

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM MŰVÉSZETI KAR
DOKTORI ISKOLA

Váradi-Horváth Zita

**A 19. Századi vígopera női szerepkörének eredete,
stiláris és interpretációs kérdései**

Norina, az összetett vígoperai nőalak megtestesítője

DLA értekezés

Témavezető:

Keresztes Nóra DLA

karnagy, habil. egyetemi adjunktus

2018

Tartalomjegyzék

I.	Bevezetés	4
II.	A commedia dell'arte	7
	1. A műfaj eredete, születése	7
	2. A commedia dell'arte játékstílusa, eszközei	8
	3. Tipikus figurák	10
	4. Filozófiai tartalmak	14
	5. Beolvadása a színpadi műfajokba	15
III.	Az opera	17
	1. Az opera szülőföldje, Itália	17
	2. <i>Az opera buffa</i> kialakulása és elterjedése Itáliában	19
	3. „Serpina vuol così” – Pergolesi és az <i>opera buffa</i>	22
	4. Mozart és Rossini	25
IV.	A vígopera komikus elemei, a női karaktereket érintő tipikus fordulatai	29
	1. Szerelem és pénz	29
	2. Váratlan fordulatok, szerepcserék, félreértések	31
	3. Feszültségfokozó eszközök	33
	4. Zenei humor	34
V.	A vígoperai női karakterek és változataik	36
VI.	A vígopera interpretációs kérdései és színpadi lehetőségei	43
	1. Előzmények	43
	2. Explicit és implicit tudás	45
	3. Önmegismerés	49
	4. Darab- és szerepelemzés	51
	5. „Színház az egész világ”	53
	6. Improvizáció és humor a színpadon	56
	7. Átéltés. Könnyű műfaj a „könnyű” műfaj?	57

VII. Az utolsó hagyományos értelemben vett opera buffa, a Don Pasquale	61
1. Gaetano Donizetti	61
2. Don Pasquale	63
VIII. A vígoperai női karakterek stiláris kérdései és interpretációs jellegzetességeinek bemutatása	
Norina figuráján keresztül	74
1. Főbb vonások, zenei megvalósítás	75
2. A női karakter, avagy az „ellentétes elemek együttes jelenléte”	84
3. Modern szereposztások	93
IX. Záró gondolatok	95
X. Irodalomjegyzék	97
XI. Szakmai önéletrajz	101
XII. Melléklet	104

I. Bevezetés

„gyakran azért kell mindenen nevetni,
hogy ne sírjon az ember.”¹

Doktori dolgozatom témáját elsősorban színpadon énekelt szerepeim, mesterségbeli tudásom és szakmai tapasztalataim alapján választottam.² Érdeklődésem középpontjában pályám kezdete óta az operajátzás sajátos területe, a vígoperák világa áll. Tekintve, hogy alkatomnak és hangji karakteremnek köszönhetően számos *opera buffa* előadásban vettem részt, dolgozatom elkészítésének motivációja a személyes érintettségemből következő tapasztalatszerzésen túl a műfaj szeretetéből és tiszteletéből ered. Operaénekesként fontosnak tartom, hogy a vígopera, az operajátzásnak ez a manapság kissé mostohán kezelt műfaja visszakerüljön méltó helyére, oda, ahova azok a szerzők emelték, akik maradandót alkottak benne.

A vígopera első látásra játékos, könnyed műfajnak tűnik, ám színpadra állításánál, szerepelemzésnél általában kiderül, hogy ez csak a látszat. Bár egy jó előadás fesztelenül derűsnek és felhőtlennek látszik, mögötte mindig komoly, pontos, igényes munka áll. Vígoperai szerepeikről legendásan híres operaénekesek kivétel nélkül ugyanerről számolnak be különböző életrajzi írásaikban, riportjaikban.

Dolgozatom célja feltárni az *opera buffa* nőalakjainak útját, változását, fejlődését egészen a műfaj eredetétől a 19. századi kiteljesedéséig. Színház- és zene-történeti kutatásaimat, ismereteimet, tapasztalataimat alapul véve kívánok összefoglaló áttekintést adni a vígopera interpretációs attribútumairól. Végül egy konkrét szerep (Norina) elemzésén keresztül ismertetni szándékozom a *prima buffa assoluta* szerepkörben rejlő előadó-művészeti és előadóművészi lehetőségeket. Tudomásom szerint még nem született olyan elemző munka, amely ebből a szempontból vette volna górcső alá ezt a színes, kedves, ám sokkal kevésbé felszínes figurát, mint amilyenek sok esetben a színpadi elképzelés láttatja őt.

¹ Hegedűs és Kónya, 1969, 161.

² A munkám során, a művészeti életben a Váradi Zita nevet használom, így is hivatkozom rám a műsorokban, kritikákban és minden egyéb helyen, míg nevem „hivatalos” formája: Váradi-Horváth Zita.

A női figura szemszögéből tekinteni a vígoperára számomra nem rendhagyó küldetés, a gyakorlatban ezt már számtalanszor megtettem, amikor szerepeimre felkészültem. Reményeim szerint a női szerepkör bemutatásának segítségével munkám átfogó képet nyújt majd a műfaj egészéről is.

Elsőként ismertetem a *commedia dell'arte* ősi műfaját, amelynek meghatározó szerepe van a vígopera kialakulásában, hiszen benne rejlik valamennyi női karakter eredete. Szükségesnek tartom dióhéjban bemutatni magának az *opera buffa* műfajának kialakulását, előzményeit, körülményeit, menetét is. Ezáltal az első vígoperáktól nyomon követem a nőalakok fejlődését, részletesen elemzem jellemzőit, változását. A műfaj szempontjából meghatározó operákat kiemelten tárgyalom.

A IV. fejezetben áttekintem a női karaktereket érintő tipikus fordulatokat, illetve felvázolom milyen eszközök állnak a vígoperaszerzők rendelkezésére ahhoz, hogy elérjék a megfelelő komikus hatást műveikben. Az V. fejezetben kerül sor a női karakter eredetének és a vígoperákban előforduló változatainak bemutatására.

Dolgozatom VI. fejezetében *stiláris* és *interpretációs* kérdésekkel foglalkozom. Ebben a fejezetben az élményt nyújtó vígoperai előadásmód feltételeit tárom fel, szem előtt tartva az *opera buffa* jellemző attribútumait, és kiemelve a női figurákban rejlő lehetőségeket. Kitérek a kifejező operaszínpadi megjelenítés sarkalatos pontjaira, a műfaj összetettségéből fakadó jellegzetességekre. Továbbá bemutatom, hogy az operaénekesek egyéni képességei, kvalitása, tehetsége, felkészültsége és személyes tudástartománya hogyan járul hozzá a szerepek megformálásának színvonalához.

A VII. fejezetben először Gaetano Donizetti életének és zeneszerzői munkásságának főbb állomásait tekintem át, különös tekintettel azokra, amelyek vígoperái szempontjából a legfontosabbak. Azután *Don Pasquale* című operáját elemzem, amely a 19. századi nagy vígoperai széria egyik utolsó, mérföldkőnek számító darabja. Azért esett a választásom erre a műre, mert tartalmában, zenei megoldásaiban, dramaturgiájában, továbbá szerepei karakterét figyelembe véve műfaját összegző műnek tekinthető.

A *Don Pasquale* központi nőalakja, Norina – miután egyetlen színpadi szerepben egyesíti több női karakter jellemzőit – remek példája az *opera buffa* női

figurájának, amely mentén kibontható és maradéktalanul bemutatható nemcsak a női szerepkör, hanem a műfaj egésze is. Disszertációm utolsó, fajsúlyos, VIII. fejezet részében e szerep interpretációs, zenei és stíláriis elemzésén keresztül mutatom be a 19. századi vígoperai nőalakok jellegzetességeit.

Fontosnak tartom még előljáróban megjegyezni, hogy az interpretáció kérdéskörében olyan tudástartomány bemutatására vállalkozom, amelynek bizonyos része nem önthető szavakba. Polányi Mihályt idézve: „többet tudunk, mint ameny-nyit el tudunk mondani.”³ Vagyis a tudás nem kizárólag a megtanultak és a tapasztalatok összessége. Az interpretáció elemzése csupán bizonyos fokig lehetséges elméleti szinten, ennek bemutatását meg is kísérem dolgozatomban, azonban léteznek olyan szintjei, rétegei, melyekbe betekinteni csak szimbólumokon, metaforákon, példákön keresztül lehetséges. Ezek szemléltetéséhez saját tapasztalataimból, és az azokból leszűrt személyes tudástáramból meríték.

A kottapéldák a dolgozat végén a mellékletben kaptak helyet, mert szövegközi elhelyezésük – terjedelmükönél fogva – nem lett volna szerencsés, túlságosan szétagolták volna a mondanivalót, megakasztva ezzel a gondolatmenetet, továbbá kisebb méretben is kellett volna beilleszteni őket, ami az olvashatóságukat nehezítette volna.

Zárásként ide kíváncsoznak Melis György kedves, találó szavai is, aki egy vele készült riportban azt mondta: „A művészetet nem lehet tanulni. Hiszen ha tanulni lehetne, akkor a művészet talán meg is szűnne, mert akkor talán valami másnak neveznék.”⁴

³ (Fordítás tőlem – V-H. Z.), „We can know more than we can tell”, Polanyi, 1966, 4.

⁴ Dr. Viola, 1986, 11.

II. A commedia dell'arte

1. A műfaj eredete, születése

Az *opera buffa*, a vígjáték, a balett és a bábjáték egy töről fakadó műfajok⁵, közös ősük a *commedia dell'arte*, amely a Velencei Köztársaság területén, a 16. század derekán alakult ki. Közvetlen és erőteljes hatása révén rendkívül gyorsan utat tört magának az egész európai kultúrában. Ókori gyökerekre támaszkodva fejlődött ki, irodalom- és zenetörténeti szempontból felmérhetetlen jelentőségű műfajnak tekinthető. „A szó és a gesztus művészete átöröklődött [...] és ez az örökség [...] áldásosan mutatkozott meg az újabb, immár tökéletesebb előadási formák fejlődésében.”⁶

A *commedia dell'arte* tehát ókori gyökerekkel bír, azonban még közelebbi és közvetlenebb szálak fűzik az itáliai városi piacok úgynevezett *contrastijához* (rövid jelenetek), a rögtönzőkhöz, a regösökhöz, a zsonglőrökhöz. Kialakulását, továbbfejlődését kezdetektől a nép inspirálta, igényelte, elsöprő sikerét javarészt népies attribútumainak köszönheti. A karneváli vígasságok, a társadalmi élet e széleskörű, népszerű és rendkívül jelentős eseménye biztosított fellépésre alkalmat a korabeli szórakoztatóknak, az utca előadóinak, a szó és a gesztus művészeinek. A stílus folyamatosan alakult, fejlődött, erősödött, csiszolódott, a *commedia dell'arte* műfaja a 16–17. században csúcspontjára ért. Népszerűségét két évszázadon át megtudta őrizni, köszönhetően annak, hogy mindvégig híven őrizte és ápolta népies motívumait, gyökereit.

Itália az antik világ, a görög filozófia emberközpontú szellemiségének újjáélesztésében találta meg a követendő értéket. A humanisták által közvetített világi szellemiség középpontjában a művészet állt, amely stílusként a reneszánsz Itáliában virágzott ki, majd egész Európára áttért. A világi műveltséggel párhuzamosan a

⁵ „Commedia dell'arte themes and characters were popular models for later musical comedies, comic operas, ballets and circuses.” [A *commedia dell'arte* témái és karakterei népszerű modellként szolgáltak a későbbi zenei vígjátékok, vígoperák, balettek és cirkuszi előadások számára.] (Fordítás tölem – V-H. Z.), MacNeil, 2001.

⁶ Dzsivelegov, 1962, 35., Dzsivelegov könyve ideológiailag és filozófiájában már elavultnak tekinthető, viszont zenetörténeti szempontól mégis mérföldkőnek számít, miután azóta sem született ilyen kidolgozott, részletes elemző munka a *commedia dell'arte* ról.

köznép igényei is felszínre kerültek. Az önfeladt, kollektív nevetésben az emberek megkönnyebbülnek, hiszen „a nevetés legfőbb jellemzője a feszültségek oldódása”.⁷ Ebben a gyökeresen változó világban a színjátszás volt az a forma, ahol a köznép igényei a legkönnyebben kifejeződhetek és kielégülhetnek. Az ünnepek, a piaci, vásári, karneváli forgatag széles néptömegeket vonzott, akik szórakoztak a szatirikus jeleneteken, kitombolták magukat, a féken tartott érzelmeket szabadjára engedték. Nyilvánvaló, hogy a nép részéről ez a szórakozás egyfajta – ártalmatlan – bosszú. A vigasságokat egyre szigorúbban szabályozott módon engedték csak megtartani, de betiltani őket nem lett volna célszerű. Mark Twain közszájon forgó megállapítása szerint: „Az emberi fajnak egyetlen hatásos fegyvere van, és ez a nevetés.” Az uralkodó réteg pedig pontosan tudta, meddig ártalmatlan ez a fegyver, hol a határ, mennyi kell a gőz kieresztéséhez a népnek, „ugyanis az utca nevetésének ereje mindig is veszélyesnek számított”.⁸ Szerencsére ez a *commedia dell'arte* fennmaradását és fejlődését is hosszú időre biztosította, így alapjául szolgálhatott számos új műfaj kialakulásának.

2. A *commedia dell'arte* játékstílusa, eszközei

A rögtönzések reneszánsz vígjátéknak két változata ismert, a *commedia dell'arte* és a *commedia erudita*⁹. A kettőt főként a nyelvezet különbözteti meg. Az *erudita* a tudós vígjáték, latinul vagy finomkodó olaszszággal beszéltek benne. A *commedia dell'arte* viszont a nép nyelvén szólt, mindenki számára közérthetően. A két stílus hatott egymásra, de ez utóbbi sokkal népszerűbb lett, mert a köznépet szólította meg és szórakoztatta felhőtlen, természetes stílusával, pimasz tréfáival és fáradhatatlan dinamizmusával. A műfaj meghódította Itália után Franciaországot és Spanyolországot is, különböző változatai egész Európában elterjedtek.

A *commedia dell'arte*t egyedi stílusjegyei különböztetik meg minden más műfajtól. E műfaj a rögtönzés színháza. Hevesi Sándor írja: „A *commedia dell'arte* az igazi irodalmiatlan színjáték, az a színdarab, amely nem írásmű, s amelyhez a szerzőnek van úgyszólván a legkevesebb köze.”¹⁰ Ez a fajta színjátszás színpadi

⁷ Bagdy és Pap, 2011, 15.

⁸ Bagdy és Pap, 2011, 257.

⁹ erudita: 'tudományos' (olasz)

¹⁰ Hevesi, 1919, 103.

szokásként már több emberöltőre visszatekintve is benne volt az előadói gyakorlatban. Megvolt az a hallatlan előnye is, hogy betilthatatlan volt. Mivel a dialógusok nem voltak leírva, a cenzúra csak a cselekmény vázlatát láthatta, azonban a célzott társadalom-kritikai mondanivaló pont a rögtönzés szövegében volt. Ez pedig állandóan változott, az aktualitások alakították előadásról előadásra.

