nevezetes őrülési szcena jellemzésére. Itt a drámai előadást a szó eredeti jelentése szerint cselekvésnek, azaz színpadi játéknak kell értenünk; máskor drámai éneklésről is lehet olvasni.<sup>120</sup> Az ezred leánya bemutatójáról szólva a Honderű részletezőbben fogalmazza meg nézetét. 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 naivszerepben „tapintatos énekét és játékát” emelték ki annak az énekesnőnek, aki a tragikus operákban köztudottan ritkán állott ellen a kifejezésbeli szélsőségeknek és túlzásoknak. Gyanakodhatunk, nem annyira az előadás, mint inkább a kritikus tett tanúságot *finom tapintatról* a nagy drámai szopránnal szemben – hacsak nem intő szándékkal utasította az arany középutra:

Schodelné asszony a címszerepet a leghelyesebb oldalról fölfogva, finom tapintattal játssza s igazán művészileg énekl. Játékában nemes bátorság, élenkség, tűz, emellett bizonyos kedves

<sup>119</sup> „Schodelnéról mostanra elég legyen megjegyeznünk, hogy mind éneke bájos és megható, mind játéka hű, élénk és jellemzetes volt, többször előhivatott felvonások közt és háromszor minden felvonás után, s virágok és koszorúk bőven hullottak lábaihoz.” *Regélő Pesti Divatlap* 2/2. félév (1843), 599. További példák: „Beatrice szerepében Schodelné lépett föl, s mind éneke mind játéka jelességével elragadta a közönséget.” *Uo.*, 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. előszer éneklé Réka szerepét, s annak jeles éneke s mesteri játssza által általunk még nem látott bajt kölcsönöz.” *Uo.*, 3 (1844), 27. (A zsidó hölgy, január 2.); „[...] igen szép számú közönség előtt, ismét élénk tetszes jeleivel fogadtatott, mit nagyobbbrézt 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.)

<sup>120</sup> „[...] az előadásban Schodelné 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.” *Pesti Divatlap* 1 (1844), új évfolyam, 110. (Linda di Chamounix, november 12.) Ugyanerről lakonikus modorban írt a progresszív Életképek: „Schodelné assz. a címszerepet, egyiránt kitűnően jeles énekével és játékával, egyikévé tette a legkedvesebb jelenéseknek, miket színpadunkon láttunk.” *Életképek* 2 (1844), 686.

naivság egyesülnek, de mindezekben művészi kiszámítással megtartva ama bizonyos netovább, melyen innen ily szerepek annál kedvesbék, minél köznapiabbak azon túl. A derék művésznő jelesb áriáit rendszerint kétszer szokta elénekelni a közönség zajos kívánatára.<sup>121</sup>

Régebbi szerepeinek bírálatai évek múltán egyre inkább belevesztek a duális ítékezés rutinjába. Különösen az 1845 és 1848 között sűrűn énekelt Lucrezia Borgia – ebben világnagyságnak ítélték – kínálkozott alkalmul a jeles ének, jeles játék állandójának regisztrálására. Volt, hogy a két elem felsorolását is megtakarították, és a „minden tekintetben” semmire sem kötelező általánosságával foglalták össze a teljesítményt.<sup>122</sup> Norma kevésbé szilárdan tartotta magát a műsoron, mint Lucrezia; 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 a kritikából. Mintha érezte volna, hogy búcsúelőadás tanúja, Schodelné utolsó Norma-alakítását 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 mindamellet igen elégtelen mulatott mind a zene szívvolvasztó dallamain, mind pedig kivált a főszereplőnő erőteljes, drámai éneke s játékán. Schodelné asszony ma is bebizonyítja, hogy valódi művésznő, ki művésze hatalmával uralkodni tud szerepén és – önmagán, ki mintegy varázsvesszővel földézi a hangokból az érzelmek- és indulatokat, melyek láthatlan gnómokkén lebegnek tova énekének szárnyain.<sup>123</sup>

<sup>121</sup> *Honderű* 2/1. félév (1844), 435. (Az ezred leánya, március 14.) További említések: „Schodelné, mint Mari markotányosné, szép énekével s kedves játékával mindannyiszor elragadja a közönséget [...]” *Pesti Divatlap* 1/1. félév (1844), 317. (Az ezred leánya, augusztus 26.); „Schodelné, ki szabadságidejét használván, már több idő óta nem hallatá magát, az igen nagy számú közönség előtt, ma lépett fel újra, s a markotányosné 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.” *Uo.*, 2/2. kötet (1845), 862. (Az ezred leánya, szeptember 24.)

<sup>122</sup> „Schodelné asszony a címszerepben tapsokat fogott aratni bármely világváros színpadán, énekét és játékát drámai tüzzellem és művészszerűség tünteték ki.” *Honderű* 5 (1847), 2. félév, 379. (Lucrezia Borgia, november 6.); „[...] a címszerepben Schodelné tünteték ki magát, a legjobb énekkel s a legszabatosabb játékkal.” *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 1. évfolyam, 288. (Lucrezia Borgia, február 26.); „Wolf mellett Schodelné, mint Borgia Lucrezia, minden tekintetben tökéletes volt.” *Uo.*, 3 (1846), 356. (Lucrezia Borgia, április 24.); „[...] ebben kivált Schodelné assz. megragadó bensőszerű énekével hatályos drámai játékot oly szerencsésen egyesít, mikép e jelenet meghatóbban alig adhatnék.” *Honderű* 4/1. félév (1846), 358. (Lucrezia Borgia, április 24.)

<sup>123</sup> *Honderű* 6/1. félév (1848), 91. (Norma, február 7.) További példák a többé-kevésbé formális duális értékelésre: „Nem kell emlitenünk azon virtuozitást, mellyel Schodelné éneklé és játsza 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. évfolyam, 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,

Új, nagy szerepeinek bírálatai is csak ritkán léptek túl az általánosságokon. Előadásról előadásra minden változtatás nélkül dicsőítették klasszikus Szilágyi Erzsébetjét, és mintául állították az ifjabbak elé.<sup>124</sup> Sokkal többet a Dom Sebastianban megformált Zaydáról sem tudott meg az olvasó, mint hogy

[...] az egyes szerepek közül Schodelné assz. Zaydát művészi erővel s gyöngéd bensőséggel párujt éneke s játéka által, egyik legjelesb szerepévé emelte.<sup>125</sup>

Kevés, de még mindig több az egyszavas bírálatoknál. Akadt belőlük elég: a teljesítményt a lényegre, vagyis az éneklésre redukálták.<sup>126</sup> Kérdezhetjük, vajon a bírálatok formalizmusa kizárólag a kritikusok szegényes szókincsén, fogalmazásbeli inkompetenciáján múlott-e? Vagy valóban arról volt szó, hogy – mint a Honderű 1847-ben írta – énekének és játékának művésziessége „magában értetik”, s ami magában értetik, arról nehéz is, felesleges is minden alkalommal véleményt nyilvánítani?<sup>127</sup> Véletlenszerűen elejtett szavak felkeltik gyanúnkat: más motívum is rejtőzhetett a háttérben. Linda di Chamounix előadásának méltatását a Honderű egy ízben a következő fordulattal zárta:

március 3.); „Kár ezen unalmas, melodiátlan daljátékkal a közönséget gyötreni, annyival is inkább, mert színpadunkoni előadásában egyedül Schodelné játéka- s énekének van művészeti bece.” *Uo.*, 4 (1847), 1336. (Nabukodonozor, október 5.)

<sup>124</sup> „Schodelnének mind éneke mind játéka művészi, s az egész 4-dik fölvonásban valódilag classikai volt. Bár tanulnának tőle fiatalabb énekesnőink.” *Honderű* 2/1. félév (1844), 366. (Hunyadi László, január 27.) További előadásokról: „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). A mostani Hunyadi László gyöngye erőködése igen sokat von le ez opera érdeméből, míg Paksyné, Lászlóné és Joób meglehetősen emelik érdekét. Különösen Paksyné a szerelmi kettős dalt igen szépen énekl. Garát még eddigéig sem Udvarhelyi, sem Füredy nem adá kielégítőleg. Benza bizonyára jobban énekelné azt mint ők. – A kardalok igen jól, szabatosan mentek. – Nagy közönség. DALÁR.” *Pesti Divatlap* 2/2. kötet (1845), 863. (szeptember 27.); „E remekmű minden adatással emelkedik a közönség kegyében; ma is zsufova 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 lábbadozó 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 föllet megváltóját. [...] Nem vagyunk azonban így meglegedve a férfakkal.” *Honderű* 2/2. félév (1844), 245. (október 5.); „Schodelné assz. mind játéka, mind éneke által a negyedik felvonásban zajos tapsokra inditá a fuladásig telt házat.” *Életképek*, 6 (1846), 696. (november 21.)

<sup>125</sup> *Honderű* 4/1. félév (1846), 498. (Dom Sebastian, június 15.)

<sup>126</sup> „[...] Schodelné, mint máskor, ma is mesterileg éneklé szakmáját.” *Pesti Divatlap* 2/2. kötet (1845), 1223. (Lucrezia Borgia, november 28.); „[...] a címszerepet Schodelné magas művészeti előadással énekelvén, nagy hatást eszközölt [...]” *Uo.*, 4 (1847), 606. (Norma, május 1.)

<sup>127</sup> „[...] hogy Schodelné assz. éneke és játékának egyesült művésziességével az este is általános tetszést érdemlett és vívott ki, magában értetik.” *Honderű* 5/1. félév (1847), 442. (Dom Sebastian, május 25.)

„[...] a legjobbat végül hagyva, Schodelné assz. drámai énekét, s elragadó játékát kivált a híres örülési jelenetben, *kötelességünk még megemlíteni*, mely ma is mint mindig fénypontja volt az egész előadásnak.” [Kiemelés tőlem, T. T.]<sup>128</sup>

Ugyanezen lapban szúrhatott szemet az értőknek a színházi rovat egy megjegyzése. Schodelné művészete igen jól ismert nálunk – írta a Honderú –, ezért fellépéseiről a krónika „legtöbbnyire keveset emlékezend meg”.<sup>129</sup> Petrichevich Horváth lapja nem a pálya vége felé, hanem 1843 őszén, a két és háromnegyed éves távollét utáni mindössze ötödik fellépés bírálatában vetette papírra a mondatot, oly időben, amikor igazán nem láthatta előre sem énekesnő, sem kritikus, mennyi s miféle tényező gazdagíthatja vagy szegényítheti művészetét a jövőben, amely így untig ismertből újra ismeretlenné válhat.<sup>130</sup> Nem tudni, kimondatlan elhatárolódást takart-e a kritikusi kötelezettség e nyílt felmondása, vagy megalkuvásból táplálkozott a bejelentés, és valamiféle modus vivendit tett köz hírré? Nem ez az egyetlen jele annak, hogy a primadonna és a sajtó a második korszak kezdetén legalábbis hallgatólagosan, de talán szóban is paktumot kötött. Gyaníthatóan közrejátszott az entente cordiale meghirdetésében a Schodelnét a tekintélyes, közmegbecsülésnek örvendő Nyáry Pálhoz fűző élettársi viszony, mely ekkoriban konszolidálódott. A ripők Schodeltől az örök agglegény Nyáryhoz menekült nő biztos társasági állást köszönhetett e liaisonnak. De a tiszta színházi célszerűség is azt diktálta a sajtónak, húzzon kesztyűt kezére, ha Rozáliáról ír. Az előző éveket a Nemzeti Színház a permanens primadonnaválság körülményei között élt át. Visszatértek minden érdekelt belátta, ha Schodelnének tagadhatatlanul szüksége is van a Nemzeti Színházra, hát annak is szüksége van Schodelnéra. A kételemű értékelést valószínűleg azért ismételtette oly görcsösen az utolsó évek sajtója, mert ha csak a játékot dicsérik, az a hang hanyatlására engedett volna következtetni, és hitelrontással lett volna egyenlő. Hollósy Kornélia fellépéséig még a türelmetlen Frankenburg Adolf sem bírálta nyíltan Schodelné hangját és énekművészetét – csak az 1848 februári polé-

<sup>128</sup> *Uo.*, 3/1. félév (1845), 319. (Linda di Chamounix, április 15.)