A színészek nem a szó mai értelmében improvizáltak benne, hanem saját darabbeli karakterük szerint. A szerzők kizárólag a tartalom vázát (*canovaccio*) rögzítették, a párbeszédet a típusfigurák adták elő szkémák alapján, betanult tréfákkal, mókákkal színesítve. A színészek együttes játéka volt a lényegesebb elem, nem a szöveg, és még kevésbé a szerző. Két egyforma előadás nem született, minden darab újnak hatott, mert az összeszokott színészek által alakított típusfigurák élceiket a hétköznapi életből, akár épp az aznapi eseményekből merítették. Társadalom-kritikai színezete, életigenlő tartalma miatt a *commedia dell'arte* jellegzetesen a reneszánsz-humanista ideológia közkedvelt „terméke” volt. Eredeti formájában azonban csak Itáliában tudott fennmaradni. Egyrészt valószínűleg azért, mert az olasz nép találékonyságánál fogva rendkívül ügyesen tud improvizálni, bravúrosan bánik a szavakkal, másrészt, miután mondanivalóját taglejtésekkel gazdagítja, gesztikulációs rendszere minden nép között a legfejlettebb.

A *commedia dell'arte* páratlanul gazdag színészi eszköztárat vonultatott fel annak érdekében, hogy az adott karaktert minél teljesebb módon tudja bemutatni a nézőknek. A színész nem önmagát adta, hanem stilizált figurát jelenített meg. Az eltúlzott mozdulatok, karikírozó beszéd, hanglejtés mind-mind a tartalom kifejezésében segített. Egyedül a mimika maradt ki az eszköztárból, mivel a színészek legtöbbször maszkot viselt. Eleinte csak férfiak játszottak, ez a maszkokkal megoldható volt, de hamarosan nők is felléphettek, ami kezdetben borzolta a hagyománytisztelők kedélyeit, viszont botrányossága miatt sokszorosára növelte a műfaj népszerűségét.

A *commedia dell'arte* további jellegzetessége volt a tájegységenként változó nyelvezet. A különböző nyelvjárásokból adódó komikum – mint a humor forrása – sikerének köszönhetően sokáig fennmaradt, még az utódműfajok is gyakran éltek vele.

„A *commedia dell'arte* általános vonása volt a zene, és számos komédiás híres volt ének-, és hangszertudásáról.”¹¹ Népdalokat (*canzone a ballo*) és népi táncokat (*corrente, gagliarda, pavane*), illetve bűvésztrükköket és akrobatamutatóványokat is előadtak benne. Ezekkel megszakították a cselekmény folyamát, erről árulkodik e betétek neve is: *intermezzo*, emellett a *lazzi*¹² megnevezés is használatos volt.

Az állandó komédiarepertoárt a színészek típusfigurák (*tipi fissi*) bőrébe bújva adták elő. Ezek mélylélektani elemzés nélküli sablonos figurák voltak, színészi kidolgozást, elmélyült alakítást nem igényeltek, viszont annál pontosabb külsődleges jellemzésére törekedtek a tipizált karaktereknek. Minél jobban sikerült a külső vonások elsajátítása, és a kifejező, akár eltúlzott gesztikulációs rendszer működtetése, annál kevésbé volt szükség rá, hogy érthető legyen a szöveg.¹³ A közönség azonnal ráismert a típusokra, akár saját magára is, és lekötötte figyelmét az előadás, hiszen mindennapi életének történéseit látta viszont a színpadon, karikírozott formában. Ezek a karakterek élték túl leginkább a műfajt. Annyira tipikusak és szórakoztatóak voltak, hogy a *commedia dell'arte* hagyományát főként rajtuk keresztül ismerte meg az utókor. A vígjátékok, komédiák, *opera buffa*k, bábjátékok rájuk épültek a következő kétszáz évben.

3. Tipikus figurák

Az állandó típusok három fő csoportba sorolhatók.

a) Kigúnyolt szereplők

Pantalone: Általában idős agglegény, aki fiatal feleségről ábrándozik. Betegeskedő, csenevész alkatát önteltséggel, okoskodással kompenzálja, nagyon bölcsnek

¹¹ (Fordítás tőlem – V-H. Z.) „Music was a regular feature of *commedia dell'arte* performances, and many comedians were known for their abilities to sing and play various instruments.” MacNeil, 2001.

¹² A *l'atto* szó nyelvjárásbeli változata, tréfás fogásokat, mutatványokat jelent. Nincs feltétlenül kapcsolatban a témával, bohózáti elemként használták. „Elsődleges céljuk minden esetben a néző elkápráztatása, figyelmének megragadása; a bravúr-lazzókhoz nagy szükség van a színész fizikai ügyességére is.” Török, 2011, 40.

¹³ Kutatások bizonyítják, hogy a hatékony kommunikáció komplex módon valósul meg. Tudományos tény, hogy egy jelentés kifejezéséhez és megértéséhez a szavak 7%-ban, a hangminőség, a hangsúly, az intonáció, a dallam 38%-ban, míg a nonverbális információk, mint a gesztusrendszer, mimika, testtartás, mozgás 55%-ban járul hozzá. Bagdy és Pap, 2011, 91.

tartja magát. Célpontja a szatírának, áldozatul is esik, majd nevetség tárgyává válik. Nem tűri a kritikát, ezért sok esetben úgy tesz, mintha a komédia szálait a háttérből végig ő mozgatta volna.

- Uberto, gazdag agglegény (Pergolesi: *La serva padrona* [Az úrhatnám szolgáló])
- Don Annibale di Pistacchio (Donizetti: *Il campanello di notte* [A csengő])
- Don Pasquale (Donizetti: *Don Pasquale*)

Dottore: Tudós figura hatását kelti, köztiszteletben álló jogász vagy orvos volt egykor, de már elveszítette társadalmi tekintélyét. Ennek kompenzálása végett „tudóskodva” beszél, latin kifejezésekkel teli mondókájával próbálja hallgatósága elismerését kivívni. Később kiderül, hogy a józan észnek ellentmond minden javaslata, ötlete. Pantalonéhoz hasonlóan ő is céltáblája a kritikának.

- Don Curzio (Mozart: *Le nozze di Figaro* [Figaro házassága])
- Despina (Mozart: *Così fan tutte*. I. felvonás finálé, 16. jelenet, doktor karikatúra: „Salvete amabiles bones puellas”)
- Malatesta doktor (Donizetti: *Don Pasquale*)
- Magister Spinelloccio (Puccini: *Gianni Schicchi*)

Tartaglia: Lehet jegyző vagy rendőr, illetve magas rangú személy alkalmazottja, szolgálja. Neve dadogót jelent. Össze-vissza hablatyol, beszédét nem érteni, dadog, ami azonnali komikus hatást tesz, hiszen hivatalos személy léteire épp a beszéd a gyenge pontja.

- Don Curzio (Mozart: *Le nozze di Figaro* [Figaro házassága])
- Blind, a báró ügyvédje (J. Strauss: *Die Fledermaus* [A denevér])

Capitano: Fennhéjázó, de gyáva katona figura. Megjelenése és kikarikírozása a *commedia dell'arte* színpadán az olasz nép ellenszenvének kifejeződése a spanyol tisztek iránt. Hősködve beszél tetteiről, dicsekszik. Senki nem hisz neki természetesen.

- Belcore őrmester (Donizetti: *L'elisir d'amore* [Szerelmi bájtal])

- Capitan Cardon (Vecchi: *L'Amfiparnaso* – madrigálkomédia)

b) A szerelmesek (gli innamorati, amorosi).

A fiatal pár a *commedia dell'arte* legkevésbé típusos figurái. A cselekmény célja szerelmük győzelme, azonban ezt kivívni önmaguktól képtelenek. Szolgáik furfangja őket szolgálja „Érzelmekről a szerelmesek szépen csengő szavakban vallanak; epekedő tirádák váltakoznak elsusogott dialógusokkal.”¹⁴ Ezt tekinthetjük az ária és a szerelmi duett előzményének.

A lány (Vittoria, Lidia, Isabella stb.):

- Laretta (Puccini: *Gianni Schicchi*)
- Annuska (Verdi: *Falstaff*)

A fiú (Flavio, Lelio, Aurelio stb.):

- Rinuccio (Puccini: *Gianni Schicchi*)
- Fenton (Verdi: *Falstaff*)

c) Szolgaszerepek (zanni-szerepek¹⁵)

A *zannik* a nép képviselői. A cselszövés mesterei, amely általában a *dottore*, illetve a *pantalone* figurák ellen irányul. A *Zanni* a *commedia dell'arte* lelke, motorja, mozgatórugója. A *zanno* női párja a *zagna*, „akit gyakran férfi alakított, kiemelve a szerep nyers obszcenitását”.¹⁶ Tájégségként másképp hívhatják őket, lehet a nevük Brighella, Pulcinella vagy Arlecchino.

Colombina (korábban **Servetta** vagy **Fantesca**): Szolgálólány, komorna. Jellemzően vidám, ravasz, huncut, vág az esze, a világ dolgaiban jártas, tapasztalt. Vidéki ártatlan leányként is megjelenhet. „A *zagna* később a ház asszonyának vagy kis-asszonyának komornájává lép elő, és a női szolidaritás jegyében segít, hogy

¹⁴ Simhandl, 1998, 75.

¹⁵ Plebejus, a paraszttípus stilizált változata. A szó a Giovanni becéző alakja. „A *zannik* vidám, az életnek örvendő karneváli buffók, művészileg tökéletesített kivitelben.” Dzsivelegov, 1962, 119.

¹⁶ Simhandl, 1998, 77.

megcsalják férjüket, vagy titkos házassággal járjanak túl a zord atya eszén.”¹⁷ Neve beszédes, például Serpetta, Serpina (kígyócska), Vespetta (darazsacska). „A szerelmes lány bizalmasa és szerelmi postása... később a zanni szerelme.”¹⁸ (A karakter színháztörténeti alakulását bővebben az V. fejezetben elemzem.)

- Serpina (Pergolesi: *La serva padrona* [Az úrhatnám szolgáló])
- Susanna (Mozart: *Le nozze di Figaro* [Figaro házassága])
- Zerlina (Mozart: *Don Giovanni*)
- Despina (Mozart: *Così fan tutte*)

Brighella: Ravasz, leleményes paraszt, furfangos ötleteivel ő viszi előre a cselekményt. A szerelmesek pártját fogja. Minden pillanatban kész fordítani az eseményeken, amennyiben ez szükséges a terv sikere érdekében. A leggyorsabb eszű intrikus, mindenkinek ért a nyelvén.

- Figaro (Rossini: *Il barbiere di Siviglia* [A sevillai borbély]; Mozart: *Le nozze di Figaro* [Figaro házassága])

Arlecchino: Északi parasztlegény, a második zanni. Mulatságos, de nem olyan okos és ügyes, mint az első zanni. Kissé gyámoltalan, olykor segítségre szorul.

- Nemorino (Donizetti: *L'elisir d'amore* [Szerelmi bájtital])
- Ernesto (Donizetti: *Don Pasquale*)

Pulcinella: A szó eredeti jelentése tyúktolvaj. Az illetlenkedés nem áll távol tőle. Ha nő, akkor féltékeny, zsarnokoskodó. Sok esetben púpos. Félmaszkot visel.

- Tonio (Leoncavallo: *Pagliacci* [Bajazzók])

Pedrolino (Pierrot): Szomorú bohóc kinézetű, általában reménytelenül szerelmes szolga. Természete búval bélelt, egyedül nem boldogul.

- Masetto (Mozart: *Don Giovanni*)

¹⁷ Simhandl, 1998, 78.

¹⁸ Török, 2011, 45.

A *commedia dell'arte* általában három felvonásos darab, cselekménye szerelmi bonyodalom, ami cselszövés következtében kötelezően *lieto finével*¹⁹, azaz boldogan végződik. A szerelmesek útjában fősvény öregember áll, aki meg akarja akadályozni a fiatalok boldogságát, de a *zannik* segítségével mégis győz a szerelem. Egyéb változataiban a pénzes öreg egy ravasz fiatal nő áldozatává válik, mert hiúsága révén megfogható, vagy jól megleckéztethető.

4. Filozófiai tartalmak

A *commedia dell'artéban* (szemben a későbbi vígjátékokkal és vígoperákkal) „a szereplők erkölcsi magatartása igencsak kétes, többnyire csak ösztöneiknek engedelmessé válnak. A műfaj legfőbb célkitűzése a felszínes szórakoztatás; a nevelő hatásra, a néző épülésére fittyet hány.”²⁰ Az emberi jellemgyengeségek pellengérré állítása, kifigurázása az eszköz, amellyel – esetenként finomabban, máskor fájón – a darab mindig bevezeti a nézőt egy idealizált, igazságos világba.

A *commedia dell'arte* a nép színháza, az előadások a nézőpontjából mutatják be a 16–17. századi életet. Színészei rátapintanak minden olyan pontra, ahol társadalmi visszasságokat, elnyomást tapasztalnak, és ezekben kíméletlenül igazságot szolgáltatnak a maguk módján: „A kinevetéssel megjelölt személyeket [a közönség] kizárja az élményközösségből.”²¹

A reneszánsz színjátszás megmutatta, hogyan lehet nevetéssel is harcolni az igazságtalanság, az emberi jellem gyengeségei, a méltatlan helyzet ellen. A *commedia dell'arte* úgy képviselte a humanista szellemiséget, hogy realista módon mutatta be kora embertípusait. Ezek az életből vett típusok karakterükben stilizálva és szándékosan eltúlozva jelentek meg, így tükröt tartottak a korabeli társadalom elé a műfaj egyszerű, ám hatásos módján. A nevetés egyfajta bosszú, a gúny és a

¹⁹ *Lieto fine* (It.: 'happy ending'). „A term used to denote the happy conclusion of a drama or operatic libretto, a basic ingredient of the genre of opera, particularly during the first two centuries of its development.” [A kifejezés a dráma, illetve az opera-libretto boldog befejezését jelöli, amely az opera műfajának alapvető alkotóeleme, különösképpen fejlődésének első két évszázadában.] (Fordítás tőlem – V-H. Z.), Sternfeld, 1992, 1259.

²⁰ Simhandl, 1998, 74.

²¹ Bagdy és Pap, 2011, 204.

nevetségessé tétel kirekesztő módján megszabadítja az embert a mélyen ülő indulatok feszültségétől.

A filozófiai mondanivaló *commedia dell'arte* módra: „a színház az élvezet révén vonzza a nézőt, hogy a szükséges irányban befolyásolja az élet bemutatásával. Az élet bemutatásának lehet világos, vagy kevésbé világos érzelmi színezete, de az igazságnak mindig jelen kell lennie.”²²

5. Beolvadása a színpadi műfajokba

Az utca színháza kis idő múltán bekerült az arisztokrata udvarokba. Kifinomultabbá vált, és úri szórakoztatássá nőtte ki magát. Innen már csak egy kicsi lépés kellett ahhoz, hogy az éppen megszülető színház beemelje falai közé a tehetségesebb komédiásokat, például a *zannik* népi típusát, a vígjátékbeli intrikust, aki az utcai előadások szatirikus jeleneteinek mozgatórugója, és ezzel a fordulattal színházi műfajjá tege a *commedia dell'artét*.

Az addig tiltott nevetés egyszerre felértékelődött, irodalmi szintre emelkedett. Ahogy Hevesi Sándor fogalmaz: „A *commedia dell'arte*, amely úgy indult meg, mint egy merőben színpadi műfaj, amelynek semmi köze az irodalomhoz, végül mindenestül beleomlott, beleszédült az irodalomba.”²³

Kiemelném ezen a ponton Carlo Goldoni (1707–1793) szerepét, aki új színpadi formákat alakított ki, a vígjátékot és a bohózatot. A *commedia dell'arte* remek alapnak bizonyult, erre építette színdarabjait. Ezzel nagy népszerűsége tett szert, mert a közönség színházi kereteken belül is ráismert saját életének helyszínére, viszonyaira, figuráira, kapcsolataira. Goldoni minden sikeres esztétikai és technikai elemet átemelt a *commedia dell'artéből* vígjátékaiba, továbbá megtartotta az állandó típusfigurákat. Formavilága, témái tetszettek a nézőknek, a nevetés, a nevetetés egyre nagyobb néprétegeket hódított meg. A vígjáték keretei között már volt mód mélyebb tartalmak bemutatására is. Goldoni rávette a színészeket, hogy csak a szerző által megírt mondatokat mondják a színpadon, és álarcok nélkül játszanak. A kezdeti ellenkezés akkor hagyott alább, amikor kiderült, hogy az előre megírt szövegek milyen sikert aratnak. Goldoni megtartotta a *commedia dell'arte*

²² Dzsivelegov, 1962, 211.

²³ Hevesi, 1919, 112.

nyelvi sajátosságait, ebből írt nagysikerű nyelvjárákos bohózatokat, vígjátékokat. Munkássága irodalmi szempontból azért egészen kiemelkedő, mert színdarabjaiban átmentette az utókornak a korabeli *commedia dell'arte* hagyományait, valamint Itáliában új színházi korszakot indított el, amelyben a vígjáték irodalmi rangra emelkedett.²⁴

A 18. században a *commedia dell'arte* műfaja gyakorlatilag eltűnt, tipikus figurái azonban Shakespeare, Molière, Goldoni, Gozzi, Beaumarchais halhatatlan színműveiben és a vígoperákban élnek tovább napjainkig. Új műfajok születésének, és a régiek átváltozásának lehetünk tanúi ezekben az időkben. A zenés-táncos *pastorale* már létezett, ez a későbbi operett elődje. A zenés vígjáték ötlete Goldoni fejéből pattant ki. Zeneszámokat íratott olykor színdarabjaiba, amelyek színesítették a cselekményt, de csak kísérték az előadást, anélkül hogy a dialógusokat zavarták volna. Vígjátékok sora született így, némelyekhez még maga Antonio Vivaldi is írt kísérőzenét. Goldoni szó szerint beírta magát a zenetörténetbe is, hiszen számos zeneszerzővel dolgozott együtt. Együttműködése Vivaldival nem korlátozott kizárólag kísérőzenékre, zenebetétekre, hanem egy közös operájuk is ismert, az *Aristide* (ösbemutató: Velence, Teatro San Samuele, 1735). Goldoni kora több jeles zeneszerzőjének is szolgált librettóval, többek között Joseph Haydn, Alessandro Piccini, Baldassare Galuppi²⁵ számára. Ezen felül számos opera alapszik darabjain, amelyeket Mozart, Antonio Salieri, Bohuslav Martinů és Ermanno Wolf-Ferrari zenésített meg.²⁶

Az elharapódzó nevetés tehát hamar beférközött az operaszínpadokra is. A műfajok és stílusok folyamatos változása közepette megszületett az új műfaj, a vígopera, vagyis *opera buffa*, amely a *commedia dell'arte* hagyományaira épülve, egybeolvasztott bohózatot, vígjátékot, zenét és táncot. A zenekedvelő közönség nevetésigényét kielégítendő számos komponista mutatkozott be tréfás oldaláról, és bebizonyította, hogy a zene nyelvén is lehet igényesen nevetetni.

²⁴ A témában, mint alapvető szakirodalmat lásd: Goldoni, 1963.

²⁵ Galuppi: *L'Arcadia in Brenta* (1749), *Il mondo della luna* (1750), *Il filosofo di campagna* (1752), Piccini: *La buona figliuola* (1760), Haydn: *Lo speziale* (1768), *Il mondo della luna* (1777)

²⁶ A témában, mint alapvető szakirodalmat ld.: Török, 2011.

III. Az opera

Fizikai törvényszerűségek mentén, a racionalitás síkján nehezen megfogható, mivel tud annyira hatni az opera a közönségre. Ezért az egyik legtöbbet elemzett, vizsgált, kritizált műfaj a világon. A titok nyitja az emberi lélekben keresendő, amelynek mindenkor vágya érezni és érteni saját magát. Paul Henry Lang az „opera hatalmát” így definiálja: „rendkívüli képességénél fogva felül tud emelkedni a véges világon, és messze túlszárnyalja a szó kifejező lehetőségeit.”²⁷ A szavak határán kezdődik a zene birodalma, amely az emberi lélekkel a legfinomabbra hangolt, legtisztább „érzésnyelven” kommunikál. Az opera ezen a legbensőbb nyelven képes kapcsolatba lépni az emberrel, így megfoghatatlan és megfogalmazhatatlan érzéseket közvetíteni:

„Az ének nem csupán a szenvedélyes beszéd fölfokozása, hanem annak átértelmezése, áttemelése egy másik közegbe. Az énekhang csengése amúgy is rokon a szenvedély fűtötte beszéddel, de itt sok olyan pszichológiai elemmel töltődik, mely az érzések akkora közvetlenségét adja a zenének, amelyet semmiféle más művészet, még a hangszeres zene sem képes nyújtani.”²⁸

Az opera a legösszetettebb, és egyúttal legmagasabb szintű kommunikációs műfaj. Az átható, intenzív kifejezés érdekében egybeolvaszt gondolatot, szót, gesztust, mozgást és zenét. Hatására az ember a létezés legmélyebb rétegét lesz képes felfogni és befogadni.

1. Az opera szülőföldje, Itália

Dolgozatomnak nem célja az opera műfajának teljes történetét bemutatni, hiszen erről számos munka született már. Annak érdekében azonban, hogy teljes képet adhassak az *opera buffa* keletkezésének körülményeiről, mégis szükségesnek tartom azt történelmi, zenetörténeti környezetbe ágyazva, a leglényegesebb momentumokra, pontokra koncentrálni ismertetni.

²⁷ Lang, 1980, 16.

²⁸ Lang, 1980, 14.

Az 1600-as évek gazdasági, társadalmi, kulturális körülményei megelőlegezték az opera műfajának robbanásszerű megszületését. A 13–15. századi Itáliában egyszerre voltak meg azok az ideális adottságok, amelyek lehetővé tették az ókori görög-római kultúra feltámadását. A gazdasági fellendülés eredményeképpen létrejött társadalmi változásoknak természetes következménye volt a művészet térhódítása. Áthatott mindent a régi-új kultúra, amitől pazar virágzásnak indult először Itália, majd az egész európai kontinens. A három évszázadon átívelő reneszánsz páratlan gazdagságot hagyott hátra az összes művészeti területen.

A gazdasági-társadalmi fellendüléshez és a reneszánsz kultúra virágzásához kiegészítő tényezőként hozzáadódott a tipikus mediterrán életigenlő attitűd: a vidám, szabad, életerős, szenvedélyes és muzikális olasz lélek, s nem utolsósorban pedig a dallamos nyelv. Még Goethe is azt vallotta, hogy „éneklésre az olasz nyelv minden másnál alkalmasabb.”²⁹ Valójában ebből is következik, hogy az olasz zene elsősorban vokális. „Itáliában mindenki az emberi hang útján törekszik a zenei szépség elérésére.”³⁰

A vokális zene az opera műfajában érte el csúcspontját. Színházi keretek között olyan drámai erőt nyert, amelyet kifejezésmódban nem tudott felülmúlni egyetlen műfaj sem. A vokális zene elfoglalta helyét a színházban, pontosabban szólva elfoglalta a színházat. Az opera extrém térhódítását igazolja az is, hogy a műfaj megszületését követően alig pár év telt el és 1637-ben Velencében megnyílt az első nyilvános operaház, ahova bárki beléphetett megváltott jegye ellenében. A Teatro San Cassianóban (Teatro di San Cassianóként is jegyzik) rövidesen előadások sorozatait adták, hiszen már széles tömegek igényeit kellett kielégíteniük. „A kevesek művészetének mindenki művészetévé kell válnia.”³¹ Ezt követően további operaházak nyíltak az amúgy széthúzó, néhol egymással is harcban álló városállamok szinte mindegyikében. (1700-ig csak Velencében további tizenöt színház!) „A siker akkora volt, hogy 1757. november 10-én rendeletben tiltották meg további színházak építését.”³² Megszületett egy szent ügy, amely fölötté állt minden

²⁹ Lang, 1980, 27.

³⁰ Stendhal, 1958, 62.

³¹ Pándi, 1955, 77.

³² Andrieux, M. (1969): *Venise au temps de Casanova*. Hachette, Párizs, idézi Kovács, 2010, 117.

háborúnak. Egységbe kovácsolta és határtalanul bejárta egész Itáliát: az opera. „A 16. századtól kezdve nyilvánvaló, hogy a muzsikusság hangja a legmesszebbre ható nemzeti hang, a muzsika ügye a legvilággraszolóbb nemzeti ügy.”³³

A *seicento* az opera műfajának páratlan virágzását hozta. 1637 és 1700 között mintegy háromszáz opera született. Az olasz városok vetélkedtek egymással: a feltörekvő polgárság operalátogató divatot teremtett, a szerzők versengtek a színpadtechnikával a népszerűségért, majd a színpadtechnika az énekesekkel, és ez a termékeny harc valójában azóta is tart. Az 1700-as évek végén győzött a *bel canto*, vagyis a dallam, és képviselője, az egyre nagyobb sztárrá emelkedő énekművész. Hangi akrobatikájukból kizárólag néhány kadencia- és koloratúra gyűjtemény maradt ránk, viszont szerencsére fennmaradtak a háttérbe szorított szerzők művei. Francesco Cavalli, Alessandro és Domenico Scarlatti, Antonio Cesti, Antonio Caldara, Benedetto Marcello és Monteverdi voltak a legnevesebbek, de közülük is kiemelkedik a korszakváltó komponista, Antonio Vivaldi.³⁴

2. Az *opera buffa* kialakulása és elterjedése Itáliában

Az opera műfaj kialakulásának rövid, általános áttekintése után a vígopera kialakulását, fejlődését szándékom szerint alapos részletességgel ismertetem, hiszen ez már szorosan hozzátartozik a női karakter bemutatásához.

Az 1630-as és az 1780-as évek között a köznép színházfoglalásával³⁵ egy időben megindultak a próbálkozások a könnyedebb stílusú operák irányába. Kezdetben az *opera seriák* szüneteiben egy-egy vidám *intermezzo*³⁶ kapott helyet, majd

³³ Szabolcsi, 1961, 15.

³⁴ A témában, mint alapvető szakirodalmat lásd: Talbot, Grout, és Sheveloff, 1990.

³⁵ „Az új közönség egyelőre magát a népet is képviseli, ismeretlen, alig tagozott társadalmi rétegeket von magával és érez maga mögött, maga alatt; és mindaddig, amíg ezeknek a nevében beszélhet, hangja sokkal bátrabb és messze hangzóbb – az ő erejüket is benne tudhatja a magáiban.” Szabolcsi, 1964, 10.

³⁶ „Literally, an entr’acte. The term was applied during the 18th century, in place of the earlier INTERMEDIO, to a miniature comic opera in Italian (the French counterpart is the INTERMÈDE) involving two characters (rarely three or more), performed in segments between the acts of a larger work, usually an *opera seria*. The genre flourished during the first half of the 18th century, then gradually disappeared, giving way to the fully fledged comic opera.” [Szó szerint egy entr’acte. A kifejezést a 18. században, a korábbi *Intermedio* helyett alkalmazták (a francia megfelelője az *Intermède*), egy rövid, olasz nyelven előadott, két (ritkán három, vagy több) szereplős miniatűr vígoperára, amelyet egy nagyobb mű, általában egy *opera seria* felvonásai közötti részekben adtak elő. A

később felhangzottak az önálló, egyfelvonásos vígoperák. A közönség körében iro-
nikus-reális alaphangja, népies fordulatai következtében vált rendkívül népszerűvé
ez a műfaj, amelyet valójában a *commedia dell'arte* látott el figurákkal, történetek-
kel.³⁷

Az erőteljesen polgárosodó 17–18. századi Európa népi-polgári életének
egyre több megnyilvánulásához kapcsolódott a zene. A forma- és dallamkészlet he-
lyi adottságokhoz, szokásokhoz igazodott, jellegét különböző hagyományok adták.
A polgári igény emelte a vígoperát egyre magasabbra, s ez minőségi változást is
eredményezett a műfajban. Elindult nemzetközi színházhódító pályáján az *opera
buffa*.

A zeneszerzők sorozatban komponálták az operákat, kénytelenek voltak
szinte rohamtempóban dolgozni. Az operaházak közönségének kielégíthetetlen da-
rabéhsége miatt nem volt idő a pontos, maradéktalan lejegyzésre sem. A *seicento*
és a *settecento* első fele az előadók kora. A szólisták saját ékítményeikkel aggatták
tele az áriákat, így ők is csupán a zene vázlatos lejegyzését igényelték a szerzőtől.
A híres operaénekes „sztárok” izgalomban tartották a közönséget, és olykor elnyo-
másban a zeneszerzőket. Ez a „csalogányok rémuralmának kora”, ahogy Eősze
László rendkívül találó, sokatmondó, és szellemes megfogalmazásban írja a kora-
beli operaéletről.³⁸ Benedetto Marcello (1686–1739) 1720-ban nemcsak a kor éne-
keseit, hanem az egész „operaipart” is kritizálta *Il Teatro alla moda* (Divatos
színház) című pamfletjében.³⁹ Ez a szellemes szatíra hű képet fest a kor

műfaj a 18. század első felében virágzott, majd fokozatosan eltűnt, utat engedve a teljesen kifejlődő
vígoperának.] (Fordítás tőlem – V-H. Z.) Troy és Weiss, 1992, 807.

³⁷ A témában, mint alapvető szakirodalmat lásd: Grout, 2003, 246-273.

³⁸ Eősze, 1960, 46.