<sup>129</sup> „Donizetti e legjelesb műveinek egyike azon operák közé tartozik, melyeket színpadunkon ritka praecisioval adnak, s melynek címszerepét Schodelné asszonytul látni, a műlvek nem utósója. Ha Sch. asszonyról krónikánk folytatában legtöbbnyire csak keveset emlékezendünk, természetesen 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.” *Uo.*, 1/2. félév (1843), 482. (Lucrezia Borgia, szeptember 30.)

<sup>130</sup> Schodelné Klein Rozália 1837. október 30-án mutatkozott be Norma szerepében a Nemzeti Színházban, és 1840 december végéig volt állandó vendég, majd tag. Működését és személyét 1838 nyaratól heves sajtótámadások érték, fellépéseit nézőtéri botrányok kísérték, ezért 1841 februárjában külföldre távozott. 1843 tavaszán visszatért Budapestre, és a Bartay András bérlőigazgatóval folytatott hosszas tárgyalások után az év szeptemberétől újra a Nemzeti Színház társulatának tagja lett.

mia idejére került veszedelmesen közel ahhoz, hogy kimondja: a régi primadonna elvesztette hangjának nagy részét. Híveinek tábora azonban fogya bár, de törve nem, továbbra is megmaradt, s joggal hivatkozott a vitathatatlan erkölcsi tőkére, melyet az énekesnő egy évtized alatt a magyar opera művelésében felhalmozott. Nem kisebb eseménynek, mint forradalomnak, szabadságharcnak, végül Pest elestének kellett bekövetkeznie ahhoz, hogy bezáruljon előtte a Nemzeti Színház kapuja.

Schodelné csökevényes kifejezőerejű kritikai visszhangjából a pálya kezdetén és végén kiemelkedik két, több szempontból is beható szemlézést érdemlő cikksorozat. Tanulásaik frappánsabban mutatkoznak meg, ha ismertetésüket a későbbivel kezdjük. Vahot Imre, 1839-ben még az opera ádáz ellenfele, a Pesti Divatlap szerkesztőjeként váratlanul Schodelné lelkes támogatójává lépett elő. 1845-ben, a Tihany ostroma bemutatóját megelőző hetekben elárulta, hogy ő és a primadonna egymás alatti lakásban laknak. Lehetséges, hogy a próbaszobából az énekszó mellett bizonyos sugalmazások szirénhangjai is átszűrődtek a falakon. Nem kérdezzük, vajon kísérte-e őket aranyforintok pengése; mindenesetre tény, hogy Hollósy Kornélia 1846 nyári 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 szerepben történt bemutatkozásának bírálatába rejtett. Az idősebb primadonna alakításának kételemű jellemzéséből (előadás, játék) határozott vonásokkal bontakozik ki az erőteljes kifejezőeszközökkel operáló ábrázolás lenyomata. Ugyanakkor a mondat voltaképpen a triadikus értékelés egy fajtáját is tartalmazza. A másutt egységes *előadás* kategória kettéhasad technikailag perfekt éneklésre, illetve mély érzelmi kifejezésre. Ezekkel azonban nem egy és ugyanaz a művész büszkélkedhet – a tökéletes technika Hollósy tulajdona, míg az érzelmi közlés ereje Schodelné Lindáját tüntette ki. Az olvasó minden malícia nélkül levonhatta a következtetést: az érzelmi mélység Kornéliából *még*, a vokális kellem Rozáliából *már* hiányzik. Jegyezzük meg, hogy a hedonisztikus elem, az önmagáért vett hangszépség nemcsak Schodelnénél nem kerül külön említésre (ez ekkor már magától értődött), de Hollósynál is hiányzik. Olybá tűnik, mintha a bájós gyermeklány elragadó technikája matéria nélkül érvényesülne. A csalóánykoloratúr hangnak e hallgatolagos negatív jellemzése nagyon is hiteles lehet:

„A címszerepet Hollósy Cornélia sok kellem- és könnyűséggel éneklé, de hiányzott előadásából azon meleg érzelmkifejezés, azon erélyesség s különösen az őrülségi jelenetben azon megható művészi játék, mely Schodelné, mint Lindát, oly szeretetre méltóvá teszi.”<sup>131</sup>

<sup>131</sup> *Pesti Divatlap* 3 (1846), 732. (Linda di Chamounix, szeptember 3.) Lényegében ugyanezt a kettős arcképet festette a lap a két primadonna első közös fellépéséről: „Schodelné (Romeo) művészeté egész hatalmát teljes fényében tünteté föl, éneke érzelmdús s fölötte megható, játéka époly kerekded, sima és biztos volt, mint éneke. Tiszteletére versek is szóráttak. Hollósy Cornelia

1846 őszén a Montecchi és Capuletti két szenzációs és botránnyos előadásán Hollós Júlia, Schodelné Romeo szerepében megvívta 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-bemutató újra harcra szállt a primátusért.<sup>132</sup> Hűséges lovagja, a Pesti Divatlap a Nabukodonozor bemutatójának bírálatában szolgálatába állította teljes kritikai fegyverzetét. A tankönyvi (vagy legendai) alaposságú értékelés mindenre kitér, ami a tekintélyek szerint a nagy operaénekest teszi. A primadonna nem tűri, hogy az eszközök közül kimaradjon az affektív ének dicsérete, és a jelzők figyelemre méltó módon a hang karakterisztikumaira is utalnak („bájos, erőteljes”). A korábban kifejtettek értelmében nem érezzük tautológiának a játékgyűesség és mimika külön említését: a két színjátékelméleti fogalom itt szabatosan elkülöníti az akciót – Abigaille-nek többször kell puccszerű hirtelenséggel és hatékonysággal *cselekednie* az opera folyamán – a szó szűkebb értelmében vett gesztikus és fiziognómiai érzelmkifejezéstől. Ez dominál a magánjelenetekben, az *Introduzione* tercettjétől az árián és a királlyal énekelt nagyszabású duetten át a (pesti előadásban Donizetti Parisinájából kölcsönzött) finálé patogenikus-patologikus kiáradásáig. A stílus túlfeszítése – egyetlen mondat háromszor veti be a *művészi* jelzőt – arról árulkodik, hogy a kritikus nem egészen spontán módon lelkesedik tárgyáért. Megkockáztatjuk: a muníciót maga a drámai primadonna szállíthatta – emellett szól a feltűnő hasonlóság a Honművész évtizeddel korábbi stílusához. Ott olvashattunk ilyen duplex cursust leíró dicséreteket, ahol a retorikai formula sugalmazza a tartalmat: az alakítás egyes elemeinek együttműködését a magasabbrendű művészi egész megeremtésében.

„Az előadás fénypontját ma is Schodelné művészi éneke s játéka tevé, ki az egész mű folytán, leginkább pedig végső örülési jelene alkalmával fényes bizonyosságát adá, miként kell bájos s erőteljes éneket művészi játékgyűességgel, s a kebel érzelmeit tükröző mimikával akként párosítani, hogy e vegyület a legfényesebb sikerrel, s a legóhajtatosb művészi egészszel lépje meg az elfogulatlan néző tömeget.”<sup>133</sup>

(Júlia) hajlékony, mesterséges hangfutásai, kitűnő hangszínezete, könnyű előadása, mindenkit bámulatra ragadta; de az ő énekét inkább az ész csodálja, semhogy a sziv volna általa megindítva. *Uo.*, 791. (Montecchi és Capuletti párt, szeptember 26.)

<sup>132</sup> Nabukodonozor, 1847. január 23. (Abigaille: Schodelné), illetve Ernani, 1847. február 3. (Elvira: Hollós)

<sup>133</sup> *Pesti Divatlap* 4 (1847), 58–59. (Nabukodonozor, január 4.) Hasonlóan már a bemutatóról: „Biztos, erőteljes, szabatos éneke tökéletes összhangzásban volt jelentékeny játékaival, s főleg igen művészielő előadott utósó jelenetével elragadá a közönséget, mely őt többszöri kihívással tisztel meg.” *Uo.*, 58. (Nabukodonozor, január 2.) Hathetes visszavonultság után első Abigaille-jéről írta a Honderű: „Múlt héten Nabucco és Hernani operákat láttuk, amabban Schodelné asszonyt, ki föllépésekor hosszas éljen és tapssal üdvözlötetett, 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 lábbadozott művésznőt e mai est megeröltetése ismét tetemesben elgyöngíté, semhogy a már rég játékrendbe tűzött Normában hamarjában fölléphetne.” *Honderű* 5/1. félv. (1847), 241. (Nabukodonozor, március 16.)



A Nabucco-premier bírálata nem lépi túl a folyóiratban megszokott terjedelmet. Ezután az előadások sorát hat hétre megszakította Schodelné idősebb fia halála miatti visszavonulása. Mikor márciusban ismét elszánta 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.<sup>134</sup> A cikk fogalmazás-módjának nyilvánvaló célzatosságára nem érdemes szót vesztegetni. Fordulatai között a hangra vonatkozó kéretlen bizonykodás hízeleg a legátlátszóbban: más, a heroikus fachban működő érett korú énekesnőkkel ellentétben Schodelné még mindig hangjának teljében van, és – a kifogyhatatlan ezüsbánya metaforája szerint – örök időnkig hangja teljében is marad. Elengedhetetlen a vokális teljesítmény felértékelése, máskülönben önmaga ellen fordulna az okfejtés elsődleges szándéka: deklarálni ének és színpadi akció magasrendű művészi összhangját. Az érvelés azonban túllép e közhelyszerű megállapításon. Eltökélten kitör 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 köszönhetette. (És ekkor is köszönheti, hiszen az egész fejtegetés a Verdi-opera zárójelenetébe becsempészett Donizetti-rondóból indul ki.) *Schröderné asszony* nevének kétszeri emlegetése 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 felemlítése, 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* kifejezés használata. Az antik tragikus színészek magasított lábbelije a klasszikus színművészet metaforájaként szolgál; ez valamelyest megbocsáthatóvá teszi a nem is oly rejtett képzavart: „a fatalpú cipő kicsúcsosodása”. Nagy hangsúlyt kap a tudomány s a „tanulmány”, utóbbi a biztonság kedvéért megismételve – *ars*, vagyis „iskolában elsajátított művészet” értelmében.

A sugalmazott analízis az értékelés tárgyának ars poeticájaként kell olvasnunk. Hogyan összegezhethetjük ennek alapján az érett Schodelné művészi célkitűzését? A rekonstrukciót meg kell előznie a tényállás felvételének. Bár mai szemmel nézve még fiatal volt – nem érte el a negyvenedik évét, mikor a történelem leparancsolta a színpadról –, a korabeli felfogás szerint énekesi pályája végéhez közeledett. Fizikumuk nem leplezte korát, sőt idősebbnek mutatta, mint valójában volt: alakja elnehezedett, arcvonásait megkeményítette a korai asszonyi lét és a küzdelmes karrier. Hangja veszített hajlékonyságából, technikája nem állta a versenyt az ifjú riválisával. El kellett fogadnia szerepkörének szűkítését. Kénytelen-kelletlen lemon-

<sup>134</sup> *Pesti Divatlap* 4 (1847), 380. (Nabukodonozor, március 16.) A kritika teljes szövegét ld.: Függelék, 7.

dott a vígoperák és semiseriák korábbi években preferált szende leányszerepeiről. Ám nem lett volna az, aki, ha a hátrányból nem kísérel meg előnyt kovácsolni. A színpadi karaktert, mellyel mostantól meg kellett elégednie, a lehető legmarkánsabban meg akarta különböztetni a másik primadonnáétól. Tragikus-heroikus szerepeiben, melyekből utolsó éveinek repertoárja kizárólagosan összetevődött, tudatosan törekedett a koturnusos színpadi játékmódra. Megtervezett, tragikus-humánus „Stellungok” alkalmazásával fegyelmezte meg az éneklését korábban kísérelt kényszermozgásokat, az önkéntelen testcsóválást, amit Szerdahelyi József 1839-ben kifigurázott. Semmi kétség, elérte célját: alakja – úgy is, mint Hollósy ellentettje – a nagy stílus emblematisztikus képviselőjeként rögzült a kortársak tudatában. Így emlékezett rá hatvan évvel később Ágai Adolf (Porzó), a modern Budapest kifinomult esztétizáló légköréből visszatekintő tárcaíró.<sup>135</sup> De így látta őt 1846-os pesti látogatása alkalmával Berlioz is:

„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.”<sup>136</sup>

Tanúságtétele meggyőző: ha a hang meg is kopott, az előadási modor tudatos klasszicizálása Schodelné pályájának utolsó szakaszát az első évek szuverén drámai magaslatára emelte vissza. Feltételesen hitelesíti e képet egyes, művészetének jellemzésére tíz évvel korábban használt kritikai motívumok váratlan visszatérése a Pesti Divatlap elemzésében. Feltételesen, 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 a primadonna, annál is inkább, minthogy az 1838 elején megjelent kritikát egy évvel később teljes terjedelmében idézte a Honművész.<sup>137</sup> 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. Schedel nyilvánvaló autoritása pedig hitelesíti más, egykorú vagy későbbi, magukban olvasva kétesnek mutató tanúságtételeket. Példaképpen utalunk a Rajzolatok később teljes terjedelmében idézendő bírálatára az első Normáról. Írója, aki tüntetett jártasságával az éneklés termino-

<sup>135</sup> „[a Nemzeti Színház első] primadonnája Schodelné volt, amolyan éneklő Laborfalvy Róza, tele hévvel, fenséggel [...]” *Utazás Pestről-Budapestre 1843–1907, Rajzok és emlékek a magyar főváros utolsó 65 esztendejéből*, Irta Porzó (Ágai Adolf) (Budapest: Pallas, 3/1912), 46.

<sup>136</sup> *Mémoires de Hector Berlioz, Deuxième voyage en Allemagne, L'Autriche, la Bohème et la Hongrie. Troisième lettre. Pesth* (Paris: Calmann-Lévy, é.n.), vol. II, 214.

<sup>137</sup> „A parodizálás magyar színpadunkon”, *Honművész* 7 (1839), 10–16.

lógijában, tankönyvi paragrafusokba foglalva ruházta fel Rozáliát minden elképzelhető színpadi és vokális érdemmel, amellyel 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 ténylegesen elmaradt az eszménytől? Mégis, ha a mitologikus áradozást összeolvassuk az Athenaeumban megjelent, és mindenféle penzumszerűségtől mentes mondatokkal, elragadtatását tökéletesen hitelesnek érezzük.<sup>138</sup> Isteni lehellet, prométheuszi sugár a Rajzolatokban, poétai szellem, teremtő erő Schedelnél – ugyanaz, csak itt nem a mitológia, hanem az előadóművészet-esztétika kategóriáiban.<sup>139</sup>

Schedel Ferenc valamennyi szerepben azonos tulajdonságban jelölte meg az énekesnő titkát: az alakítás bensőségében, a belülről fakadó ábrázolásban – a megfoghatatlan varázsban, amit szerep és szereplő tökéletes azonosulásának nevezünk. A hatás mechanizmusát ismételten a *pathos* fogalmával jellemezte. Arisztotelesz retorikája szerint a pátoz szónoki eszközének célja az érzelmi ráhatás, a befogadó szenvedélyeinek mozgósítása azáltal, hogy a beszélő maga is átéli az érzelmeket. Schedelné tehát az átélt érzelmek kiadásával vontta be a nézőt a mű világába. Alakításának valóságossága megszüntette dráma és élet, énekes és néző elkülönülését.<sup>140</sup> Az érzelmek a természetben azért tanulmányozhatók – vallja a korabeli színházesztétika –, mert az egyes emberre jellemző, állandó formában nyilvánulnak meg. Az individuum állandósult érzelmi reakciói alkotják a karaktert.<sup>141</sup> Ezt a mű-

<sup>138</sup> *Rajzolatok* 3 (1837), 708. (Norma, október 30.)

<sup>139</sup> A kritika teljes szövegét ld.: Függelék, 6.

<sup>140</sup> 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 írta le. A mondatokból kiolvasható fokozás mintegy az előadó retorikus eszközeinek lenyomataként közvetíti a színpadi akciót, aminek láttató leírásához sajnos hiányzik az irodalmi képesség: „Sched[e]lné assz. [...] mint Romeo lépett fel. Művésznénk e szerepben annyi erőt, hangterjedtséget, hangási 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 feszélgessel, és biztossággal rajzoló előnkbe a szerelemtől lángoló büszke Olaszt, hogy vele éreztünk, hevültünk; oly gyöngédséggel s szívhatólag siratá imádott Júliáját, hogy vele sirunk; oly természetes, fokoként emelkedő kétségbeeséssel ivá meg a mérget, hogy vele estünk kétségbe, s azon gondolat gyöttrött, vajon a kaján fatum nem mérgecsé-e meg valóban a kis üveget! oly remekül tünteté elő testében a mérge munkálatát, hogy minden tagunkban hideg borzalom tévedtetett; szóval, a művészetnek fő fokán a természetet mesterséggel párosítva, kimért, szabatos játékkal oly tisztán rgyogott, mint tiszta, homályos kék egen a hajnalcsillog. Vendég művésznénk zajos tapsok s 'éljen' kiáltások között (mit számos évekre minden honfi tiszta szivből kíván neki) ötször hivatott elő, három koszorú s egy bokrétával, és igen csinos nyomtatott versezettel, melyet itt közlünk, tisztelteték meg e haza földén született philomela.” *Honművész* 5 (1837), 718. (Montecchi és Capuletti párt, első és negyedik felvonás, november 4.)

<sup>141</sup> „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.” *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 1., 120.; „Aus-

vésznek eszközei állandóságával kell érzékeltetnie. Schedel egyik legnagyobb dicséreteként megállapítja, hogy Schodelné játéka szerepről szerepre változik, egyazon szerepben viszont mindig hű önmagához.<sup>142</sup> 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 közegeiben. Különleges 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 a színpadon valómivé, ami nem volt, nem lehetett a valóságban. Romeo „férfi és hős” (Schedel), és Schodelné ábrázoló erejének méltatására nem talált nagyobb dicséretet, mint hogy nő léte meggyőzően színpadra állítja a férfieszményt, melyet a valóság nem teljesíthet be abban a tömény formában, ahogy az énekesnőnek génusza azt lehetővé teszi. Schodelné színpadi varázslatához hozzájárult, hogy a magyar énekesnő Romeóként „szeret és szenved, mint tüzes Olasz” (Honművész). A déli nap perzselő heve csapta meg az Athenaeum szemlélőjét akkor is, mikor Schodelné Déryné kedvéért szerepet cserélt, és Júlia jelmezét öltötte magára: „ilyen az olasz leány szerelme, elepesztő, elhervasztó, lángjaival saját házát főlemesztő.”<sup>143</sup> Hogy ilyen-e az olasz leány szerelme? Gina Lollobrigidaé az 1950-es évek Kenyér, szerelem, féltékenység filmkomédia-sorozatában 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 Juliájának szerelme: hevült, perzselő, katasztrófába rohanó pillanatok sorozata, melyek végül kiváltják a lángok fellobbanását, a romantikus megsemmisülést a szerelmi halálban.

Ellentétben a későbbi leírásokkal, melyek általában statikus képet adnak az alakításokról; legfeljebb egy-egy kulcsjelenetet emelnek ki az ismert sztereotípiákkal, első Bellini-szerepeiről a krónikák epikus folyamatábrákat, valóságos képregényt rajzoltak. Éreztetik, hogy az alakítás pátosza, vagyis érzelmi kifejezése és

---

druck. [...] Der Schausp[ie]ler 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 und Schwächen und vor Allem eines jeden darzustellenden Charakters vermag allein ihm den richtigen A. für jedes Gefühl und jede Situation zu geben.” *Uo.*, 176–177. (Lásd a 84. jegyzetet.)

<sup>142</sup> „Schodelné assz. (Romeo) nem azon művészné, kit csak zajos elfogadásán támadt pillanatnyi lelkesülés tesz művészé; 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 beavatattott, s annak minden fordulatával ismeretes. Ő ma is oly hévvel imádkozta Juliáját, mint múltkor; oly vad volt halálán fájdalma, mint múltkor, s oly szívrázó panaszai, mint múltkor.” *Honművész* 5 (1837), 798. (Montecchi és Capuletti párt, december 8.)

<sup>143</sup> *Athenaeum* 2/1. félév (1838), 239. (Montecchi és Capuletti párt, február 3.)

„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 egyszersmind a dráma belső terét is megnyitja az olvasó előtt, a személyek közötti viszonyrendszert, melybe az előadó behelyezi a karaktert. Mimikai, játékbeli konkrétumokat tekintve persze a legempathikusabb 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. Képzeld 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, vignettákhoz kötni, mint amilyen Rómeo és Júlia történetének katafalk képe. Schodelné színpadi megjelenésének patetikus hatása mégsem volt kisebb ebben a szerepben. Normát karakterének azon hármasság tagoltsága különbözteti meg a téma korábbi operai feldolgozásától, a Vesta szüzetől, 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 szuperbiától a tribuláción át a transzfigurációig, 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. A kritika százhetven évvel későbbi olvasója meg azt feledi el, hogy nincs a színházban.

#### 4. „utólérhetetlen 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 hozzatett Schodelné alakításainak erőteljes összehatásához. De csak hozzatett. Schedel nem hagyott kétséget affelől, miben rejlett előadóművészetének igazi titka. Mint Romeo, a művésznő „inspirált énekében [...] festé rendítőleg [...] egymást váltó sokféle ostromát egy lángoló kebelnek”; erő és tűz, lágység s olvadás az énekben bon- takozott 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” (kiemelések tőlem, T. T.). A patetikus operai előadóművészetben az érzelmeket – a „fájdalmakat s küzdeéseket, melyek tépik és hányják” a megformált karaktert, így a szerencsétlen Normát – „kebelében támadni s forni s mintegy önkénytelenül hangokban kitörni látjuk. Azon része az éneklő művészetnek, melyet tanulni nem lehet, melyhez bizonyos mértéke kívántatik a poétai szellemnek, a teremő erőnek.”<sup>144</sup> A hallgatók az érzelmeik intenzív kifejezését tapasztalták az énekben – talán ennek a lenyűgözően újszerű élménynek, s nem a zenekritika éretlenségének kell betudnunk, hogy a beszámolóink inkább az éneklésből kihallani vélt érzelmeik leírására tettek kísérletet, semmint hogy magát az éneklés művészi-technikai aktusát kísérelték volna meg ábrázolni. Megtudhatunk-e mégis az érzelmi kifejezés és hatás tényén túl konkrétumokat is az orgánum jellemzőiről? Az énekhang terjedelméről adott helyen, időben és kulturális közegben egyértelmű ítéletet lehet alkotni, hiszen a hangrezgések frekvenciájának kontinuumát hallásunk kulturálisan meghatározott módon „skalázza”, vagyis diszkrét magassági fokokra osztja; és a notáció közbejöttével kalibrálni is tudja.<sup>145</sup> Az énekes által kiénekelte csúcshangok betű szerinti megnevezésével elég gyakran találkozunk a reformkori lapokban. Jónéhányszor megadják az egyes számok hangnemét is. Ez egyrészt jelezheti, hogy a korabeli operakritikusok között viszonylag nagy számban találtak abszolút hallással bíró valódi muzikusok. Másrészt viszont sok operai beszámoló a számok hangnemét gyaníthatóan nem az előadás, hanem kotta alapján közli, nem gondolva azzal, hogy az énekes esetleg a transzpozíció egerútján menekült a magas *c* macskája elől. 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 tette, éppenséggel ajánlotta a lepontozást, vagy bizonyos passzusok elhagyását, ha konstatálnia kellett, hogy az ambíció megvan ugyan a csúcshangok megszólaltatásához, a hangterjedelem azonban nem elégséges.) Máskor viszont a kottát „felülütötték” elő nem írt csúcshanggal; efféle tüntetéssel akkor is kísérleteztek, ha a magasság nem volt a legbiztosabb.