³⁹ „[Az énekes] állandóan kritizálja szerepét, mondja, hogy a cselekményt nem szabták az ő egyéni-
ségére, és az áriák nem fekszenek neki. [...] Az előadásokon énekeljen félig csukott szájjal és ösz-
szeszorított fogakkal, röviden, tegyen meg mindent, hogy a szövegmondásból egyetlen szót se
lehessen érteni. [...] Szíve szerint tobzódjék koloratúrákban és divatos ékesítésekben. [...] lépjen
csak színpadra mindig ott, ahol a primadonna belép.” Marcello könyvében ilyen és ehhez hasonló
tanácsok olvashatók énekesek számára. De nem kímélte a librettistákat sem: „Ha észreveszi, hogy
az énekesek nem deklamálnak tisztán, nehogy javítson. Ez árt a librettópéldányok eladásának [...] Szorgalmasan látogassa a primadonnát, hiszen attól függ az opera sikere vagy bukása”. Az egyik
legszellemesebb, melyet a szerzőtársaknak címez: „Az áriák tempóját teljesen az énekes kénye-
kedve szerint gyorsítsa vagy lassítsa. Egyébként is nyeljen le mindent az énekestől; tudja mindig,
hogy becsülete elismertetése és haszna az énekes kezében van.” Legvégül a közönség is megkapja
a magáét: „Semmit sem ért a zenéhez [...] ám mindenről megfellebbezhetetlen kritikát mond.” Vár-
nai, 1974, 78–79.

operaőrületének vadhajtásairól. A színházi túlkapások is alapul szolgáltak a vígoperához. Megjelent az *opera seria* karikatúrája, a *settecento* parodisztikus műfaja, a *metamelodramma*.⁴⁰

Ebben a korszakban több hasonlóság is megfigyelhető a *commedia dell'arte* és az opera műfaja között. Színpadi, előadó-művészeti gyökereik egy töről fakadnak, ezért időnként párhuzamosan fejlődtek és rokon műfajok lévén hatottak is egymásra. Felépítésben, improvizáció tekintetében, szkémákban gondolkodásban ismerhető fel a hasonlóság köztük.

A főbb vonalak mindkét esetben adottak voltak: a zenei szerkezet és dalmváz az operákban, az alaptörténet a *commedia dell'arte* esetén. Ez jelentette azt a bázist, amelyre aztán az előadó improvizációja épült. Később mindkét műfaj ugyanolyan változáson ment keresztül. A *commedia dell'arte* lassanként megváltozott a színműírók kezében. Goldoni meggyőzte a színészeket arról, hogy a rögtönzés helyett csak azt mondják, ami a szövegeknyvben áll. Hasonlóan alakult át az opera is. A szerzők átvették az énekesektől a vezető szerepet, kottahű előadásra készítették őket. (Lásd: III. fejezet) Lassanként kikopott a rögtönzés az operából is, a formanyelv letisztultabb lett, a koloratúrákat javarészt már lejegyezték. Kötöttebb forma született, de ez javára vált a műfajnak, minőségi változást eredményezett. Előtérbe került a szerző; a művek felismerhetőek, beazonosíthatóak alkotójuk „keze nyomáról”: egyéni stílusjegyekről, jellemző fordulatokról, újításokról.

Megfigyelhető egy másik párhuzam is a vígopera és a *commedia dell'arte* között. Ahogyan az előbbi szkémákból merít, az utóbbi is típusokból építkezik. A *commedia dell'arte* tipikus figurákat vonultat fel, és az előadott darab általában már ismert témát jár körül. A zenei köznyelv formulakincse népi eredetű, ahogy a *commedia dell'arte* figurakészlete is. Ezeket mindenki érti, mert általános jelentéstartalmakat hordoznak. Szkémákból meríteni ugyan nem túl egyedi megoldás, azonban nagyon hatékony. Egyfajta állandóságot ad, ugyanakkor rendkívül jó

⁴⁰ „A zenetörténet az első metamelodrammát Domenico Scarlatti egy 1715-ös intermezzójában nevezi meg, míg az utolsó »operáról szóló operát« valószínűleg Richard Strauss írta a műfajt jócskán túlélő, 1941-es Capricciójával. Virágkorukat a metamelodrammák persze a 18. században élték, eszmei és főként komikai »táplálékukat« Benedetto Marcello 1720-ban kiadott epés pamfletjéből, az Il Teatro alla modából szippantván magukba. A leghíresebb metamelodramma sajátos módon Singspiel, Mozart Színigazgató-ja, amely maga is a metamelodrammákban kipellengérezett rivalizálás eredményeként, a Salieri képviselte olasz buffával folytatott zeneszerzői versengésben született.” Mesterházi, 1997, 29.

variálhatóságot is biztosít. A szerzők így gyorsan tudnak a kor ízlésvilágának megfelelő darabokat felmutatni, ezáltal lépést tartani a közönség mennyiségi szemléletű igényeivel. A *settecento* végén a szerzők individualizálódása hoz igazán minőségi fejlődést mindkét műfaj esetében. A klasszikus zene eltávolodik a népi gyökerektől, a polgárság zenei értelemben már inkább az egyéni hangvételt igényli.

3. „Serpina vuol così”⁴¹ – Pergolesi és az *opera buffa*

Bár a vígopera története már az 1720-as évekre elsöprő sikertörténet, mégis Giovanni Battista Pergolesivel (1710–1736) veszi kezdetét a műfaj zenei értelemben vett felemelkedése. Az első mérföldkő és egyben kiemelkedő alkotás a *La Serva Padrona* (Az úrhatnám szolgáló, 1733) című kétrészes *intermezzo*. Pergolesi újító, kereteket feszegető alkotó, akinek múlhatatlan érdeme, hogy az 1700-as évek első felében a vígoperát zenei tekintetben egy meredek ugrással előkelő helyre emelte. Korának egyik legmélyebb érzésű szerzője, zenéjének érzelemgazdagsága kiemeli őt kortársai közül.

Műveinek jelentősége az operairodalomban a vígopera kialakulásának szempontjából legalább olyan meghatározó, mint Monteverdié az opera műfajának megteremtésében. Pergolesi munkássága arány- és stílusérzékének, dallamszerkesztési, formai gondolkodásának köszönhetően, megelőzve korát, hosszú időre mintájává lesz a vígopera komikus intonációjának.

Voltaképpen bizonyos értelemben a későbbi, Mozart által létrehozott zseniális operai forma, a *dramma giocoso* csírájában már az ő művészetében is fellelhető. Mélyen megindító, szívhez szóló dallamai által engedi a nézőt bepillantani a vígoperai álarc mögé. A vidámságba kis szomorúságot csepegtetve műveivel rendkívüli drámai hatást ér el. Ugyanakkor zsenialitása ennek fordítottjára is képes. Az életszerű érzelemábrázolás szinte színpadi módon szólal meg *Stabat Mater*ében, amelynek zenéje bizonyos pontokon vígoperai könnyedségű, ezáltal olyan életteli, hogy úgy tűnhet, ellentmond szövege tartalmának. Valójában azonban arról van szó, hogy Pergolesi még a halál témáját is tipikus nápolyisággal, vagyis déliesen életigenlő módon jeleníti meg. Ha kézbe vesz egy történetet – amely lehet akár

⁴¹ „Serpina így akarja.” Pergolesi: *Az úrhatnám szolgáló*, első *intermezzo* (1733) 1. rész, Stizzoso, mio stizzoso! Serpina ária

klisékből, kiszólásos poénokból felépülő vásári komédia is – zenéje mindig messze túlmutat azon. Operái mentesek az öncélú hangcicomáktól, mozgékony dallamai természetesek, egyszerűségükben nagyszerűek. Zenéje karakterisztikus, formavilága letisztult, nem találni benne zenei közhelyeket, személytelen fordulatokat.

Pergolesi idejében még az *opera seria* statikus, drámai világának ellenpontozásaként van jelen a *buffa* elődje, az *intermezzo*, az operaelőadáson belüli miniopera.⁴² A vígopera egész estét betöltő darabbá válása a 18. század közepére tehető és Nápolyhoz köthető. A város egyértelmű vezető szerepét a zenei életben a *settecento* derekán néhány évtizedig meg is tartotta. Ebben az időszakban Nápolyban minden más, mint a többi városban.⁴³ Így a zene is: már a *seicento* második felétől kezdve látható, érezhető egy speciális, egyedi zenei irányvonal. A *settecento* végi hanyatlásáig a nápolyi zenei élet elsősége megkérdőjelezhetetlen. Vígoperai szempontból vizsgálva a város már Pergolesitől kezdve jelentős momentumokkal bír.⁴⁴

Az *opera buffa* a legeredetibb, „legolaszabb” találmány. Szellemisége szintisztán dél-italiai, vidámságából, huncutságából, egymás hibáinak kinevetéséből van összegyúrva. Eredetileg tájszólásban adták elő, így csak helyben volt

⁴² „Az Úrhatnám szolgálat 1733-ban, az *Il prigionier superbo* (A büszke fogoly) című dalművének felvonásai közt mutatták be.” Eősze, 1960, 49.

⁴³ „Aki zenére vágyik, Nápolyba menjen! – kiáltott Rousseau; Nápoly a zenei világ s minden énekes muzsika fővárosa – vallotta a szkeptikus De Brosses (1739), és Grosley még 1758-ban hozzáfűzi: Olaszország [sic!] olyan dallammenethez hasonlít, mely Nápolyban éri el az oktávát. [...] Néhány évvel utóbb Lalande is úgy érzi, hogy: a zene elsősorban a nápolyiak diadala, [...] a dobhártya itt feszültebb, harmonikusabb és érzékenyebb, mint másutt Európában. Az egész nemzet énekel... Nápoly az olasz zene legfőbb forrása.” Szabolcsi, 1961, 97.

⁴⁴ „Thus from the very beginning Neapolitan opera buffa reflects a new perception of everyday life; and from the very beginning it deals with both serious and comic characters and situations. These traits remained characteristic of the genre even after it was divested of the local setting and dialect, and became cosmopolitan. In a series of highly successful works, Galuppi and Goldoni established a model for the opera buffa just as it was beginning to rival the opera seria in popularity. It was a propitious moment, and several of the brilliant actor-singers at their disposal (e.g. Francesco Baglioni, Francesco Carattoli, Filippo Laschi, Serafina Penni) were to carry the new repertory far and wide, repeating their Venetian successes in other cities and countries.” [A nápolyi opera buffa kezdetektől fogva a mindennapi élet egy új felfogását tükrözi; és már a kezdetektől alkalmaz úgy komoly, mint komikus karaktereket és situációkat. Ezen műfaj stílusjegyei megmaradtak még azután is, hogy megfosztották a jellegzetes színhelytől és nyelvjárástól, és kozmopolitává vált. Galuppi és Goldoni egy sor rendkívül sikeres művével létrehozott egy opera buffa modellt, amely komoly riválisává kezdett válni az opera seriának. Elérkezett a kedvező pillanat, hogy számos, ragyogó énekes színész segítségével (pl Francesco Baglioni, Francesco Carattoli, Filippo Laschi, Serafina Penni), messze vigyék és széles körben elterjesszék az új repertoárt, megismételve a velencei sikereiket más városokban és országokban.] (Fordítás tőlem – V-H. Z.), Weiss és Budden, 1992, 685.

érthető, de ettől függetlenül a műfaj elsöprő erővel terjedt el, s korlátlan népszerűségre tett szert igen rövid időn belül. Egész Európát meghódította, a színházak kapui kitárultak előtte. A *commedia dell'arte* alapok sikeresnek bizonyultak, a tipikus figurák és történeteik, az *opera seria*, és egyáltalán, maga az emberi gyarlóság kifogyhatatlan forrása a komédiának.

Nápoly elindult egy sajátos vonalon, amely megkülönbözteti a többi olasz várostól. Déli jellegénél fogva hatványozottabban érvényes rá minden Itáliai toposz: temperamentumosabb, végletesebb, szeszélyesebb, s zenéje is dallamosabb. Itt a gúny még harapósabb, kíméletlenebb, mint másutt, a humor féktelenebb, vastkosabb, nevetlenebb és bátrabb. A déli ember magára szabja az opera-stílust, méghozzá megkérdőjelezhetetlen természetességgel és öntörvényűen. A zenei nyelv egyszerre finom, légies, friss és érzelmesen erőteljes. Domenico Scarlatti szavai szimbolizálják legtalálóbban a nápolyi hozzáállást: „a művészettel való szellemes tréfálkozás.”⁴⁵

Az 1760-as években kiérlelődő *buffa*-stílust a kétrészes áriákon, a zenei gazdagodásán túl mindenekelőtt a zenekarkezelés igényessége, és a felvonásokat záró együttesek újszerű összetettsége jellemzi. Ez utóbbi egyedülálló, korszakalkotó találmány, e drámai kifejezőeszközt a vígoperának köszönhetően fedezte fel magának az opera műfaja. A *buffa* gyors fináléjának legjellemzőbb vonása az, hogy – nem törődve hagyománnyal, etikettel, illetve pont ezeket karikírozandó – a szereplők egymás szavába vágva, egymást túllícitálva felpörgetik a cselekményt és vele együtt a zenét. Az új forma elképesztő távlatokat nyit meg az *opera seriában* is. A drámai csúcspont a fináléra fut ki, ebben összpontosul, sűrűsödik össze a cselekmény és a zene. A század végére már általános nézet, hogy sokszereplős fináléjáról ismerszik meg a jó szerző.

Az 1700-as évek derekára már lényegesen nagyobb számú *opera buffa* született, mint *opera seria*. A közönségigény következményeképpen a mennyiségi szemlélet vált uralkodóvá. A szerzők ontották a vígoperákat. A kismesterek, akik természetesen csak a zsenikhez képest nevezhetők kisebbeknek, jelentőségük

⁴⁵ Talbot, Grout és Sheveloff, 1990, 147.

viszont annál nagyobb, hidat képeznek két magaslat között.⁴⁶ A stilisztikai, formanyelvi változtatások, mint például a melódiák nyitánybéli bemutatkozása, a zenekar bővítése, a kórus intenzívebb szerepeltetése, a merészebb harmóniaváltások alkalmazása, a *da capo*-forma felbomlása mind-mind a kisszerzők nevéhez fűződnek. A fejlődés tehát Alessandro Scarlattitól indulva, majd Alessandro Piccini, Giovanni Paisiello, Niccolò Jommelli, Tommaso Traetta, Antonio Sacchini és Baldassare Galuppi szerzői munkásságának köszönhető.

A nápolyi vígoperát tekintve a legjelentősebb szerző – Paisiello mellett – Domenico Cimarosa volt. A kor bő vígoperai terméséből kiemelkedik az *Il barbiere di Siviglia* (*A sevillai borbély*, Paisiello, 1782) és az *Il matrimonio segreto* (*A titkos házasság*, Cimarosa, 1792). E két szerző szellemes, játékos, könnyed stílusú, derűs vígoperái már közvetlen előfutárai Rossini művészetének. Jellegében, zeneiségében, formáját tekintve *A titkos házasság* egy tipikus, *commedia dell'arte*-alapokra épülő *opera buffa*. Ragyogó, kedves, napsütötte zene, de a hagyománytól nem tér el, nem hoz lényegretörő újításokat a stílusban.