Ha mindezek okból nem is tudjuk mindig pontosan megmondani, hogy a kritikákban felemlített legmagasabb hangokat a kritikus valóban hallotta-e, az

<sup>144</sup> Tanulhatatlan és mégis tanulható – veti ellen a dialektika szabályai szerint a Honművész. Lélektani tanulmányok szükségességéről az énektanok Mancini óta írnak, s a Honművész nem mulasztja el kiállítani Schodelné számára a bizonyítványt e legmagasabb fokú stúdium sikeres elvégzéséről: „Pesten december 30-kán a bérletben adatott »Montecchi és Capuletti párt« című daljátékban ismét a kedvelt Schodelné láttuk. Ő ma is oly művésznő volt, mint máskor; érzéseinket ma is oly kénye szerint hajtogató, mint mindenkor. Schodelné assz. a vad fájdalmokkal küzdő természetet kilesvén, kétségbeesési hangját elsajátítja; s azt most oly remekül használja, hogy a legfásultabb keblet is megrendíti vele.” *Honművész* 6 (1838), 13. (Montecchi és Capuletti párt, 1837. december 30.)

<sup>145</sup> Az abszolút hangmagasság valójában relatív, hiszen a hangolás alapjául vett hang frekvenciája koronként, helyenként, intézményenként, műfajonként és hangszerenként változik. A párizsi *a* bevezetése előtt (1859) ugyanazt a *c*<sup>'''</sup> hangot más abszolút magasságban énekeltek párizsi, illetve bécsi énekesnők, a kritika tehát nem ugyanazt a fizikai teljesítményt regisztrálta, ha a primadon-nak magas céjét dicsérte.

egymástól független nagyszámú adat alapján kijelenthetjük: Schodelné bizton-  
sággal kiénekelte a *c*” és *cisz/desz*” hangokat, és a csúcsteljesítményre okkal  
büszke lévén, előszeretettel használta kiváló magasságait szabad kadenciáiban  
is.<sup>146</sup> Tudnivaló, hogy a csúcshangok egymagukban nem definiálják a hangfajt.  
Meglépoően magas kadenciális hangokat volt képes kiadni a kor – és későbbi ko-  
rok – sok mezzoszopránnak minősülő énekesnője is. A hangfajok osztályozásának  
alapját ugyanis nem a terjedelem elérhető extremitásai alkották, hanem a *canta-  
bile* – modern angol kifejezéssel – *tessitura*: az, hogy hol helyezkedik el a dallam-  
éneklésre igazán alkalmas oktáv, illetve melyik régióban veszít a hang átütőerejé-  
ből és színéből. Hősnőnk egy 1848-as kellemetlen polémiában magas szopránnak  
vallotta magát, és az 1837 kora nyarán a német színházi fellépések apropóján kelt  
kritikák negatív aláírást adták e kijelentését.<sup>147</sup> Valódi csengése, igazi jelentő-  
sége csak a magas régióknak van – minősítette hangját a Spiegel –, közepesen jól  
hangzó közép- és mély hangok fölött.<sup>148</sup> A muzikus lelkű Honművész sorai  
közül sem volt nehéz kiolvasni, hogy Clara Heinefetter orgánumának sűrű mély-  
ségét sokkal illőbbnek találta Romeo nadrágszerepéhez; Schodelnéról pedig az  
igazságnak megfelelően megállapította: „énekhangjai az alsóbb körben gyengék  
ugyan, de annál hatóbbak és tisztán csengőbbek a felsőben”.<sup>149</sup> Schedel Ferenc

<sup>146</sup> „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 privilegierte Berlinische Zeitung*, 1834. szeptember 4.; „Besonders rühmende Erwähnung verdient ihre große Arie im 3. Akte »O Himmel steh' mir bei« [in Aubers Ballnacht] 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. Kerényi Ferenc szerint „Schodelnéval az európai nagyoperai stílus legjobb színvonala érkezett meg a magyar színpadra. Szopránja két oktáv terjedelemben szól, és a háromvonalas d-ig terjedt.” Kerényi Ferenc, „A magyar romantika színháza (1837–1849)”, in uő. (szerk.), *Magyar színháztörténet 1790–1873*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990), 270.

<sup>147</sup> Schodelné olykor elkövette a mélyebb helyek felfelé transzponálásának vagy átalakításának kegyes csalását. „Mad. Schodel (Gemma) hatte eine riesenmäßige 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 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.” *Der Spiegel*, 1839. augusztus 7. (Gemma di Vergy, július 30.) A Saardami polgármester (Donizetti) zenekari szólamaiban, illetve a primadonna szerepfüzetében ceruzás bejegyzés utal arra, hogy Marietta és Vambett buffo duettjét Schodelné és Szerdahelyi az eredeti lejegyzésnél egy egész hanggal magasabban, F- helyett G-dúrban énekelte. Nemzeti Színház kottatára, Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár.

<sup>148</sup> „Ihre Stimme hat in den höhern Regionen Bedeutung, auch Mitteltöne u. Tiefe sind nicht ohne Wolklang [...]” *Der Spiegel*, 1837. június 26. A lap áttételesen ugyan, de nyomatékosan bírálja a játékbeli erőszakosságot, a fellépés álférfiasságát.

<sup>149</sup> *Honművész* 5 (1837), 406. A két értékelés feltűnően egybecseng, emögött a kritikusok színházi eszmecserejét is sejthetjük. Átvételről aligha lehet szó, a Honművész idézett száma június 25-én, a Spiegel 26-án jelent meg.

javára legyen mondva, hogy még 1837 november-decemberében is, mikor Schodelné orgánumban egyikét ismerte föl a „leghathatós, legezüstebb csengédű hangoknak”, közvetetten utalt rá, hogy a mélység hiányérzetet kelt.<sup>150</sup> Ám a terjedelem „alsóbb körének” gyengeségére hamarosan a tapintat fátyla borult. Mi történhetett? Az egész magyar színházi sajtót megvásárolta a nagy tétre játszó primadonna? Inkább arról lehetett szó, hogy a magyar színház játszott nagy tétre, és az erdélyi születésű, magát joggal magyarnak valló énekesnőben, kit a Hofoper babérja övezett, az igazgatóság és a sajtó felismerte az adu ást a bizonytalan helyzetű és jövőjű színpad fennmaradásáért folytatott nagy kulturális játszmaiban. Némi malíciával azt is mondhatnánk: azért is hallották ezüstösebben csengőnek hangját, mint amilyen az a valóságban volt, mert abban bizakodtak, az ezüstösnek minősített hang csengő ezüstöket hoz a reménytelenül apadó színházi kasszába. (Schodelné első Normája után a Rajzolatok gyakorlatias szerkesztősége nem is titkolta ebbeli reményét.<sup>151</sup>) Ám igazságtalanok lennénk, ha az 1837–38 telén a magyar színházi sajtó lapjain uralkodó abszolút elragadtatást kizárólag a finansziális nyereség reményével magyaráznánk. A jó német színpadokon szerzett gyakorlat, az újszerű, patetikus előadási modor, s a modern színjátszó iskola elemi erővel hatottak a kritikusokra csakúgy, mint a színházlátogatókra. Olyannyira, hogy az orgánomot nem tudták, nem akarták önmagában értékelni, illetve az összhatásból visszakövetkeztetve a hangot is kivételesnek, tökéletesnek hallották. Ne feledkezzünk meg a nemzeti bónuszról sem. Rozália mélységei bizonyára nem vetekedhettek Clara Heinefetterével, az éles magasságot pedig (néhány év és tucatnyi heroikus szerep után) a kiábrándult egykori rajongó (Bártfay László) akár „visításnak” is hallhatta. De e távolról sem tökéletes hangon „magyar szózatok” csendülnek fel; ezek „varázsilag hatnak nem csak honi fülekre, sőt olyanokra is, kik gyönyörű nyelvünk édességeihez nem szoktanak.”<sup>152</sup> Dicsekedhetett-e mindezzel a szépséges hangú Heinefetter?

Ha a tárgyilagos korai leírásokból indulunk ki, Schodelné orgánumát abba a típusba soroljuk, amelyet Johann Adam Hiller a *Kopfstimme* kategóriájába osztott volna be, 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. Adottsága tehát nem predesztinálta Pasta vagy Malibrán *soprano sfogato* (kiterjesztett szoprán) szerepkörére, melyet 1837-től szinte kizárólagosan kultivált. 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

<sup>150</sup> A kritika teljes szövegét ld.: Függelék, 5.

<sup>151</sup> „[...] szívből kelle óhajtjanunk, 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 gyönyörködte-tett hajlékony szép szava ezüst zengedelmivel.” *Rajzolatok* 3 (1837), 704.

<sup>152</sup> *Uo.*, 708.



londoni évadok közben gyűjtött tapasztalatait 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.<sup>153</sup> Szenvedélyteli kifejezőmódja sejthetően állandó *râénékléssel* járt együtt, amit a levegő nyomásának fokozásával, a hangszalagokra való *râpréslésével* 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 bizonyára imponált a közönségnek. Ő volt az egyetlen az 1840-es évek végének magyar operaszínpadán, kit még az óriási hangú Reina sem tudott leénekelni.<sup>154</sup>

Hangterjedelmi határok kijelölésében, a regiszterek erejének és teltségének minősítésében a kritikusok és operabarátok viszonylag könnyen és tárgyilagosan egyetértésre tudnak jutni. Az orgánium egyéb tulajdonságait akkor sem lehetett, és ma sem lehet máshogy, mint metaforikusan jellemezni. Különösképp vonatkozik ez a hangszínre. Leírásának nehézsége a kritikát sokszor arra kényszeríti, hogy az ábrázolt jellemet és helyzetet írja le, és az olvasóra bízza a hangszín és modor képzeletbeli rekonstruálását. Mikor Mátray Hérolld Zampájáról írt kritikájában elbeszéli, Camilla imáját Schodelné az „igéző, szerény s ártatlan ájtatosság hangján [...] éneklé”, közvetlenül nem hangkaraktert vagy hangszínt, hanem viselkedést, magatartást, ezeken keresztül a figura személyiségét ragadja meg. Jelzői mégis határozott hangszín érzetet keltenek.<sup>155</sup> Camilla „fehér” szerep, és a melléknevek halmozása nyomán hallani véljük, Schodelné világos, alig modulált, vibratomentes, fejhangtúlsúlyos fehér hangon (*voce bianca*) jelenítette meg a lányt az „ájtatosság”, az ima bensőséges állapotában. „Szerényen” visszavette a dinamikát, nehogy a nagy hang-erő 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 kiaknázza, akár férfit, akár nőt alakított. Romeo hangjának „olvadó” jelzője nem a jég és víz közötti átmenet pépes-nyirkos

<sup>153</sup> „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.” *Der Ungar*, 1846. január. 24. (Lucrezia Borgia, január 20.)