A *settecento* olasz operája a *buffá*ban megtestesülő közvetlen életábrázolással, gazdag dallamaival meghódította az operaszínpadokat. A vígoperát közel érezte magához a nép bármely rétege, az egyszerű halászok, gondolasok ingyen látogathatták az előadásokat. Goethe 1786-ban Itáliában egy színházi előadás után lejegyezte: „a nép mindennek éltető alapja: a közönség együtt játszik a színészekkel, s a tömeg a színpaddal egyetlen egésszé olvad össze”.⁴⁷ Az opera mindenki zenéje, a vígoperai jellegzetességek mélyen Itália kultúrájában gyökereznek.

4. Mozart és Rossini

A női karakterek bemutatásához mindenképpen szükséges vázlatosan áttekinteni Mozart operaművészetét is. Eredeti, olasz értelemben vett *buffá*val nála voltaképpen nem találkozunk, azonban színpadi művei bővelkednek olasz vígoperai figurákban, stílusbeli jellegzetességekben.

⁴⁶ „[A] kor nagy művészei, alkotó lángelméi nem lehetnek meg a kisebbek, a jó átlagművészek nélkül. És ez épp a zenei nyelv területe, ahol a nagyok abból építkeznek, sőt csak abból építhetnek, amit a kisebbek összehordottak, vagy nem egyszer elkészítettek számukra.” Szabolcsi, 1964, 45.

⁴⁷ Szabolcsi, 1964, 13.

Mozart zseniális zenei jellemábrázoló képessége és humanisztikus értékrendje következtében a karakterek megformálásához is sajátos módon fog hozzá. Szereplői egyedi személyiségként kerülnek ki a keze alól, jellemüket dallamvilágukkal rajzolja meg. Mozart univerzális alkotó és reformer zenei és drámai értelemben egyaránt. Érett operáinak mindegyikében megjelennek vígoperai alakok, legyen az mese, társadalmi-politikai satíra, népies játék vagy dráma.

A *Figaro házassága* (1786) Mozart legolaszosabb operája. Rendkívüli karakterábrázoló képességének, zenei humorának köszönhetően a mű valódi komédia. Stílusában ez hasonlít leginkább az *opera buffa*-ra, de igazán, itáliai értelemben véve mégsem az. Mozart ebben a művében „csupán” a végletekig kiaknázza az *opera buffa* egész eszköztárát, formavilágát, sőt, egyszersmind meg is újította azt.⁴⁸

Mozart szerette a tréfát, de tudatában volt az élet kettős jellegének. „A komédiát csak az érti meg, aki komolyan veszi” – írja róla Lang.⁴⁹ Az élet mérhetetlen és szórakoztató sokszínűsége tárul fel figuráiban. A női karakterek felosztásának tekintetében a *Figaro házassága* Cimarosa *A titkos házasság* című operájához hasonlít. Mozart figurái azonban lényegesen kidolgozottabbak, ellentmondásosabbak, színesebbek, szélesebb spektrumú érzelmi skálán mozognak. A zenei és a színpadi jellemábrázolás tökéletes összhangja bámulatosan élővé teszi őket. Mozart érzékeny zenei karakterfestő képességével a típusokból egyedit varázsol, míg Cimarosa figurái sablonosak, inkább típusúság jellemzi őket.

Ebben az időben még uralkodtak az énekes sztárok, és az átlagnéző igény-szintjének a mélységek nélküli szórakoztatást szem előtt tartó itáliai zeneszerzők feleltek meg. A századfordulón kezdődő operai reform elsodorta ezeket a szokásokat, megzabolázta a szabadsághoz, illetve szabadossághoz szokott zenekart és az énekeseket. A jelentős változásokat követő fellendülésben Mozartnak is komoly előkészítő szerepe volt. Az operajátszást az 1810-es években Rossini forradalmasította, majd az 1820-as években törte át a korlátokat és aratott hatalmas sikert Mozart zenéje is.

⁴⁸ Fodor, 2002, 83-87.

⁴⁹ Lang, 1980, 97.

Rossini rendkívül szívósan és kitartóan véghezvitte, hogy operáit hitelesen mutassák be, úgy, ahogyan azokat ő megkomponálta.⁵⁰ Olykor őrvjögött, ha önkényesen beiktatott koloratúrák miatt nem ismert rá saját zenéjére. Nehéz volt megtörnne az énekes „sztárok” uralmát, de Rossininek – magával ragadó, bájosan zarnoki személyiségének köszönhetően – még ez is sikerült. Az énekeseknek végül alkalmazkodniuk kellett, ezzel véget ért a „csalogányok rémuralma”. Ünnepezt művésszé később már csak azok váltak, akik hűen tolmácsolták a szerzöt. Ez új ének- és játéktílust eredményezett, ami minden szempontból az itáliai operajátszás megújulását eredményezte.

A 19. század elejére a vígoperai tradíció elérte csúcspontját, és népszerűségét tekintve is virágkorát élte. A század első felében megszülettek azok a művek, amelyek a kiforrott *opera buffa* stílust képviselik. Rossini és Donizetti a műfaj utolsó képviselői, akik zeneiségükkel és egyéni stílusukkal összefoglalták a százéves vígoperai hagyományokat. A 19. század második felében az operaszerző-generációk érdeklődése újra a drámai operák felé fordult, a nagyromantika térhódításával a vígopera háttérbe szorult. A romantikus operákban helyenként fel-lelhető egy-egy komikus jelenet, vagy figura, amely színesíti darabot, illetve a dráma kontrasztjaként jelenik meg.

E század közepe az operatörténet egyik legérdekesebb korszaka. Néhány évtizeden keresztül egyszerre vannak jelen az operaszínpadokon a 18. század bájos, könnyed vígoperái, valamint a 19. század szenvedélyes, nagy ívű zenedrámái. A *Don Pasqualét* követően a 19. században – néhány nagyon meghatározó kivételtől eltekintve – nem keletkezett már több klasszikus értelemben vett *opera buffa*. Ugyan Verdi és Puccini alkotói munkásságuk utolsó éveiben egyetlen opera erejéig visszanyúltak a vígoperai hagyományokhoz – *Falstaff*, illetve *Gianni Schicchi* –, de nem a stílus megújításának szándékával. Életük összegző filozófiai mondanivalóját mindketten egy elsőrangú komédiában, humorba ágyazva közvetítették. Ennek oka feltehetően a nagy emberek időskori optimizmusának bájában, gondolatiságuk

⁵⁰ „A jó énekes, ha meg akar felelni szerepének, nem lehet több, mint a komponista szándékainak becsületes tolmácsolója, aki arra törekszik, hogy ezeket a szándékokat teljes hatásukban kifejezze és helyes megvilágításba állítsa. A zenészeknek nem szabad másra törekedniök, mint a számukra előírtak pontos kivitelezésére. Végül is csupán a komponista és a költő az igazi alkotó.” Rossini szavai az énekesekkel szemben támasztott követelményekről. Eősze László, 1960, 61.

finomra hangoltságában, éleslátásukban keresendő. Mindketten egyedülálló személyiségük szemszögéből közelítik meg az *opera buffa*t. Verdi az ő humánus, meleg, kedves módján, míg Puccini a jókedvű, néha kissé nyers, csipkelődő, olykor iróniára hajlamos stílusában juttatja kifejezésre időskori bölcsességét.

IV. A vígopera komikus elemei, a női karaktereket érintő tipikus fordulatai

A vígoperák librettói általában a reneszánsz *commedia dell'arte* műfajának történeteire épülnek. A cselekmény alapjául szolgáló főbb témakörök: pénz, szerelem, házasság, erkölcs, hatalom. Mondanivalója a humanisztikus értékek képviselése, mentése, helyreállítása komikus elemek – például cselszövés, kíváncsiság, nagyra-vágyás, hiúság, félreértés – által. Ahogy korábban említésre került, a *commedia dell'arte* témáit az életből merítette, célja a leleplezés és a szórakoztatás volt. A vígoperai cselekmény is hasonló dramaturgia szerint zajlik. A történet mindig egy helyzetkomikumon alapszik.⁵¹ Az alapszituáció általában adott, a cselekmény egy – többnyire már kialakult – visszás helyzetből indul, amelyből további félreértések, fordulatok következnek. Az *opera buffa* zenei humorba ágyazott komikus szituációk mentén nevetség tárgyává teszi azokat, akik ezt hiúságuk, hatalomvágyuk következtében kiérdemlik és a nézők elé tárja a darab filozófiai mondanivalóját. A pozitív végkicsengés – *lieto fine* – olyannyira színpadi követelmény volt, hogy nemcsak a vígoperában, hanem még az *opera seriá*ban is ezt várta el a hallgatóság. A reménytelen helyzet a vígoperai dramaturgia szerint mindig megoldódik, az igazság minden esetben győzedelmeskedik. Pontosan úgy lesz, mint a mesében, ahol mindenki elnyeri méltó jutalmát vagy büntetését.

1. Szerelem és pénz

Mint a *commedia dell'artében*, a vígoperában is az egyik legfőbb téma a szerelem. A szerelmesek-típus⁵² figurái központi alakok lesznek az *opera buffá*ban is, a történet tehát köréjük épül. A szerelmes nőalak útja azonban kanyargós, tele furfangos cselszövésrel, humorral, huncutsággal, átmeneti borongással és csalódással. A szerelemnek a *commedia dell'arte* alapokra épülő vígoperában is mindig bonyodalmasnak kell lennie (hiszen a problémamentes, akadályok nélkül beteljesedő

⁵¹ Helyzetkomikum: „a szereplők félreértések révén olyan helyzetekbe kerülnek, amelyekben nevetségessé válnak. Formailag ezt azzal oldja meg a színpad, hogy a néző többet tud, mint a vígjáték hőse: tudja mi vár rá, míg amaz mit sem sejtve keveredik bele mulatságos helyzetébe.” Hont és Staud, 1969, 236.

⁵² Lásd: II/3. fejezet.

szerelmeknek nincs történetük), hogy végül boldog beteljesüléssel győzedelmeskedhessen. A darab elején a szerelmesek boldogtalanok, mert nem lehetnek egymáséi. Ezen a ponton lépnek be a történetbe a *buffo-buffa* figurák, akik megoldják a szerelmesek sorsát, hiszen a tipikus vígjátéki, vígoperai fordulatoknak ők a kulcsfigurái, így ők tartják kézben a cselszövés szálait is.

A másik közkedvelt téma a pénz. Gyakorta a szerelemmel együtt adja a cselekmény fő vonalát. Szinte szabály, hogy a fiatal, szerelmes férfinak nincs vagyona. Vagy eredetileg nincstelen, vagy egy előre nem várt esemény folytán elvesztette azt. A pénz – pontosabban, annak hiánya – okvetlenül akadályt emel a szerelmesek boldogsága elé, amely váratlan fordulatok eredményeképpen, illetve a *buffák* szellemes cselszövése következtében hárul el. A vígopera mindenképpen a szerelem győzelmével zárul. Az akadályozó személyek, például hiúságuk által vezérelt, tehetős öregurak pórul járnak, illetve nevetségessé válnak, ha nem fogadják el az élet rendjét. A szerelem a fiataloké.

A *commedia dell'arte* „idős férj, fiatal feleség” témáját népszerűsége az operaszínpadig vitte. A házasodni vágyó, módos, ám öreg agglegény a szatíra egyik közkedvelt tárgya volt. Nősülési szándéka maga a helyzetkomikum. A humanisztikus életszemlélet íratlan szabályai szerint ez eleve annyira abszurd, hogy emiatt feltétlenül bűnhődnie kell. A gúny céltáblájává, nevetségessé kell válnia. Az a legkevesebb, hogy felszarvazzák, de megannyiszor a „pénzére is keresztet vethet”. A cselszövés központi alakja rendszerint a furfangos női figura, aki menyasszonyi, vagy fiatalasszonyi minőségében közvetlenül irányítja az eseményeket, hiúságán, gögjén keresztül furfanggal kijátssza és az orránál fogva vezeti az öregurat. Pergolesi *Az úrhatnám szolgáló* című egyfelvonásos operája az első jelentős feldolgozása e tipikus *commedia dell'arte* történetnek. Később számos vígopera alapjául szolgál az „idős férj, fiatal feleség” téma. Például Rossini: *Il barbiere di Siviglia*, *La scala di seta* (*A sevillai borbély*, *A selyemlétra*), *Il Signor Bruschino, ossia Il figlio per azzardo* (*Bruschino úr*), és Donizetti: *Don Pasquale*, *Il campanello* (*A csengő*) című operái.

Leoncavallo *Bajazzók* (1892) című operája a téma drámai feldolgozása. A darab érdekessége, hogy egy *commedia dell'arte* vándorszínház életét mutatja be, és a tipikus történet párhuzamosan fut a színpadon és az életben. A *Bajazzókban* –

a 19. század végi nagyromantikában – azonban ez már nem nevetségessé váláshoz és meseszerű szerelmi beteljesüléshez, hanem tragikus végkifejlethez vezet.

A vígoperákban a szerelem központi témaként más módon is felbukkan. A cselekmény alapja lehet még a hűség-hütlenség kérdése, mint például Rossini *La pietra del paragone* (A szerelem próbája), *L'inganno felice* (Szerencsés tévedés), Mozart *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro* (Figaro házassága) című operáiban.

2. Váratlan fordulatok, szerepcserék, félreértések

Egy váratlan fordulat, ami furcsa szituáció kialakulását eredményezi, szintén szolgálhat a vígopera kiindulópontjaként vagy alaptémájaként. Ez minden esetben a női főszereplő meglegedésére oldódik meg. Előkerül egy halottnak hitt, vagy eltűnt férj, mint Donizetti *Rita* című operájában, vagy kiderül valamelyik szereplőről, hogy elveszettek hitt hozzátartozó. Például Donizetti: *La fille du régiment* (Az ezred lánya), *Il falegname di Livonia, ossia Pietro il grande, Tsar delle Russie* (A livóniai ács, avagy Nagy Péter, Oroszország cárja), Mozart: *Le nozze di Figaro*.

A vígoperákban használt tipikus fordulatok, bohócati elemek fokozzák a komikus hatást, színesítik a cselekményt. Egyik legkedveltebb fordulat a játék a játékban helyzet, amelyben egy szereplő szándékosan, a többiek megtévesztése céljából álruhában jelenik meg, illetve másnak adja ki magát. Rendszerint a nézőn kívül erről néhány cinkostárs is tud. E helyzetkomikum a legtöbb vígoperai cselekmény alapja. Ilyen opera például Rossinitől a *La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo* (Hamupipőke), *La pietra del paragone* (A szerelem próbája), *Il barbiere di Siviglia* (A sevillai borbély), Donizettitől az *Il campanello* (A csengő), Puccinitől a *Gianni Schicchi*. A legkomikusabb helyzetek egyike, ha például férfi öltözik be nőnek. Női figurát parodizálni rendkívül hálás feladat. Ilyen szereplő a leánynak öltöztetett Cherubino a *Figaro házassága* III. felvonásában, vagy Pergolesi *Livietta e Tracollo* című *contrastijában* Tracollo terhes koldusnőként, illetve Rossini *Le comte Ory* (Ory grófja) című operájában a gróf, amikor apácának öltözve szeretne Adele grófnő közelébe férközni.