<sup>154</sup> „[...] ha [Reina] például kettősben vesz részt, akkor a társa, vagy illetőleg társnéja, bátran zárva tarthatja száját, fentartván hangjának az ő hasznát boldogabb időkre, – kivéve talán Schodelné, ezzel énekelhet torkaszakadtából – majd beléun.” *Pesti Divatlap* 4 (1847), 1085.

<sup>155</sup> „Azon igéző, szerény s ártatlan ájtatosság hangján, miképpen ő preghieráját az 1-ső felvonásban éneklé, még eddig ezt énekelve senki által sem hallottuk.” *Honművész* 5 (1837), 749. (Zampa, november 13.)

állapotát kívánja felidézni, hanem a magas hőfokon megolvasztott üveg és fém állapotát és hőfokát. Júliája énekéről írva Schedel nem habozott az „arany kiolvasztásának” metaforáját bevetni.<sup>156</sup> Az olvadó hang, akárcsak Júlia lázas szerelme, perzsel ugyan, ám egyszersmind írt is át az égető sebre, hiszen az olvadás felidézi a vaj, a krém taktilis képzetét is, és így nem 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 az Ismeretlen nő hangvételének verbális lenyomata: Norma „deklamatív”, Camilla „ájta-tos”, Romeo „olvadó”, Júlia „égető” megszólalásával szemben Alaide szerepében Schodelné „erős, tiszta, csengő, meglepő magasságig emelkedő, szívhez szóló hangja [...] mindenkit megbájojt”. Az ismeretlen nőt – száműzött királynőt – a vidék lakosai boszorkánynak vélik, s valóban, 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 meglepő magasságból.<sup>157</sup>

19. századi bírálatok metaforáiból a hang valós minőségére visszakövetkeztetni annál is bizonytalanabban lehet, mivel az írók az éneklélméleti irodalom hagyományos szókincsén átszűrve rögzítették benyomásaikat. Nemcsak kritikai véleményük önállótlanága és nyelvi leleményük korlátozott volta készítette őket erre. A terminológia citálásával egyrészt szakértelmükről kívántak bizonyosságot tenni, másrészt a bírált hang eszményi minőségét igyekeztek tanúsítani. Ahhoz, hogy a 19. századi éneklélméleti szókincs birtokába jusson, az operabírálat terére merészkedő zszurnalisztának nem kellett tankönyveket kézbe vennie. Német folyóiratok oly magától értődően és általánosan alkalmazták az énekiskolák kategóriáit hangok jellemzésére, hogy pusztán ezekből 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.<sup>158</sup> A magyar lapok színikritikusai figyelemmel kísérték a német színházi és zenei sajtót, onnan vették és fordították le a hang jellemzésének nomenklaturáját, 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 orgánium valamennyi paramé-

<sup>156</sup> „Fénypontja Schodelné mai előadásának a harmadik felvonás, melyben minden aranyát kiolvasztá Bellini e tündér hangbányájának [...]” *Athenaeum* 2/1. félv. (1838), 239. (Montecchi és Capuletti párt, február 3.)

<sup>157</sup> Lásd a 115. jegyzetet.

<sup>158</sup> Például: „Über die künstliche Ausbildung der menschlichen Stimme für den Gesang.” *Der Adler* 3 (1840), 1309k.

terét, mintha valóban valamely német tankönyvből idézné azokat (*Sonorität, Fülle, Ausdehnung, Kraft*, illetve *Stärke*), és minden tárgyban a legjobb osztályzatot adta.<sup>159</sup> 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 művésznő Norma karakterét felvette, azon nemes tartás és kerekdedség a mozdulatokban már mutatják, minő szilárd képzetű, minő helyes ösmeretei vannak neki a színészetről; – mi magasan áll ő a dramai énekesnek között. Valóban nem tudjuk, ha valljon a szavallás és előadásbani művészségét, rendkívüli könnyűségét az énekben, merész bravourját, szép triller-láncait és izlésteljes cifrázatait dicsérjük-e, vagy pedig azon ritka tehetségét, miszerint a kitarított hangokat meglepő erő s tartóssággal csengősíteni, öszveszőni, és egybeolvasztani érti; mit az olasz igen helyesen *filar la voce*-nak nevez. Sok énekesné van, kinék 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 teremő megtagadta tőle az érzés mélységét; azon isteni lehelletet, mely teszi az éneknek prometheuszi sugarát.”<sup>160</sup>

Mikor kilenc évvel később Marietta Alboni, az európai énekkultúra egyik legnagyobb 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.<sup>161</sup> Hasonlóan értékelhetjük a nagy Sophie Scherberlechner-Dall’Oca 1844-es pesti látogatása alkalmával a Spiegelben megjelent kritikát. Szókincese, 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 bár-

<sup>159</sup> A kritika teljes szövegét ld.: Függelék, 3.

<sup>160</sup> *Rajzolatok* 3 (1837), 708. (Norma, október 30.)

<sup>161</sup> „E lángtehetségű énekesnő a legbámulatósabb hanggal bír, mely valaha a hallgató közönséget elbájolta, s mely a legmélyebb fokoktól, hova más közönséges alt-dalok csak szédülve néznek le, föl a legmagosbakig, egyiránt tiszta, ezüstcsöngésű, s erővel és kifejezéssel teljes, s e hang, a természet oly ritka adománya, minden árnyéklaiban úgy kiművelve, kiképezve van, hogy a remek énekesnő játszilag küzd meg a dalcifrázatok legnagyobb nehézségeivel, egymár követő trilláival, legmerészebb szókéseivel és futásaival, míg egyszersmind szintoly biztos az egyes hangok hosszas kitarításában, mi oly ritka énekesnek tulajdona, s mi nélkül mégis nem adhatni vissza gyakran a legszebb zeneművek leghatályosabb helyeit.” *Életképek* 6 (1846), 153.

mely kor kritikái alapján.<sup>162</sup> 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 magaskolájában nyújtott teljesítmény előtt. Ha a 18. századhoz és a Rossini-periódushoz képest az 1840-es években csökkent is a *zierlicher Gesang* jelentősége, az énekesek még ekkor is nagy súlyt helyeztek a hang 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. Megjegyezzük, hogy a szabad figuráció a romantikus érzelmi purizmusnak e korszakában már nem mindig részesült egyetértő-elismerő fogadtatásban. A fiatal Corradori Teréz a Hasznos Multságok kritikusa egyenesen megróttta, mert ékítményekkel „kacsaringázta” ki Bellini cantilénáit.<sup>163</sup> Valamivel később a Nemzeti Újsággá vedlett lap ösztüzet zúdított Corradori Romeo-kísérletére, meghozzá 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 túlzásúfolt 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 érzellemmel tartani, és mivel hang mélysége sokkal csekélyebb mintsem bizonyos helyeken vele hatást szerezzen, tanácsos leendene, ha máskor inkább pontozna. Közép hangjai szépek, kelle-

<sup>162</sup> „In unsere Oper, die seit langem nicht 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 Gesangkunst 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.” *Der Spiegel*, 1844. szeptember 11.

<sup>163</sup> „Coradori k. a. címszerepelt. »Kisasszony! Bellini jeles zeneművész volt, ariainak reform nem kell!« Ő úgy kicacsaringázta 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 erőtetőség feszíti.” *Hasznos Multságok*, 1842. július 23.

metes csengésűek, kerekdedek, s teljeseek, hanem a hangot mindig tisztán kell kezdenie s a ficamlastól magát óvnia. Az ének cifráit úgy tekintse ön, mint egy nagy asztal csemegéit; mindkettő csak mellék dolog maradjon, különben velük a gyomor és ének megterhelhetik. Azonkül [sic] minden ékítésnek a szerepben kell alakulnia, különben képtelenségé 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.”<sup>164</sup>

Zárójelben hozzátesszük: Corradori Teréznek a pesti kioktatás nem szegte kedvét. Ragaszkodott saját ékítvényeihez, melyek másutt kedvező fogadtatásra találtak. Két évvel később Boroszlóban a talán nem egészen elfogulatlan kritikus dicséretben részesítette olasz iskoláját és koloratúráit, melyeket állítólag kiváló zenei ízléssel helyezett el.<sup>165</sup> 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 tekintett. Egyik korai információnk szerint Konti Nina, a Játékszínen bemutatkozott magyar primadonna-reménység az Ördög Róbert Izabellájának szólamát „a szerzőnek eredeti tétele szerint minden trillákkal, sőt saját hozzáadásával s ékesítvényekkel [...] művészileg éneklé”.<sup>166</sup> Felbér Mária azzal is megpróbált kikerülni Schodelné árnyékából, hogy ritka primadonna fellépései egyikén „ügyes és jelesen alkalmazott változtatásokat szótt” szólamába.<sup>167</sup> Schodelné hangjának mozgékonyágát a korai bécsi kritika 1830–31-ben még kedvezően, ha nem is a leglelkesebb modorban kommentálta. Ám már 1834-es berlini vendéjátéka idején észrevették, hogy a szenvedélyes, forszírozott énekmód kárára van a hajlékonyságnak. Rellstab az ízléséhez képest túlzottan drámai Donna Anna-alakítás kritikájában tárgyilagosan értékelté technikáját. Dicsérte rubatóját az első 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 nyilváníttotta a Szextettben előírt passzázs kivitelezését is (Che impensata novità). Ez jóval nehezebb feladat, hiszen itt a B-dúr részlettel ellentétben nem csak skálát kell énekelni. Ezen a helyen az Esz-dúrban váratlanul megszólaló szubtonális akkord (*Desz*) fölött Mozart a következő ütemre nyolcaddal átkötött *f* hangot ír elő, mely után a második nyolcadról súlytalanul indulva, az I. fokú zárathoz visszavezető kadenciát körülíró,

<sup>164</sup> *Nemzeti Újság*, 1842. május 18.

<sup>165</sup> „Die Coloraturen der Dem. Corradori tragen das Gepräge einer Leichtigkeit, Gefälligkeit und sind überall mit [...] viel musikalischem Geschmack angebracht [...]. Aus Breslau. (Herm.[ann] Michaelson)”, *Allgemeine Theaterzeitung* 37 (1844), 176.

<sup>166</sup> *Honművész* 4 (1836), 205.

<sup>167</sup> „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 szótt, hogy méltán a legzajosabb tetszés bizonyítványával tetéztetnék.” *Uo.*, 8 (1840), 609. Felbér Mária ékítvényeit őrző ceruzás bejegyzéseket találunk a Nemzeti Színház kottatárában, Devereux Róbert Sarah szólamfűzetében. Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár.

szekvenciázó figurációt kell nyaktörő tempóban megszólaltatni (Molto allegro), méghozzá a megelőző öt szinkópás ütemmel egy lélegzetre! Rozália imponálóan győzte szenvedéllyel és tartással a fulmináns D-dúr áriát, de nem sikerült meggyőznie kritikusat az F-dúr ária előadásával – úgy látszik, nem tudott megfelelni sem a Larghetto ékítményes, lágy, fantáziaszerű dallamosságának, sem az Allegretto hangszeres precizitást követelő koloratúráinak. Legalábbis nem azon a német énekesnőnek elérhető legmagasabb fokon, amit a pár nappal korábban az udvari operában ugyanebben a szerepben fellépett Jenny Lutzer elért.<sup>168</sup>

Miután az 1830-as évek második felében a francia és német daljáték *ingenue*, majd *jugendlich-dramatisch* szoprán fachjából áttért az olasz primadonna szerepkörre, technikáját még szigorúbb kritikának vetették alá. Első boroszlói vendégjátékán felhánytorgatták olasz iskolájának elégtelenségét.<sup>169</sup> Az 1840–41-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.<sup>170</sup> Említett pesti érinthetatlensége, 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 megújírta. Meglepetésre 1843-as visszatérésekor a vele szemben olykor *pique* Spiegel szinte szó szerint megismételte a Rajzolatokban öt

<sup>168</sup> A kritika teljes szövegét ld.: Függelék, 1.