A ruhacsere – az előző tipikus fordulat egyik változata – szintúgy gyakran használt vígoperai motívum. Ha valaki másnak adja ki magát a darabban, az önmagában is mulatságos helyzet, de amikor két szereplő – nem titkolt céllal – cserél

ruhát, mint Mozart: *Don Giovanni* című operájában Giovanni és Leporello, illetve a *Figaro házasságában* Susanna és a Grófné, valamint a *Hamupipőkében* Ramiro herceg és Dandini, az még komikusabb. Ráadásul az a két személy, akik természetesen mások tudatos megtévesztése céljából öltöznek egymás ruhájába – a nézőket is beavatva –, folyamatosan megbeszéli a történeteket a többi szereplő háta mögött.

Humor forrása lehet az is, ha az énekes karakteresebb hangot hallat, természetesen szándékosan, például azért, mert valakit utánoz, illetve kigúnyol. Mint Susanna, amikor a Grófné hangján próbál énekelni a kertjelenetben (IV. felvonás) a *Figaro házasságában*. Továbbá Despina latinul halandzsázó álfelcsernek öltözve és Papagena banyaként: Mozart: *Così fan tutte, Die Zauberflöte (A varázsfuvola)*.

Talán a legkomikusabbnak az hat, ha egy férfi énekes női hangot imitál, és ezt váratlanul beiktatja a szólamába egy-két hang erejéig. A női figurát utánozni, karikírozni az egyik leghatásosabb férfi humornak számít. Például Pasquale Norina hangját utánozva tesz ironikus megjegyzést az asszonyka szemtelensége miatt ket-tejük duettjében (*Don Pasquale*, III. felvonás, *Non s'ascolta*).

A helyzetkomikum egy másik változata véletlen félreértésen alapszik. Az ilyen helyzet annál nevetségesebb, minél hosszabban tart. A néző számára általában korábban kiderül a félreértés, mint a színpadon. Viszont, ha mindenki ugyanakkor szerez tudomást az igazságról, akkor a végén nagyobb a darab csattanója, visszamenőleg értékelődnek át és válnak humorossá tőle a helyzetek.

A vígoperában ez általában akkor következik be, ha valamelyik szereplő nem tudja, hogy ő kicsoda valójában, vagy téves információi vannak származásáról. Minden kiderül végül, rendszerint váratlanul, viszont biztosan sokszereplős kulcs-jelenetben vagy fináléban, amely megfordítja az egész cselekményt, mint a *Figaro házassága*, *Az ezred lánya* és a *Hamupipőke* című operákban.

Helyzetkomikum kialakulhat abból is, ha egy bizonyos hírt egy szereplő nem kap meg. Például Nemorino, Donizetti *Szerelmi bájtal* című operájában, aki-nek hirtelen jött örökségéről már mindenki tudomást szerzett, csak ő maga nem. Így a nők feléje irányuló hirtelen imádatát egy szélhámostól vásárolt bájtalnak tulajdo-nítja. A másik hasonló eset Ernesto a *Don Pasqualéban*, aki végső elkeseredésében váratlanul beront bácsikájához, mielőtt világgá megy. Akaratlanul majdnem

leleplezi a cselszövést, amelyben Norina mint álmenyasszony készül éppen a nő-sülni vágyó Pasqualét kiábrándítani házassági mániájából.

3. Feszültségfokozó eszközök

A vígoperaszerzők tarsolyában többféle feszültségfokozó, illetve derültségnövelő eszköz is található. Ezeket akkor építik be a cselekménybe, ha tovább akarják gerjeszteni a helyzetkomikumokkal már előidézett, robbanás közeli helyzetet. Ilyen szituációs humor például egy pofon, a színpadi sötétség, illetve valaki utánzása hangban vagy figurájában. Ez utóbbiról épp fentebb volt szó.

A megfelelő lélektani pillanatban elcsattanó pofon,⁵³ és az azt követő döbbenet drámai pillanatot teremt, ami a színpadi helyzet azonnali megváltozásához vezet. Az akciónak a női figurák szinte minden esetben aktív részesei, miután a pofont rendszerint – tehetetlenségükben, mérgükben – ők adják. Az akció utáni ki-merevített pillanatban, egy állókép keretében zenei együttes hangzik. Minden jelenlévő szereplő a pofont követően javarészt magában, magának, illetve magáról beszél. A zeneszerzők így avatják be a nézőt az egyes szereplők gondolataiba.⁵⁴ Ez újabb lehetőséget ad a jellemábrázolásra.

A színpadi sötétség szintén olyan effektus, amely lehetőséget teremt a félreértésre, ennek következtében bonyolítja a cselekményt – rendszerint – a végkifejlet előtt. Sokszor és szívesen használt eszköz. Például *Figaro házassága*, IV. felvonás fináléban, *Don Pasquale*, III. felvonás, kertjelenetben. A női szereplők furfangos tervüket olykor az éj leple alatt kivitelezik, a siker érdekében gyakran még álruhát is öltve.

A humor forrása lehet egy személy is, aki pusztán létezésével is derültséget kelt. Ilyen karakterszereplő például a jegyző a *Don Pasquale*, illetve a két karaktertenor, Basilio és Don Curzio, a *Figaro házassága* című operákban. A női figura is lehet karakterszereplő, mint a két gonosz nővér a *Hamupipőke*, illetve a fiatal

⁵³ Például Mozart: *Figaro házassága*, III. felvonás, kvintett; Donizetti: *Don Pasquale*, III. felvonás, Norina-Pasquale duett

⁵⁴ „[A]z opera legjellegzetesebb és egyedülálló képessége az együttes, amelyben több szereplő énekelhet egy időben, s mindegyik a legbensőbb gondolatait mondhatja el. Az egyidejűleg énekelt szövegeket még a legjobb szövegejtés mellett is csak foszlányokban fogjuk föl, ennek ellenére az együttesek gyakorta csúcspontjai az operáknak, s a legerősebb drámai hatások hordozói.” Lang, 1980, 17.

gyereklány, Barbarina a *Figaro házassága*, továbbá Papagena a *varázsfuvola* című operákban. Ám éltesebb asszonyként is megjelenhet, mint a *Figaro házassága* Marzellinája, *A titkos házasság* (Cimarosa) Fidalomája, illetve *A sevillai borbély* Bertája.

4. Zenei humor

A vígoperák története általában önmagában is szellemes, azonban a szituációs és a zenei humor együttesen teszik a műfajt rendkívül szórakoztatóvá.

A zenei humornak rendkívül sokféle megjelenési formája létezik, amely komikus színpadi szituáció nélkül is derűtséget kelt. A zeneszerzők elsődleges eszközei a tempó, a dinamika, a hangutánzás, a hirtelen váltások. Például egy gyors rész komikussá válik, ha benne a szöveg a kiejthetőség határát súrolja. Erre épül az összes hadarós jelenet, mint a híres Pasquale–Malatesta-kettős is, illetve Papageno és Papagena duettje. Ez utóbbi a zenei és a szövegből fakadó humor tökéletes egységének remek példája.

Gyakorta használt vígoperai zenei humor a megkomponált dadogás, vagy egyéb beszédhiba, illetve a tudálékos modor. Ez utóbbinak bájos példája a *Così fan tutte*-ban a már említett felcsernek beöltözött, latinul halandzsázó, hozzáértést színlelő Despina. A komikus hatás kedvéért azonban ez leginkább kotnyeles hivatalnokokat, ügyvédekét sújt, azaz pont azokat, akiknek foglalkozásukból kifolyólag muszáj beszélniük. Gyors tempóban dadogni egyike a leghatásosabb zenei tréfáknak. Lassú tempóban is komikus egy beszédhibás szereplő, mint például Don Curzio a *Figaro házasságában*, de sokszor még ennyi sem kell a zenei humorhoz. Elég, ha csak a szavak felét ismétli vissza diktáláskor például egy hivatalos személy, mint a jegyző a *Don Pasquale* álházassági jelenetében. A női figuráknak minden alkalommal meggyűlik a baja ezekkel a kotnyeles karakterfigurákkal, mindemellett többnyire az ő feladatuk az is, hogy valami hathatós fortéllyal eltávolítsák őket a színről.

Komikus hatást kelt, ha a tempó és a dinamika egyszerre változik, ráadásul hirtelen egy együttes kellős közepén, mint a *Hamupipőke* II. felvonásbeli fináléjában (*Mi par d'esser*) a *prestissimo sotto voce* rész, ami ráadásul csak a kezdete egy egész finálén keresztül tartó „maratoni” *crescendónak*, illetve ilyen a III. felvonás szaggatott szavú kvintettje (*Quest'in nodo*).

Kedvelt vígoperai humor egy rendkívüli állapot fizikai jeleinek megkomponálása is: például a *Don Giovanni* II. felvonásbeli Zerlina áriában (*Vedrai carino*) a szívdobogás megjelenítése, illetve Nemorino bájítaltól becsípett dalolása közben a csuklás zenei ábrázolása Adina/Nemorino duettjében a Szerelmi bájitalban (*Esulti pur la barbara*).

V. A vígoperai női karakterek és változataik

A vígoperai női szerepkör a Fantesca vagy Servetta (később Colombina), illetve a szerelmesek *commedia dell'arte* figuráiból eredeztethetőek.⁵⁵ Ezek a karakterek kezdetben sablonosak, ezáltal meglehetősen behatároltak voltak, de a műfaj fejlődésével, változásával párhuzamosan többé-kevésbé átalakultak, színesebbé váltak.

A Fantesca vagy Servetta⁵⁶ karakter: szobalány, komorna, az *innamorati* segítője, bizalmasa, a *zanni* női megfelelője. A figura későbbiekben önálló személyiséget kapott és nevet is váltott, így lett belőle Colombina. „Eleinte kívül maradt a cselekményen, csak nevetett a szerelmesek sóhajtozásán, de hamarosan a szerelmi cselszövés tevőleges résztvevője lett [...] Ő az *okos nő* egy olyan világban, ahol a férfiak hozzák a törvényeket.”⁵⁷ Colombina az egyetlen női szolga a darabokban, szinte állandóan a színen van, mert a cselekmény bonyolításában főszereplő, ő a cselszövés kulcsfigurája. Adottságai, tulajdonságai rokonszenvéssé teszik, külsejét tekintve bájos, mozgékony, kacér. Belső tulajdonságai: szellemes, okos, kedves, csipős nyelvről híres, képességeit mindig a dolgok szerencsés kimenetelének előmozdítására használja. A típus olykor két – egy fiatalabb és egy idősebb – változatban is színpadra lépett. Az előbbi leány, az utóbbi asszony, esetenként vénkisasszony, aki a cselekményben általában a szerelmesek sorsát próbálja befolyásolni, de viszonylag kevés sikerrel.

Az *innamorata*: a szerelmes nő, akinek szerelmi beteljesülése jelenti egyben a darab „happy endjét” (*lieto fine*). Mint azt korábban kifejtettem, a reneszánsz-humanista ideológia az érzelmek szabadságát hirdette, tehát a szerelemnek győzedelmeskednie kellett.⁵⁸ Az *innamorata* semmire sem menne szolgálólánya, Colombina nélkül, önmaga nem elég életrevaló ahhoz, hogy saját boldogulását, azaz szerelmi ügyét a beteljesülésig vigye. Két változata ismert, az egyik az uralkodónő, a másik a szelíd, kedves, picit butácska, lírai alkatú leány.

⁵⁵ Lásd: II/3. fejezet.

⁵⁶ A *servetta* francia változata a *soubrette*, akiről később a vígoperák és operettek szoprán (néha mezzoszoprán) karakterszereplőjét elnevezték, és szubrettként került be az irodalomba.

⁵⁷ Török, 2011, 45.

⁵⁸ „A szolgák összefogtak a szerelmesekkel, s közösen keltek harcra az akkori élet negatív jelenségei ellen, ami haladó jellegűvé tette a szerelmesek típusát, s ez arra emlékeztetett, hogy e típusok forrása a reneszánsz ideológia.” Dzsivelegov, 1962, 162.

A vígoperaszerzők a Fantescia/Colombina és az *innamorata* alaptípusából indultak ki. A női figura számtalan változatban született meg belőlük, de jellemző tulajdonságaik javarészt megmaradtak. Alkalmadtán jellemvonásaik keverednek, legfőképp akkor, ha egyetlen nőalak szerepel az adott vígoperában. Ebben az esetben voltaképpen a szerepkör összes jellemzője benne egyesül. Azonban a szerzők gyakran ketté, vagy háromfelé osztják a karaktert, ekkor kaphat szerepet az eredeti *commedia dell'arte innamorata* típusa, és az idősebb nő figurája is. A női alak lehet szerelmes nő, menyasszony, eszes leány, fiatal özvegyasszony, szolgálólány, de ezek kombinációja is.

A vígoperai hősnő minden esetben a cselekmény aktív részese. Saját, vagy az *innamorata* szerelméért küzd, a cselekmény tevékeny résztvevője, sőt – lévén a *zanni* női megfelelője – sokszor kitalálója is. Rugalmasan alkalmazkodik mindenféle cselekménybeli változáshoz, de általában egy gondolattal mindig előbbre jár a többiekénél, hogy kézben tarthassa az eseményeket.

Amennyiben egy személyben összpontosulnak a jellemzői, mint például Pergolesinél Serpina alakja (*Az úrhatnám szolgáló*), vagy a Donizetti vígoperák nőalakjai, akkor egyénisége sokszínű, életrevaló. Tettetésből akár szélsőséges „manőverekre” is képes annak érdekében, hogy elérje célját. Pergolesi *Livietta e Tracollo* című *contrastijában* Livietta már egy kicsit esendőbb figura, nem kevésbé energikus, viszont módfelett szenvedélyes. Ez a két szerep körvonalazza az *opera buffa* női alaptípusát, meghatározó a későbbi vígoperai nőalakokra nézve. Serpina és Livietta több vígoperai hősnő közös nagy elődje. Kiváltképp Norinái, de Ritái, Rosinái, és bizonyos tekintetben Adinái is.⁵⁹

A hangszín a figura egyik legjellegzetesebb vonása, és az információ elsődleges forrása. A szereplők beazonosíthatók hangi karakterükről. A zeneszerzők a hangszínt a kifejezés és a jellemábrázolás leghatékonyabb eszközeként használták. Serpina és Livietta a vígoperai női figura hangi karaktere szempontjából is irányadóak. Pergolesi lírai szoprán hangra írta ezt a két szerepet. Valószínűleg úgy gondolta, hogy a legérzékletesebb módon e hangfaj képes megjeleníteni a Fantescia/Colombina-figurát. Hajlékonyságánál, könnyedégénél fogva a játékosság,

⁵⁹ Donizetti: Don Pasquale-Norina; Rita-Rita; Szerelmi bájital-Adina; Rossini: Sevillai borbély-Rosina

ártatlanság, illetve behízelt modor, olykor kacér illetve pajzán viselkedés szemléletesen kifejezhetővé válik általa.