<sup>169</sup> „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. Gesänge sprechen, sehr oft ein notwendiges Erforderniß wenn nicht etwa nach der Willkür der Sängerin der Parthie viele tausend Noten gestrichen werden, wo sich aus einer italienischen, eine – oder vielmehr gar keine Musik gestaltet!” *Neue Schlesische Blätter für Unterhaltung, Kunst und Literatur* 2 (1836), Literarische Beilage no. 36., 439–440.

<sup>170</sup> „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.” *Allgemeine Theaterzeitung* 35 (1842), 859.

éve megjelent ódát olasz iskolájáról.<sup>171</sup> Legfeljebb az éneklés drámaiságának hangsúlyozásából következethettek az értők a hang elnehezedésére, az előadás bizonyos fokú eldurvulására. Hiszen a drámai éneket dicsérni magyarul sem volt veszélytelen; itt is ismerték a csípős aperszüt: drámaian az énekel, aki nem tud énekelni!<sup>172</sup> Alkalmilag azonban fenntartások is nyomdafestéket láttak. 1840-ben, a nevezetes pozsonyi vendéjátékon legalább egy jelenvolt (Dunaparty) elégedetlenkedett trilláival,<sup>173</sup> a Honművész és a Hasznos Multságok nagy (tettetett?) felháborodására.<sup>174</sup> 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.<sup>175</sup> És hogy a Honderú éppen a húzódozva válalt, kényelmetlenül mozgékony Grisi-szerepben, Norinaként dicsérte „fioritúráit”, inkább tükrözhetette a személyes jóviszonyt szerkesztő és énekesnő között, mintsem a teljesítmény tényleges kifogástalanságát.<sup>176</sup> Hollósy Kornélia fellépte után még

<sup>171</sup> „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 dramatischer 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 entzückende (!) 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.” *Der Spiegel*, 1843. szeptember 23. (Norma, szeptember 20.)

<sup>172</sup> „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 lágyágát, mit azután az ugynevezett 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.” *Pesti Hírlap*, 1842. december 18.

<sup>173</sup> „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 [...]” *Hírnök*, 1840. január 16. (Norma, Pozsony, január 15) *Honművész* 8 (1840), 47.

<sup>175</sup> „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 megívni.” *Életképek* 5 (1846), 798.

<sup>176</sup> „Végre valahára. Az opera elismert jelességű, s minálunk is általános tetszésben részesült, még nagyobbban részesülendő, ha Ernesto szerepét ügyes hang énekelheti vala. Schodelné asszony Norina szerepét mind játék mind énekben valódi művészi finomság s könnyedséggel személyesít s tapsok közt diadalmaskodik a szerep virágzatos (fioritura) nehézségein.” *Honderú* 4 (1846), 60. (Don Pasquale, január 10.)

hívei is tapintatosan hallgattak vele kapcsolatban a hang mozgékonyaságáról. A vokalitásának jellegéről, kapacitásáról és korlátairól rendelkezésünkre álló információk alapján biztosra vesszük, technikai deficit és nem csak a shakespeare-i karakter formidabilitása kényszerítette rá, hogy – mint a Spiegel célzatosan fogalmazott – „drámai szerepet csináljon” a Macbeth Ladyjéből, vagyis, hogy szilárd-sággal („Festigkeit”) és méltósággal („Würde”) váltsa ki a szólam virtuóz szakaszainak kivitelezéséhez szükséges könnyedséget és hajlékonyságot.<sup>177</sup> Lady Macbethjében a hívéül felesküdtött Pesti Divatlap felvonásról felvonásra haladva magasztalta ugyan a legnagyobb drámai énekesnőt, ám gondosan kerülte az ékítményes részek említését.

Bármekkora deficit terhelte azonban olasz iskoláját, ahhoz nem fér kétség, hogy magát utolsó színpadi pillanatáig az 1830–40-es évtizedek olasz primadonnatípusa, 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 roppant igényes próbatétektől. Ugyanakkor a fennmaradt előadási anyagok és kritikák sejtetni engedik, hogy egyes nehéz feladatokat megkerült. Mint minden kortárs énekesnő, ő is elsősorban önmaga vokális inszcenálására törekedett: úgy és azt énekelte, ami saját megítélése szerint legkedvezőbb fénybe állította énekesi karakterét. 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 spékelt meg Spohr fenséges Jessondájának szólamát. (A díszítések egyébként állítólag szépen sikerültek.)<sup>178</sup> Ékítményeinek egy részét szinte az idioszinkrázia 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

<sup>177</sup> „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.” *Der Schmetterling, ein Beiblatt zum Spiegel*, 1848. február 28.

<sup>178</sup> „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.” *Neue Schlesische Blätter für Unterhaltung, Kunst und Literatur* 3 (1837), Literarische Beilage, 95–96. (Jessonda, február 14.)



bizonytalanságával, a magas hangok túlfeszítettségével, és gondatlanságból eredő hibaként könyvelte el, az itt is felemlegetett kényszermozgásokkal együtt. Kifogásolta továbbá „gruppettóinak” (Doppelschlag) szegletességét, bizonytalanságát (szekvenciás láncot kell énekelni belőlük az F-dúr ária Largettójában). 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 (portamento) hirtelen, fájdalmas megszakítása, a „h” mássalhangzók éles, sóhajszerű kilélegzése, 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 bíráló elégedettnek mutatkozott a középső oktávával is (*d'-d'*) melyet találóan „Conversationsoktave”-nak nevez. Mindezen részletekkel a kritika megnyugtatóan támasztja alá az általános értékelést: a tagadhatatlan technikai hiányosságokat az egységes, átgondolt, mélyen tragikus előadás megfelelően ellensúlyozta.<sup>179</sup>

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 „izléses cifrázatokat”, hiszen Bellini saját ékítményeinek izléses 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 nagyoktól. Nem tudjuk, Mátray az érzelmes adagiók stílusos előadására célzott-e, vagy a szó eredeti értelmében tetszés szerinti szabad előadásra (például rubatóra); a fioritúrák azonban mindenképpen ékítményeket jelölnek, anélkül, hogy mibenlétükről felvilágosítanának. Szabadon alkalmazott passzázsokról és „átmenetekről” (talán portamento) adott hírt a Spiegel az 1843 őszi első Norma után; ezek az önmagában szép dallamokat még szebbé tették. Az önkényes változatokat az énekes nem énekelte valóban rögtönözve, hanem előre megtervezte azokat ő maga, vagy képességeinek ismeretében az énektanár, karnagy vagy operarendező.

Bizonyítéku szolgáltnak a gyakorlatra egyes korabeli kottás források. A Nemzeti Színház és utódja, az Operaház kottatárában gondosan őrizték a drága partitúrákat és a nagy költséggel kimásolt zenekari szólamokat. Ezekkel 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, melyeket a kantanító 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

<sup>179</sup> A kritika teljes szövegét ld.: Függelék, 2.

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 csalódással jár. A szerepeket személyre szólóan írták ki a partitúrából; a másoló az énekes nevét sokszor feljegyezte a füzet előlapjára, s a szobapróbák kezdetén át is adta neki 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 segédzerepek. Úgy látszik, a főszerepek szólamát gazdáik hajlamosak voltak maguknál tartani, bizonyára azért, hogy segítségükkel felfrissítsék emlékezetüket későbbi előadások előtt. Így aztán tervezett felújítás vagy szereplőváltás alkalmával sokszor újra ki kellett íratni a füzetet. Miért, miért nem: az új példányokat nem mindig vették használatba. Némelyikbe még a szöveget sem írták be, úgy rakták a többi szólam mellé. Előfordult a fordítottja is: ha az opera tartósan műsoron maradt, vagy szünet után felújították, a korábbi előadás véletlenszerűen megmaradt szólamát használta a szerep következő alakítója. Címoldali feljegyzés szerint például a Dom Sebastian Zayda szerepének az 1855-ös felújításra Ellingerné számára kiírt szólamából tanult még Kotsis Irma is a Richter János vezényelte 1872-es felújítás alkalmával. Ellinger József és felesége egyébként is a rendszerető énekesek közé tartoztak; a kottatár viszonylag sok 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 biztonsággal nemzeti színházi előadásokhoz.

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 nem kívánta magánál tartani a fiaskó tárgyi emlékét. Gyaníthatólag a bemutató sikertelensége következtében maradt fenn a Saardami polgármester Mariettájának (Marinka) szólama, az egyetlen szerepfüzet, amit Schodelné – és csak ő – bizonyíthatóan használt a Nemzeti Színházban. E dokumentumon kívül még két szerepet hozhatunk személyével kizárólagos kapcsolatba. Fennmaradt Júlia szólama a Vesta szüzéből, de ezt sejtethetően nem használta szereptanulásra sem ő, sem más: a füzet érintetlennek látszik, s a kottasorok alá a második felvonástól kezdve be sem jegyezték 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 áprilisi felújításra való felkészülés során. A Boleyn Anna – az előkészített, de 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 forráseggyüttes, 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.<sup>180</sup> A kottahagyaték 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. Itteni állományba vételkor az egyes tételekre feljegyezték a provenienciát és az ajándékozás tényét.<sup>181</sup> Néhány kotta címoldalán Schodelné aláírását is megtaláljuk. A gyűjtemény ma fellelhető része az alábbi tételeket – a Kreutzer-dalokat kivéve zongorakivonatokat – tartalmazza:

- Ludwig van Beethoven: Fidelio. Oper in zwei Aufzügen. Clavier-Auszug. Braunschweig bei G. M. Meyer.
- Gaetano Donizetti: Anna Bolena. Tragedia lirica rappresentata al Teatro Carcano. Poesia di Felice Romani.
- Gaetano Donizetti: Lucia von Lammermoor. Vollständiger Clavier-Auszug. Duetto Edgardo Lucia. Mayland Bey G. Ricordi.
- Gaetano Donizetti: Parisina. Milano, Gio. Ricordi, 7000-7017.
- Nicolo Isouard: Cendrillon / Aschenbrödel von [- -]. Wien im Verlage des Kapellmeisters Thadé Weigl.
- Conradin Kreutzer: Das Nachtlager in Granada. Vollständiger Clavierauszug vom Componisten. Wien, bei Trentsensky et Vieweg.
- Drey Lieder von Uhland mit Begleitung des Piano-Forte in Musik gesetzt von Conradin Kreutzer Kapellmeister am k. k. Hoftheater in Wien. 72<sup>tes</sup> Werk. 5<sup>te</sup> 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.

A Nemzeti Színház kottatárában is nyomára bukkanunk vitathatatlanul vagy sejt-hetően Schodelné tulajdonából származó kottáknak. A Roberto Devereux zongorakivonatának címlapján az „Eigentum der Rosalie Schodel Kais: Kön. Hofopernsängerin.” feljegyzés található, ezt később áthúzták és a „Nemzeti Színház Tulajdona” felirattal helyettesítették. Mercadante Giuramentójának Ricordi-féle zongorakivonatán a címlapon található tulajdonbejegyzést – talán Schodelné nevét – kivakarták. A Nabucco német szövegű – Bécsből lehozott – partitúrájába beragasztva

<sup>180</sup> Kerényi Ferenc, „A művész mint jogalany”, in uő., *Pest vármegye irodalmi élete: 1790–1867*, Előmunkálatok Pest megye monográfiájához, 3. (Budapest: Pest Megye Monográfia Közalapítvány, 2002), 46–52.

<sup>181</sup> A kották borítólapjának hátoldalán olvasható megjegyzés szerint: A pestbudai zenedének szentelése B. Prónay Gábor Úr 1857. April. 18<sup>án</sup>

megtaláljuk a Parisinából kölcsönzött finálé kéziratát, „à Madame Rosalie de Schodel” ajánlással. Bécsben 1840. április 25-én mutatták be az operát. Feltételezhetnénk, hogy az olasz *stagione* előadásaira érkezett pesti primadonna ekkor hallhatta, és íratta ki magának a hatásos zárószámot saját felhasználásra. Bizonytalanra tesz azonban a Parisinának 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... disgombrà il tuo terror) a német szöveg a következő kérdő mondatot illeszti: „Abigaille, wo bist du?” Nyelvi okból a bejegyzés aligha köthető a Nabukodonozor nemzeti színházi előadásához. Látszólag egyértelmű következtetésként inkább az kínálkoznék, hogy a Nemzeti Színház 1847-es előadásán német színpadi minta nyomán iktatták be a *Nabucco* fináléjába a *Parisina* zárórondóját. Talán maga *Donizetti* adott erre mintát ifjú kartársra első nagy sikerdarabjának 1843-as bécsi bemutatóján, melyet a Hofoper zeneigazgatójaként ő kezdeményezett?

A források elemzésekor arról sem szabad megfeledkezni, hogy a Nemzeti Zenedében a kottákat nem muzeális dokumentumként őrizték, hanem énektanulásra használták. Szövegbejegyzések és módosítások tehát az intézeti évtizedek során is keletkezhetnek. 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 *roulade*-okból és *trillákból* mi és hogyan szólalt meg az előadáson. Minden valószínűség szerint az ő személyéhez kapcsolhatjuk az *Anna Bolena* olasz szövegű *Ricordi*-zongorakivonatában feltűnő bejegyzéseket, noha a használat idejét és célját nem tudjuk egyértelműen meghatározni. Nagyrészt 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 színingazgató kottatárának egy darabját, úgy a kézzel írt „*ossia*”-k az ő vagy tanára sajátos változatait örökítik ránk.

Donizetti első reformoperájában Schodelné két szerepet is alakított. 1833-ban a bécsi udvari opera bemutatóján Jane Seymourként keltett feltűnést, majd borszlói 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 meghíusult bemutatójának előkészítése közben kézbe vették: a *personaggi* listáján ceruzával feltüntették a tervezett magyar szereposztást.<sup>182</sup> De vajon mikor került bejegyzésre a futólag 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.<sup>183</sup> A Nemzeti Zenede kottatárának katalogizálásakor a zongorakivonatban található kézírást Mátray Gábor autográfjaként azonosították. Ha az azonosítás helyes, meglehetősen egyértelműséggel bizonyítva láthatjuk, hogy a fordítás munkáját az énekesnő nem egyedül, hanem a Honművész érzékeny lelkiületű „szerkezőjének” lovagi segítségével végezte – ha ő maga egyáltalán bármi részt vállalt a munkában azon túl, hogy neve alatt adatta ki. Ahol a zongorakivonatba beírták az első felvonás magyar szövegét (ez nagyon töredékesen történt meg), ott a kézirat tartalmilag kevésbé különbözik a nyomtatott verziótól. Egyértelmű azonban, hogy nem abból másolták: a szöveg inkább a folyóiratbeli verzió piszkozatának tűnik. Így az első beírt sorokban:

Honművész	zongorakivonat
<i>Anna</i>	<i>Anna</i>
De már hiába várunk tovább;	de már többé [tovább] hiába várunk
Éjfél megvan, ugy gondolom.	éjfél megvan ugy gondolom
<i>Johanna</i>	<i>Johanna</i>
Virrad már	--
<i>Anna</i>	<i>Anna</i>
Tehát viszontlátásig. Menjünk nyugalomra	tehát viszont látásigra menyünk nyugalomra
Nem jó már a király.	nem jön <del>ma</del> már a király

<sup>182</sup> Enrico – Füredy, Anna – Schodel, Seymour – Paksi, Smeton – Hess.

<sup>183</sup> „Költészet. Bolena Anna / opera 2 felvonásban Donizettitől. Fordítá olaszból Schodel Róza 1840.\*)

\*) Közzöljük 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 így magyar írói tolla dicséretes művének is e lapokban emlék gyanánt fentartását. – A fordítmány sem rimelve, sem vers-nemi mértékre szorítva nincsen; de a dalok melodiáihoz, egyes hangjaikhoz úgy, mint a dalnokra nézve a szótagoknak legkényelmeseb kiejtése kívánja, van mérve a fordítóné belátása szerint.” *Honművész* 9 (1841), 125k. A közlés a következő számban folytatódott. A fordítás nem pusztán irodalmi gyakorlatként készült; az 1840. november 16-i ülés jegyzőkönyve szerint Schodelné kívánságára a Pest megyei színházi választmány 1840 őszén tervbe vette a Boleyn Anna előadását.

Részleteket jelentetett meg a Honművész a második felvonás elejéről, valamint a fináléból is. Az első közlés Anna kétmondatos imájának magyar fordításával kezdődik, „1. jelenet” címmel. A zongorakivonatba korábbra, az eredeti második jelenet (Hervey fellépése) elejére írták be: „itt kezdődik 2<sup>dik</sup> felvonás”. Anna itteni megszólalásához magyar szöveget is társítottak. Publikálta továbbá a folyóirat a Jane Seymour (Giovanna/Johanna) és Anna drámai kettősét bevezető recitativo magyar szövegét, „2. jelenet” címmel. Itt kezdődik a zongorakivonat fordítása is. Ezután halványan húzásra jelölték ki, és nem szövegezték meg a Tempo di attacco (Maestoso) súlyos, deklamatorikus első ütemeit (Al suo capo agravi un dio). Az első, lapszélre jegyzett magyar szavak Anna vízió-nál („come in visione”) szólójánál jelennek meg (Sul guancial del regio letto – Ah szerelmi báj ölében). Többé-kevésbé folyamatossá csak a királynő átka után válik a fordítás:

*Giovanna*  
 Oh milly ítélet  
 Jaj nékem o halgas o halgas  
 irgalomból 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

Seymour G-dúr Largettója szöveg nélkül maradt (Del mio cor punita io sono); csak a királynő töredékes közbeszólásait jegyezték be: „ő ki barátném volt... isten... szaladj... meny... o távoz... szaladj el... meny... te vagy vágytársam” stb. Megtaláljuk a kettős drámai fordulópontját képező tízegynéhány ütemes C-dúr szakasz magyar szövegét. E csúcspont után a fordítás megszakad. „Utolsó jelenet”-ként közli még a Honművész Anna záró rondójának első szakaszát, az örülési jelenet első strófáját (Al dolce guidami castel natio). A zongorakivonatból e rész for-

dítása hiányzik, magyar szöveget csak az eredeti 13. jelenettől – Hervey és az elítéltek belépésétől – kezdve írtak be: Qual mesto suon – „Mi tompa hangok”. A közép-rész Maestoso cantabile G-dúr dallamának nem adtak szöveget, csak a következő deklamációhoz (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? Szűrőpróbaszerűen vizsgáljuk meg az Anna–Seymour-duett fordulópontját, a már említett rövid C-dúr Allegrot. A királynő váratlanul átérzi Seymour meghasonlását, és megbocsát udvarhölgyének:

<i>Sorgi... sorgi...</i>	erhebe dich nicht weiter	Kejfel kejfel [sic]
<i>È reo soltanto</i>	nur der ist schuldig	csak az a bűnös
<i>chi tal fiamma accese in te</i>	der entflamnte 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 javasoltak. Mindkettő elárulja, hogy fél szemmel a kottába beírt német szövegre sandítva keresték a magyar megoldást. A német fordító nem törődött a szövegi tartalmi hangsúlyainak hozzáigazításával a dallam mozgásához, azzal, ami az opera komponistája számára magától értődött. Donizetti frázisai nemcsak prozódiaileg, de tartalmilag is közvetítik Romani „dallamra gondolt” versét: az „è reo soltanto” szövegsort 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 sajnálatos módon hagyja magát befolyásolni a német fordítás hamis költőiségétől.

Itt, a kadenciális C-dúr Allegro utolsó négy énekelt ütemében található, és vitathatatlanul a tervezett pesti előadás előkészülete 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 hangai 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 íráské-

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 mezzoszopránjához 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 női morális fölény imponáló, egyszersmind nem is kissé fenyegető kifejezésévé változott. (A kottapéldák felső sorában közöljük a nyomtatott formát, az alsóban a Schodel-hagyatékből származó példányába bejegyzett ceruzás változatot. Valamennyi részlet Anna szólamában található.)

tan - to chi tal fiam - ma ac - ce - se in te  
schul - dig der ent - flamm te dei - ne Brust

bű - nös ki láng - - - ra lob - ban - tá szí - ve - det

Egyéb átalakításoknak és variánsoknak nem tulajdoníthatunk ilyen primér drámai és kifejezésbeli szándékot. Anna szólamának mintegy kéttucatnyi rövidebb-hosszabb dallami módosítása összességében nem növeli a szólam virtuozitását, ám – a változtatásokat tervező vagy követelő énekes dicséretére legyen mondva – nem is csökkenti számottevően a nehézségeket. Ezen az általános ökonómián belül elkülöníthetjük egymástól a javaslatok néhány alaptípusát. Jellemzően a hagyományos díszítéstechnikák körébe tartozik a szeletonszerű dallammenetek körülírása fioritúrákkal. Anna sortitájában két tetrachord szekvenciájából álló ereszkedő dallamot a zongorakivonatba bejegyzett variáns váltóhangos figurákkal hímez ki:

a - per - to ad al - tro af

A következő két dallamsorban hatszor variálódik-szekvenciázódik ugyanaz az egy-ütemes motívum. Az ütem elején 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 ambitusú motívum ismétlését meglehetősen spektakuláris passzázzsal helyettesíti, mely az eredeti fekvésnél duodecimával mélyebbre, a szopránterjedelem alsó határára ereszkedik, majd az eredeti magasságba kanyarodik vissza, lendületes váltóhangos tizenhatod figurációval írva körül a domináns akkordot:



A Larghetto énekszólamának utolsó ütemében fermáta jelzi, hogy az V. fokú akkordra Cadenza rögtönzendő vagy rögtönözhető. E helyen az énekszólamba ceruzával metrizálatlan figurát írtak be, mégpedig két változatban. Kezdeté *d'*-ről *a''*-ig emelkedik a domináns szeptim hangjain, majd váltóhangos motívum szekvenciájával leereszkedik a tonika alatti 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 következtethetők az eredeti *e''-d''-g'* dallami zárlatot *h'-a'-g'* klauzula helyettesítette:



A periódus utótagjában az első motívum „loco” hangzik el, s a második variálódik:

Látható, hogy az ékítményeket betoldó énekes előszeretettel viseltetik a terjedelmes lendületesen végigseprő passzázsok iránt. A Cabaletta első periódusának g-moll zárata utáni visszavezetés *EszV* harmóniáját Donizetti tetrachord motívum négyeszeri ereszkedő szekvenciájával tölti ki, de „oppure” megoldást is ad, mely mellőzi a passzázszt, s nyaktörő szűkített duodecima ugrást ír elő helyette, *asz*”-ról *d*<sup>2</sup>-re. Ezt a változatot a kéziratos javaslat lendületes hullámfigurációvá dolgozza át:

A kóda előtti zárlatban az énekszólam virtuozitását Donizetti *b*<sup>2</sup>-*b*<sup>1</sup> között ereszkedő kromatikus futammal koronázza meg. Mancini a *Riflessioni*-ban biztosítja az olvasót, hogy tökéletes intonációval rendelkező hang megfelelő stúdióval alkalmassá tehető félhangokból álló emelkedő és ereszkedő skálák oly módon való eléneklésére, hogy minden egyes „monosyllabát” elválaszt egymástól. Fogalmazás-módjából azonban kiérezni, hogy sokan kételkedtek e nehéz feladat tökéletes megvalósíthatóságában.<sup>184</sup> Úgy látszik, Schodelné sem bízott a sikerben. A zongorakivonat a kromatikus futam kiváltására három javaslatot is 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

<sup>184</sup> „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.” Giambattista Mancini, *Riflessioni pratiche sul canto figurato* (Milano: Giuseppe Galeazzi, 3/1778), 198.

ereszkedő kromatikus futamot *esz"-b"-c"* között föl-le mozgó diatonikus skálával helyettesíti, melyet egyetlen kromatikus váltóhang díszít (*a'*). Ez a futam, ahogy a többi alternatív megoldás is, mintha néhány évtizeddel korábbi passzázs-készletből származnék:

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The score is in 3/4 time and features a chromatic scale in the vocal line and a diatonic scale in the piano accompaniment. The lyrics are: gar - non - la - sciar - ti lu - sin -.