A vígoperákban a szereplők kora túlnyomórészt meghatározza a hangjüket, akár női, akár férfihangokról legyen szó. Fiatal nő a leggyakrabban lírai szoprán, fiatal férfi pedig lírai tenor. A világos, fényes csengésű hangszínek a fiatalos képviseletet, minden valószerűség szerint azért, mert ez áll legközelebb a gyerekek hangjához, így ártatlanságot sugall.

Minél érettebb, tapasztaltabb a figura, annál teltebb, mélyebb szólamot kap a zeneszerzőtől. Az idősebb Fantescia karakter például sötétebb mezzoszoprán vagy alt, Pantalone figurája pedig minden esetben basszbariton vagy basszus. Ez alól kivételt képez néhány Rossini opera hősnője, miután a szerző meleg színű, teltebb, széles hangterjedelmű lírai szoprán hangra írta szerepeiket, amelyeket korunkban leggyakrabban lírai mezzoszopránok énekelnek.

A továbbiakban néhány példán keresztül ismertetem a női karakterek vígoperai megjelenését, legismertebb változatait.

Női szereplőket tekintve Cimarosa *A titkos házasságban* három karaktert vonultat fel, két eladósorban levő leányt és nagynénjüket. Alapvetően mindegyik az *innamorata* típusából ered, de a Fantescia/Colombina-típus jellegzetességei is jelentős mértékben fellelhetők bennük. A fiatalabb lány, Carolina a naív, lírai karakter. Közel áll habitusban az *innamorata* szelíd, gyengéd típusához. Ő az őszinte, ártatlan szerelmes, aki hűséges, állhatatos és becsületes. Kevésbé gyámoltalan, mint az *innamorata* alaptípus, hiszen szerelméért kockáztat, apja tudta nélkül, titokban megy férjhez. Carolina hangfaját tekintve lírai koloratúrszoprán, ő a legmagasabb női szólam, és egyben a legkarcsúbb hangszín képviselője is darabban. Az *innamorati* típust Paolinóval (tenor) együtt reprezentálják.

Carolina nővére, Lisetta szintén *innamorata* típus. Kicsivel idősebb, így érettebb, rafináltabb, nyíltabb, temperamentumosabb húgánál. Neki kellene elsőként férjhez mennie, ezért miatta érkezik meg Robinson gróf lánykérőbe. Cimarosa a korkülönbség érzékeltetése céljából a két lány között hangszínben is kis különbséget tesz. Lisetta lírai szoprán. Hangi karaktere egy árnyalattal sötétebb tónusú, gömbölyűbb, teltebb, mint Carolináé.

Nagynénjük, Fidalma jóval idősebb korosztályt képvisel (a lányok apjának testvére), így a legmélyebb női hangon szólal meg, alt. Hangi karakterben messze esik a két szoprántól, az idősebb Fantescatípust megtestesítője,⁶⁰ de nem asszony, hanem vénkisasszony. Szerepe a vígoperai dramaturgia szerint az, hogy házassági terveivel fokozza a zűrzavart.

A műfaj női karaktereinek bemutatása Mozart vígoperáinak nőalakjai nélkül nem lenne teljes. Személyiségük mélysége, gazdagsága által az élet csodálatos sokszínűsége elevenedik meg a színpadon. Ez a valóság-hű ábrázolás adja a Mozart-operák természetes tökéletességét.

A *Figaro házasságából* Susanna és Marzellina szintén Fantescat/Colombina leszármazottai. Susanna azonban egyesíti magában az eszes, vidám szolgálólány karakterét – vagyis az őseredeti Fantescatípust – a szenvedélyes, érzelempőzöntű nőével (*innamorata*),⁶¹ s ezáltal meglehetősen összetett, lélektanilag kifinomult figura válik belőle. Pillanatonként, az opera fordulatokban gazdag cselekményének megfelelően képes változni, így mutatja meg mozarti módon játékos, szellemes és nagyon természetes, életerős figurájának sokszínűségét. Susanna karakterébe még az is belefér – igazi *commedia dell'arte*-beli Fantescatutód lévén –, hogy ő legyen a darab társadalom-kritikai mondanivalójának központi alakja. Egy feudális szokás végleges eltörléséhez az ő leleményességére van szükség.⁶² „Susanna több, mint a Mozart-szubrett típusa. Susanna ti. az opera erotikusan legsokrétűbb figurája, aki bonyolult emberi viszonyok hálójában járja végig csodálatra

⁶⁰ „A *commedia dell'arte* francia változatában kezdett kettéválni a Fantescakarakter. Az előadásokat néző arisztokrata közönség igénye volt, hogy a színdarabban nemesi származású figurák is megjelenjenek. A Fantescatípusból így kettő lépett színpadra, »az egyik éltebb, a másik fiatalabb.« Az előbbi általában férjzett vagy vénlány. Mozart és Da Ponte már Fantescának e két különvált alapkarakterét használja fel a *Figaro házasságában*, jellemvonásaikat tovább színezi, darabban betöltött szerepük is módosul.” Dzsivelegov, 1962, 137.

⁶¹ A Fantescatípust már a *commedia dell'arte*-ban nagy változáson megy keresztül. A francia színpadokon elvárosiasodik és lélektanilag kidolgozottabb lesz. „A típus nem maradhatott fenn hosszú ideig stilizált formában, hiszen a női alaknak azokat a vonásokat is kifejezésre kell juttatnia, amelyek teljességükben mutatják a nő érzéseit és érzésvilágát.” Dzsivelegov, 1962, 135.

⁶² Mozart és Da Ponte Beaumarchais darabját, a *Figaro házasságát* (*La folle journée ou Le mariage de Figaro*, 1778) alaposan átdolgozta, jelentős módosításokat hajtott végre a szöveget és a szereplők jellemábrázolását tekintve egyaránt. Az eredeti vígjáték egyik központi témája volt az az erős társadalomkritikai mondanivaló, amelyet Beaumarchais a *commedia dell'arte* hagyományaiából merített. A *Figaro házassága* operaváltozata a szerelem komédiájaként vonult be a köztudatba, csak mellékszálként jeleníti meg a felbomlóban levő feudális viszonyokat. Ez a tartalom a *commedia dell'arte* szolgálólány típusa (Susanna) által fejeződik ki a darabban.

méltó szuverenitással és női bölcsességgel a maga cseppet sem veszélytelen útját.”⁶³ Hangi karaktere szerint friss, hajlékony, behízsgő színű, vivőerős lírai szoprán.

Susanna és Figaro a *Figaro házasságában* a szerelmesek-típus megjelenítői is. Beaumarchais fantáziáját dicséri az az ötlet, hogy az eredetileg furfangos szolgapáros legyen egyben az egyik szerelmespár is. Ezt Mozart és Da Ponte továbbfejlesztette, így vált a kezükben a *Figaro házassága* című társadalomkritikai bohózatból a szerelem komédiája.

A grófné nem tipikus vígoperai szereplő, alakja kissé idegen a *Figaro házasságában*.⁶⁴ Figurája az *innamorata* típushoz áll talán a legközelebb, de személyisége sokkal mélyebb, kifinomultabb annál. Ugyan aktívan részt vesz a gróf megleckéztetésére irányuló terv megszervezésében és kivitelezésében, ettől azonban nem válik belőle vígoperai karakter. Az ő története – a *lieto fine* ellenére – szomorú, ezáltal sokkal inkább Mozart drámai hősnőihez válik hasonlatossá.

Mozart bizonyos szereplők esetében a *commedia dell'arte*-karakterek megtartásával éri el a megfelelő hatást. Despina, Zerlina és Barbarina alakja szintizta plebejus Fantesca-típus. Mozart e figurákat szinte változtatás nélkül emeli be a *commedia dell'arte*-ből operáiba. Egyiküknél sincs szó gazdag mélylélektani jellemfestésről, mint Susannánál. Míg Zerlina és Barbarina még a korai Fantesca-karakter, a kis butácska falusi parasztleányka típusa, addig Despina, az eszes, életrevaló cselszövő már egy későbbi, elvárosiasodott változata ugyanannak.

A klasszikus és koraromantikus vígoperákban az idősebb nő mindig karkerszereplő. Marzellina az élteőbb Fantesca-típus, aki a darab szerint még hajadon. A cselekményben – Fidalmához hasonlóan – bonyolító szerepet kap, érdekházassági terve akadályozza a szerelmesek boldogulását.⁶⁵ Figarót pénz által

⁶³ Fodor, 2012, 94.

⁶⁴ A grófné szenvedő asszonyi alakját Mozart az *opera seriából* kölcsönözte. A komédia keretein belül megjelenített szenvedés pillanatokra felfüggeszti a cselekmény vidám vonalát, a szerző szándéka ezzel az, hogy szembesítse a nézőt az élet kettősségével. Mozart tudta, „hogy a humorban mindig van egy adag szomorúság, szenvedés, megértés és megbocsátás, hogy a humor egyben az érett ember fájdalmas mosolya is, az olyané, aki sokat megélt, és nem bánt meg semmit” Lang, 1980, 75.

⁶⁵ Marzellina szeretné Figarót férjül, s ezt a tervet majdnem sikerül is véghez vinnie, amikor a III. felvonás sextettjében egy véletlen folytán kiderül, hogy egy elveszett fiú és egy régóta szenvedő

akarja férjéül kényszeríteni. Idősebb a többi női szereplőnél, sötétebb szoprán, vagy mezzoszoprán hangszínével ő a darab legmélyebb női szólama.

Számos vígoperában fordul elő a két női figura anya és lánya variációban is. Általánosan elterjedt szokás volt az eladósorban levő leány mamáját a komikus hatás fokozása érdekében beilleszteni a cselekménybe.⁶⁶ Ebben az esetben a két női hang kiegészíteti egymást, az egyik lírai szoprán, a másik mezzoszoprán, vagy alt. Az egyik legszellemesebb változata ennek a vígoperai változatnak Haydn: *La cantarina* (Az énekesnő) című egyfelvonásos operája, ahol a két nő mint két szélhámos jelenik meg. Donizetti *A csengő* című vígoperájában megjelenő mama – Serafina anyja –, Mammарosa nem ennyire hangsúlyos figura, ennek ellenére jelenléte mégis nagyon komikus. Hasonló korú, mint Don Annibale, leánya újdonsült férje. A szerző Mammарosa megjelenésével mindig emlékezteti a nézőt a visszas helyzetre, miszerint milyen házasság az, amikor az ifjú férj az anyósával egykorú.

Rossini általában szétosztja a karaktert, ezáltal operáiban több nőalak jelenik meg. Legismertebb darabjaiban rendszerint mezzoszoprán énekesnő a *prima buffa assoluta* (Il *Barbiere di Siviglia*, *La cenerentola*, *L'italiana in Algeri*). Rajta kívül legalább még egy, de leginkább két női figura lép színre karakterszereplőként így a hangszínek optmális módon kiegészítik egymást. Mivel Rossini a nagy együttesek mestere volt, operái mindig sokszereplősek. Kvartettek, kvintettek, szextettek beillesztésével teszi változatossá a zenei anyagot.

Donizetti *opera buffa*iban több esetben is egy szereplőben összpontosul a vígoperai nőalakok összes jellemzője, lényeges tulajdonsága. Norina, illetve Rita tisztán mutatják a *commedia dell'arte* Colombina-karakterét, azonban *innamorata* jellemzőkkel kiegészítve. Kiforrott egyéniségek, tapasztaltak, hiszen mindketten özvegyasszonyok. Noha a *Szerelmi bájital* Adinája még lány, kevés tapasztalata ellenére mégis roppant öntudatos. Többek között ezért is alkalmas valójában arra, hogy Donizetti egy szokatlan, vígoperára nem különösebben jellemző fordulatot illesszen be a darab dramaturgiájába, a jellemfejlődést. „A Szerelmi bájital [...]

anya talált egymásra kettejük személyében. Tipikus vígjátéki fordulat, egy akadály elhárul a szerelmesek (Figaro és Susanna) útjából.

⁶⁶ A *metamelodrammák*ban megjelenő mamák humorban a vígoperák mamáit is maguk mögé utasítják. „A komédiázás csúcspontját a három énekesnő rendületlenül kötögető mamái jelentették, akiket – mint a barokk színpadon az ilyen matrónákat általában – három férfi énekes keltett életre.” Mesterházi, 1997, 30.

olyan romantikus vígopera, amelyben a végső megoldás nem cselszövés, vagy valamilyen véletlenszerű körülmény révén születik meg, hanem Adina szerepéből fakadóan, azáltal, hogy felismeri a Nemorinóval kötött házasság helyes, valódi értékét.”⁶⁷ Adina alakja legfőképpen ebben különbözik az általános vígoperai női karakterektől.

A szereplők jellemfejlődése sokkal inkább az *opera seria* műfajára jellemző dramaturgiai fordulat. Az *opera buffa* rendszerint véget ér azon a ponton, amikor a szerelem elől elhárulnak az akadályok, győz az igazság, és nevetség tárgyává válik az emberi gyarlóság.

⁶⁷ William, 1987, 105.

VI. A vígopera interpretációs kérdései és színpadi lehetőségei

Ahhoz, hogy pontosabb képet kapjunk a vígoperai nőalakok előadásmódjának lehetőségeiről, kicsit mélyebbre kell ásunk.

Az opera az egyik legösszetettebb műfaj.⁶⁸ E jellegzetességéből egyenesen következik az, hogy művelői, az operaénekesek is sokoldalúan képzettek, felkészültek kell, hogy legyenek ahhoz, hogy igazán magas szinten képviselhessék azt. A szó, a kép, a mozgás és a zene összeolvadása következtében a műfaj egy új dimenzióba, a szavakon túli világba vezeti el a közönséget.

Az operai előadó-művészet zeneszerzők színpadi műveinek tolmácsolása, azaz egy írott tartalom hiteles, hihető és szemléletes megjelenítése, megelevenítése egy tehetséges előadó személyes olvasatában, zenei-színészmesterségbeli tudásán és átélt előadásmódján keresztül. Miután meglehetősen komplex tevékenységről van szó, előjáróban fontosnak tartom a részterületek bemutatását is.

1. Előzmények

Az előadó-művészetben az ókori stílus – a mimusjáték – a *commedia dell'arte* műfajában éledt újjá, az individualizálódás korában, a reneszánsz idején. Mint ahogy ezt már korábban említettem, a humanista életszemlélet következtében a művészet középpontjában újra maga az ember és a humánus értékek kerültek. A szerzők fantáziáját megragadta minden emberi tulajdonság és érzés, így például a nevetés, nevetetés is, s ez a vígjátékok, bohózatok gazdag repertoárját eredményezte. A *commedia dell'arte* több, a mai napig létező színházi műfaj közös őségévé vált. A régi-új műfaj a zeneszerzőkre is hatással volt, játékos, könnyed oldalukról is bemutakozhattak.