Ha van forrás, melyet teljes biztonsággal Schodelné vokális szokásaihoz – egyszeres- mind 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 kerül- hettek bejegyzésre. Vokális írásmódját tekintve e korai vígopera sokkal nyilvánva- lóbban 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 álványzaton, módot adjon az énekesnőnek az ékítmények kibontakoztatására. Ám e kibontakozást, a díszítések jellegét és funkcióját a stílus az egymást követő tonális-kadenciális körökben gon- dosan 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 arcula- tát, és ehhez egyedi, központozásszerű ékítményeket alkalmaz. A domináns modu- láció után az új hangnemet megerősítő kadenciális harmóniakat viszont koncer- táló-mechanikus, páronként szekvenciázó-figuratív ékítmények írják körül, a Schönberg által likvidációnak nevezett technikával. A második formaegység ismét az alaphangnemben kezdődik nem beszédes, hanem hármashangzatos, dalszerű-



gazdagabb az elvártnál, technikája pedig nagyobb nehézségeket is győz, mint amivel a kotta szembesíti. Szólamfuzetének bizonyossága szerint Schodelné a négy lehetőség közül kettővel élt. Nem változtatott az amúgy is variáltan ismételt motívum második elhangzásán a G-dúr szakasz nagyívű zárókadenciájában, és nem díszítette ki a melléktmadallam második elhangzását. Átalakítást csak a tétel első és utolsó ütempárján hajtott végre, először mintegy névjegyét leadandó, másodsor diadalmas *Abgang*ként. Az első esetben kedvelt *circulatio* figurájával helyettesítette a sóhajmotívumokkal díszített skálát, a másodikban egy ereszkedő skálafutamot triolás lánczá alakított. Ehhez az ötletet az eredeti szólamban itt-ott feltűnő tizenhatod-triolás figurációk adhatták (2. *faksimile*).<sup>185</sup>

## Függelék

### 1.

Zum drittenmale in 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 wir. In vielen Stellen hätten wir die Leidenschaftlichkeit der Darstellerin zu mildern gewünscht, an einer jedoch vermißten wir Feuer, nämlich bei dem Aufruf an Octavio den Vater zu rächen. Hier war der Ausdruck mehr feierlich als feurig. Das große Recitativ vor der ersten Arie, wurde dem angenommenen Standpunkte gemäß mit ergreifendem, wengleich mitunter zu stark gefärbtem Ausdruck vorgetragen; eben so war die Arie würdig aufgefasst; beides erhielt lauten Beifall. Im Masken-Terzett war die Sängerin sehr lobenswerth, sie hatte völlig recht den Lauf in B Dur nicht als rasche Colloratur, sondern sanft getragen, in den letzten Noten langsamer und doch nicht ritardando gegen das Ganze vorzutragen. Im Sextett kam die Passage sehr wirksam heraus, die letzte große Arie aber wollte uns trotz manches Einzelnen sehr Schönen, weder im Vortrag des Adagio, noch in der Ausführung des Allegro ganz zusagen. Hier müssen wir Dlle Lutzer bei Weitem den Sieg sowohl über Mad. Schröder-D. als Mad. Schodel zuerkennen [...]. L. Rellstab. *Königlich privilegirte Berlinische Zeitung*, 1834. september 11.

<sup>185</sup> 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.

## 2.

Es hätte keiner weiteren Darstellung bedurft, als die der Julia und Anna, um mit Bestimmtheit ermaßen 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 trägt. Symmetrisch greifen die Haupträder ihrer ächt dramatischen Leistungen in einander. Richtige Auffassung des Charakters, und ein durchgeföhlttes 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 zerstückeln? Die einfache Idee, – beim Componisten oft nur ein dunkles Gefühl, – erscheint in all den Reflexen wieder, die vom Hohlspiegel bis zum Mikroskop als 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 gezerzt 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 Meinungsprozessen 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 rächen will an dem Mörder des Vaters. Nicht mehr und nicht minder. Aber ich sah es auch so ganz und inniggeföhlt 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 sanftere Empfindungen Erregende; deshalb erregt sie in dem Adagio des Maskenterzets und im Larghetto der zweiten Arie weniger das Mitgeföhlt, 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 durchzuföhrenden D dur Aria. – Nicht der Frevel in dem Kirhhof-Duett, nein, dieser Ton, voll des herzzerreißenden Jammers, oder des nach Vergeltung lechzenden Rachegeföhls, 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 so 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 erschein, sind ihre ausgebundenen Mitteltöne von d' bis d'', welches Diapason ich die Conversations-Octav nennen möchte, und vorzüglich im Ensemble erfreuliche Dienste leistet; ferner die schär-

fere 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 Ansätze 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.) Frankfurt a. M. (Madame Schodel als Donna Anna.) (Den 15. Mai.) *Phoenix. Frühlings-Zeitung für Deutschland* 2 (1836), 487–488.

## 3.

Oct. 30-dikán ismét Norma; s a címszerepben a hires 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 énekessé azzal mintegy maga alkotja szerepét, annyira való az ő előadása, annyira lelkéből szakadó; azon viharát a pathosnak, azon fájdalomakat s küzdéseket, melyek tépik és hányják a szerencsétlen Normát, azokat kebelében támadni s forni 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 útta a legáltalánosabb öröm kifejezője. Ha Schodelné a mienkké lehetne, mit ohajtunk, sőt reménylünk is, meg volna vetve biztos alapja operánknak, mert egy illy példány hatása minden másokra nem lehet nem üdvösséges és termékeny. *Athenaeum* 1/2. félév (1837), 607. (Norma, október 30.)

## 4.

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 fölegyenesedés, elszánás és megszilárdulás az örvénynél –; elfeledtük, hogy színházban vagyunk. Különös inspiratio vala ez énekben, mely a legszebb hang hatalmát oly ellenállhatatlanná tette. *Athenaeum* 1/2. félév (1837), 832. (Norma, december 15.)

## 5.

A felette kellemetlen idő dacára is, tömött ház üdvözlé Schodelnéét 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 hullámsását a holtak vélt kedvese catafalcoján, s a vett mérreg után felderülését a csalódásnak s még dülőbb

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 leghathatós, legezüstebb csengendű hangoknak, mely nevezetesen a közép s magas fokokon erő és teljesség tekintetében semmi hiányt nem éreztet. Örömeinkre volt az a délceg lovagi viselet is, az éneket összhangzólag kísérő szép játék, mely soha sem szünt meg való, keresetlenül férfias és kerek lenni. A ritka élvezetért a közönség hatszori kihívással tisztelte meg a magyar opera ezen gyöngyét. *Athenaeum* 1/2. félév (1837), 734. (Montecchi és Capuletti párt, november 28.)

## 6.

Elmondottuk kicsoda Romeo a mi művészdéngünk *Schodelné*. De játékaról eddig csak érintőleg emlékeztünk. [...] Már itt koordinálva látjuk az éneket és játékot, mint a tragoediában szót és játékot. S e nemében az előadásnak aratá koszorúit Schröder-Devrient; e kettőnek legszebb penetratiojában fekszik Schodelné művészége. 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 földolog volna, hanem, mint a tragoediában a beszéd, önkénytelen kitörése, rögtöni *szükséges* nyilatkozása a szív indulatainak, s amennyit ezzel hat, szintannyit hat arca játékaival s teste minden mozdulatával. Ő egy percig sincs a darabon kívűl, nála nincs megállapodás, céltalan pillanat, heverő mozdulat: s e pillanat lélekkel teli, s e mozdulat élenkségében is kerek, s hevességében is nemes, mindenek fölött pedig hű és szép *természet*. Sokan tévők azon észrevételt, hogy testének minden perccskéje 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, összeségében: s ebben áll az a ritka erő, mely referent a bécsi 1823ki híres olasz 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.” *Athenaeum* 2/1. félév (1838), 63–64. (Montecchi és Capuletti párt, 1837. december 30.) Ex contrario ugyanezt fejezte ki egy másik előadás után, leszögezvén: „Dériné előadásában nem volt ama belső élet és erő, melyet Romeóban megszoktunk [...]” *Uo.*, 239. (Montecchi és Capuletti párt, február 3.)

## 7.

Schodelné több ideig tartott betegeskedése után ma lépven fel újra, a közönség által nagy örömmel üdvözlötettet s kitűnő jelességű működése ismét nagyszerű hatást idézett elő, kivált az utósó felvonásban, hol felülmulthatatlan művészetet fejté 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 ítelve, ének és játék-művészet, e kettő együtt ritka egyéniségben található fel. A hang zománca – rendszeren 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. *Pesti Divatlap* 4 (1847), 380. (Nabukodonozor, március 16.)

## TIBOR TALLIÁN

Gruppenbild mit Primadonna  
Opernkritik im ungarischen Reformzeitalter

Professionelles Theater in ungarischer Sprache stand im frühen 19. Jh. unter dem Einfluss des um mehrere Jahrzehnte älteren hochentwickelten deutschen Schauspiels, das im Lande Hochburgen wie das 1812 eröffnete große Königlich Städtische Theater in Pesth hatte. Erst die Eröffnung des Ungarischen Nationaltheaters im Jahre 1837 schuf ausgeglichene Verhältnisse. Auch die Modezeitschriften *Honművész* (1833), *Pesti Divatlap* (1844), *Honderű* (1843), *Életképek* (1844), die als erste ungarische Presseorgane regelmäßig Theateraufführungen rezensierten, orientierten sich in ihrer kritischen Terminologie nach den weit verbreiteten deutschsprachigen Zeitschriften wie die Wiener Allgemeine Theaterzeitung und die in Buda publizierte Zeitschrift *Der Spiegel*. Sowohl die deutsche wie auch die ungarische Bühne boten neben dem rezitierten Schauspiel und dem Singspiel auch anspruchsvolle Opernprogramme an. Als Konsequenz des nicht immer friedlichen Zusammenlebens der unterschiedlichen Gattungen wurden die Opernvorstellungen durch die Kritik nicht als Konzert auf der Bühne sondern eben als musikalisches Theater angesehen und beurteilt. Aus diesem Grund erinnerte sie die Sänger immer wieder auf die Wichtigkeit der klaren Textaussprache – zumeist vergebens. Die Produktion der *dalszínészek* (etwa *singende Schauspieler*) bewerteten die Rezensenten meistens in drei Kategorien von Stimme, Vortrag und Spiel, wobei das mittlere Glied der Triade die ganze Breite der vokalen Kunst abzudecken hatte von der Methode (d. h. Gesangstechnik) bis zum Ausdruck. Mit dem Durchbruch der romantischen Oper – im ungarischen Repertoire der 1840er Jahre durch Bellini, Donizetti, Ferenc Erkel und den frühen Verdi vertreten – verlagerte sich die Konnotation des Terminus Vortrag immer mehr auf die emotionelle Affektivität des Gesanges. Diese Entwicklung wurde fast im Einzelgang durch die in Wien geschulte Rosalie Schodel, die erste und einzige *primadonna assoluta* der ungarischen Oper vorangetrieben.