Az új stílus az előadóktól is újfajta megközelítést igényelt. Míg a *commedia dell'arte* az általános emberi karakterekből, tulajdonságokból indult ki, azaz típusokat jelenített meg, addig a belőle kialakult műfajok szerzői már az egyedin

⁶⁸ „Minden, ami látható, éppen annyira muzsika, mint amennyire cselekmény mindaz, ami hallható.” Felsenstein, 1979, 28.

keresztül utaltak az általános érvényűre. A változás kedvezően hatott az előadó-művészetre, inspirálta a művészeket, ez pedig a színpadi megjelenítés folyamatos fejlődését, differenciálódását eredményezte. A 19. század végének, és a 20. század elejének nagy színházreformerei – Csehov, Sztanyiszlavszkij, Meyerhold, Hevesi Sándor – új alapokra helyezték a színjátszást. Munkájuk nem korlátozódott kizárólag a prózai színházra, kezdeményezéseik következtében elindult az operajátszás átfogó reformja is.

Mint ahogyan a 19. században Wagner deklamáló irányzata kiirtotta az öntetszelgő bravúroskodást, a 20. század szerepelemző, alakító, igényes színészi munkát kívánó előadásmódja a századvégi patetikus színpadi mozdulatoknak vagy a színpadi „merevgörcsnek” üzen hadat. Szélsőséges „tipizálás” helyett összetett jellemek bukkannak fel a színpadon, akiket nem lehetett néhány szokványos frázissal, magasba lendített karral, mellet verő ököllel, szívgyörcsöt mímelő kézmozdulattal életre kelteni.⁶⁹

Sztanyiszlavszkij és Walter Felsenstein munkáját a 20. század közepétől többek között Jean-Pierre Ponnelle, Franco Zeffirelli, Giorgio Strehler, Ingmar Bergman folytatta tovább. Az operajátszás reformja széles körű változásokat eredményezett a műfajban. Az élethű színpadi játék egyre inkább az operaszínpadi interpretáció lényeges részévé vált. Különösen az operák filmes feldolgozása óta az énekesektől – a szerep magas színvonalú zenei megformálásán túl – ma már hiteles színészi alakítást is vár a közönség. A műfaj többszörös összetettségéből és a modern elvárásokból adódóan az interpretáció is komplex, sokrétű műveletté vált. „Az opera a legkülönbözőbb művészetek találkozója a színpadon, a zene fennhatósága alatt.”⁷⁰ Ehhez az énekes egyedi személyiségének, személyes tudásának és hangképességeinek együttes megléte szükséges, hiszen: „Az élmény kizárólagos hordozója a muzsikáló és színjátszó ember.”⁷¹ Ezek az alkotói folyamatban kölcsönösen és egészen egyedi módon hatnak egymásra. Ennek következtében formálódik az interpretáció egyénivé és megismételhetetlenné.

⁶⁹ Abody, 1963, 24.

⁷⁰ Hevesi, 1961, 175.

⁷¹ Felsenstein, 1979, 116.

„Vannak és voltak nagy színházi egyéniségek, akik nagy színházi élményeket közvetítenek.”⁷² – írja Felsenstein, és ezzel voltaképpen az egyedi személyiséget határozza meg az alkotás, illetve az előadó-művészet sarkalatos pontjaként. Ezt erősíti meg Polányi Mihály filozófus azon érve, mely szerint csak személyes tudás létezik, vagyis „nincsen megismerés megismerő nélkül”.⁷³ Azaz a tudás nem választható el a személytől. Amennyiben elfogadjuk, hogy az előadó-művészet tudásinterpretálás, akkor ez azt jelenti, hogy egy hiteles, egyedi produkció az előadó személyes tudásán alapszik.

Összefoglalva: „Az interpretálást általában úgy értelmezzük, mint többé-kevésbé egyéniesített előadást, a szóban forgó mű saját szerűen megformált előadását.”⁷⁴

2. Explicit és implicit tudás⁷⁵

Kijelenthető tehát, hogy az igazán élményt adó, operai művészi interpretáció a megismételhetetlen, személyes tudás kinyilvánítása egy speciális hang- és színpadi képességekkel rendelkező, a maga nemében egyedülálló személyiségen keresztül. A színpadi előadó célja a szerző szándékának megvalósítása egy adott szerep megformálása és közvetítése által, amelynek megalkotásához egyéniségét és tudását használja. Egy alakításra tekinthetünk úgy, mint egy jéghegy csúcsára, amely mögött (alatt) felhalmozott személyes ismeretanyag és az előadó egyéni képességei húzódnak meg.

Mint ahogy nincs két egyforma ember, nincs két ugyanolyan személyes tudás sem. Ennek következtében minden előadóművész produkciója egyedi, ami utánózhatatlan személyiségéből és személyes háttértudásából ered. Ha többen alakítják ugyanazt a szerepet felváltva, mindegyik előadás kicsit (olykor nem is csak kicsit) különböző lesz. Ez különösen igaz az operára, hiszen abban a zenei elképzelés, az énekhang színe, kifejező ereje, így a megvalósítás mikéntje is eltérő két énekes között. Mérő László egyik könyvének címe jut eszembe erről, amelyet ő ugyan más összefüggésben használt, de meglátásom szerint helytálló az operai

⁷² Felsenstein, 1979, 8.

⁷³ Újlaki, 1992, 276.

⁷⁴ Csillagné Gál, 2008, 34.

⁷⁵ A témában mint alapvető irodalmat lásd: Polányi, 1997.

alakításokra is: „Mindenképp másképp egyforma.” Két tehetséges előadó ugyan meg-egyező módon, de egészen különböző úton jut el ugyanannak a szerepnek a meg-formálásához, eltérő személyiségük és háttértudásuk következtében. Felsenstein szerint: „A színjátszás alkotó, nem pedig reprodukáló művészet, ahogyan sokan ál-lítják. A zenés színpad előadója [...] legyen teremtő-alkotó művész.”⁷⁶ Vagyis az előadó-művészet szüntelen alkotási folyamat, beleértve a próbákat, a próbán kívüli (a szerepépítés szempontjából látszólag) inaktív időt, és az előadás minden pillana-tát is, amely az előadó személyes tudására mint egyfajta bázisra épülve egyéni, hi-teles alakítást eredményez.

Ez a momentum az, ami miatt az opera örökké változó műfaj marad. Az énekes-egyéniségek teszik azzá személyes, élethű, megismételhetetlen és autenti-kus alakításaikkal. „Bármennyire eltérőek is manapság a korszerű operajátszásra vonatkozó felfogások, [...] az éneklő ember központi jelentősége nem lehet kétsé-ges.”⁷⁷

A művészi tolmácsolás háttérében található személyes tudás két részből, a lexikális, vagyis explicit, és a hallgatólagos, vagyis implicit tudásból tevődik össze. Az explicit, vagyis lexikális tudás a megtanulható dolgokat foglalja magában. Ide-tartozik az összes háttérismeret, a fejleszthető készségek, az összes gyakorlás és megfelelő energia-befektetés útján elsajátítható műveletsor. Ez kimondható, tanul-ható és tanítható racionális tudást jelent. Egy jól körülhatárolható terület, az ide tartozó tartalmak minél szélesebb körű és alapos elsajátítása jelentős mértékben meghatározza és támogatja a művész interpretációját. Az explicit tudás főként az elő- és felkészülés stádiumában halmozódik fel, és később alapként funkcionál.

Az operanékes explicit tudása összetevődik többek között zenei képzett-ségéből (dal-, oratórium-, és operairodalom, zeneelmélet), színészmesterségbeli és szereptudásból, az énekléssel kapcsolatos technikai ismeretekből, beszédtechniká-ból, társművészeti területeken szerzett tapasztalatokból, előadások színpadi játéka-nak, és idegen nyelveknek az ismeretéből. Ez a fajta tudás főként a tanulási időszakban halmozódik föl, de kibővül a próbák során és a színpadi gyakorlat kö-vetkeztében. Gazdagítja minden egyéb lexikális és személyes ismeret is, amely

⁷⁶ Felsenstein, 1979, 10.

⁷⁷ Felsenstein, 1979, 37.

kapcsolatba hozható az előadó-művészettel. A explicit tudás képezi az interpretáció kereteit.

A másik meghatározó terület, a hallgatólagos (tacit), vagyis implicit tudás, amely szavakkal nem kifejezhető ismereteket takar. A képességek révén nyilvánul meg: mint például a muzikalitás, az arányérzék, a fantázia, az intuíció, a kreativitás. Nem fejleszhető tudás, a személyiség részét képezi veleszületett módon. Működésének mikéntjét nem tudni pontosan, csak azt, hogy bizonyos keretek megléte szükséges hozzá – explicit tudás –, és egyfajta módosult tudatállapotban válik aktívvá. Az implicit tudás nem megfogható, behatárolható és kategorizálható fogalom, csak metaforákkal, szimbólumok útján, példákkal írható körül, illetve illusztrálható. „Többet tudunk, mint amennyit el tudunk mondani”⁷⁸ – hangzik Polányi Mihály legendássá vált mondata, amely megannyi ponton beigazolódik. Mint minden alkotói tevékenységhez, az előadó-művészethez szükséges tudás egyik legjelentősebb tartománya sem fogalmazható meg szavakkal. „Tehetséges az, aki többet tud, mint amennyit megtanult”⁷⁹ – fogalmazza meg Mérő László. Ez a „több” a hallgatólagos tudás, ami bekapcsolódik az interpretáció folyamatába, minden pillanatban kiegészíti és művészetté transzformálja a lexikális tudást.

Polányi Mihály írásaiban hangsúlyozza, hogy a tudás soha nem lehet teljesen explicit, sőt, az ő elgondolása szerint minden tudás „vagy hallgatólagos tudás, vagy hallgatólagos tudásban gyökerezik.”⁸⁰ Albert Einstein meggyőződése is hasonló ehhez: „Imagination is more important than knowledge.”⁸¹ A képzelet fontosabb, mint a tudás, hiszen minden tudás képzeletből fakad. A két tartalom szüntelenül hatással van egymásra. Az explicit tudás kategorizálja, alakítja, formába önti a képességek révén megszerzett ismereteket. A magas szintű interpretáció hallgatólagos tudása pedig bizonyos esetekben készséggé válik.

„Polányi legfőbb törekvése arra irányult, hogy bebizonyítsa, hogy létezik személyes tudás. Ezen azt érti, hogy a hagyományosan objektívnek illetve

⁷⁸ (Fordítás tőlem – V-H. Z.) „We can know more than we can tell” Polányi, 1966, 4.

⁷⁹ Mérő, 2001, 203.

⁸⁰ Polányi, 1992, 201.

⁸¹ Viereck, 1926, 117.

szubjektívnek nevezett alkotóelemek összefonódása indukálja a tudást, amely elmélete szerint mindig személyes.”⁸²

Annak, hogy a kétfajta tudás hogyan működik együtt az alkotói folyamatban, szemléletes példája Nagypál László magánénekes néhány mondata, amelyeket Gyurkovics Mária művészi produkciójának háttéréről mondott: „Neki nem volt elég, hogy valamit meg tudott oldani, hanem pontosan tudni akarta, hogy mit csinál.”⁸³

A zeneszerzők, írók, költők egy megváltozott tudatállapotban hallgatolagos tudásukból merítenek, amikor újat alkotnak. A mű lényegi része azon a szinten fogható fel leginkább, ahonnan ered, ahol keletkezett. Ennek eléréséhez szintén módosult tudatállapot szükséges. Amikor az előadó ebbe az állapotba hozza magát, hallgatolagos tudása mentén közelít az írott alkotáshoz. Így rá tud kapcsolódni a szerző és a mű rezonanciájára, frekvenciájára, aminek következtében az interpretációja hitelessé válik.⁸⁴

Az alkotók hallgatolagos tudásukkal párhuzamosan lexikális tudásukat is használják. Ennek segítségével szerkesztik meg, vetik papírra a művet, és látják el instrukciókkal az előadás mikéntjét illetően. Az előadó is lexikális tudása segítségével tudja megfejteni a szerző szándékát, és biztosítani a kereteket az implicit tudása által kifejezendő tartalomhoz.

Az előadó híd a szerző és a közönség között. Az interpretáció célja, hogy a mű mondanivalóját az előadóművész saját magán átszűrve juttassa el a nézőhöz. A zenén keresztül közvetített tartalom hatása a legintenzívebb, mert érzések által, zsigeri szinten szólítja meg a hallgatót. Az előadó személyisége és komplex személyes tudása révén teremődik meg az az atmoszféra, amelyben a szerző szándéka maradéktalanul érvényesül, és a mű katarzist vált ki a közönségből. Így jön létre a szerző, előadó, néző hármasság egysége.

⁸² Virovecz, 2011, 4.

⁸³ Dr. Viola, 1986,73.

⁸⁴ A kétfajta tudástár analóg az agy jobb és bal agyféltekéinek funkcióival. Bizonyított, hogy minden alkotói folyamat, művészi tevékenység közben a jobb agyfélteke dominál. Az előadó-művészetben egyszerre mindkét oldal működik, vagyis az agy az összes mentális folyamatát integrálja. Ugyanígy működik a személyes tudástár is, az explicit és az implicit tudás is egymást kiegészítve funkcionálnak. A jobb agyféltekéhez kapcsolhatók a képességek, ez analóg az implicit tudással, míg a balhoz az explicit tudástárhoz tartozó készségek.

3. Önmegismerés

Korábban már említést tettem az opera komplexitásáról. Műfaji sajátosságai révén az előadóktól is sokrétű felkészültséget kíván, így a közönségre is több szinten, összetett módon hat. Az alábbiakban összefoglalom, milyen tényezők szükségesek a magas szintű operai, ezen belül a vígoperai interpretációhoz.

A zene sejtszinten érinti meg az embert, legkülönlegesebb tulajdonsága, hogy képes kifejezni a szavakkal kifejezhetetlent. Az emberi hang közvetlen módon, primer szinten hat, kommunikációs szempontból megelőzi a cselekvést és magát a szöveg tartalmát is.⁸⁵ A vokális zene a kettőt egyesíti, ezáltal hatása megsokszorozódik.

Az operaénekesi valóság-hű interpretáció elsődleges eszköze a kifejező énekhang. Az árnyalt, érzelem-dús éneklés hosszú hangképzési folyamat eredménye, amely a személyes háttértudás részét képezi. A kiművelt énekhang olyan finomra hangolt hangszer, amely önmagában is képes az előadó legárnyaltabb gondolatát, érzését is közvetíteni. „Mária [ezt] a tépelődést is érzékeltetni tudta a bravúrkoloratúrák mögött.”⁸⁶ – írják Gyurkovics Mária kifinomult előadásmódjáról.

Színpadi körülmények között az énekhang és a színészi játék együttes hatása nemcsak összeadódik, hanem hatványozódik. „Az énekművészethez hozzátartozik az a képesség is, hogy végtelenül sokféleképpen meg tudjuk változtatni a hangadást, és különféle színezetet tudunk adni a hangunknak. Ezt azonban [...] csak lélektani eszközökkel lehet elérni.”⁸⁷

Az operaéneklés, két eleve összetett műfajt, a zenét és a színházat foglalja magában egészen egyedi módon, hiszen „zenében megfogalmazott színjáték”.⁸⁸ Az előadóművésznek használnia kell, be kell vetnie tudásának, személyiségének, egyéniségének szinte minden oldalát, hogy valóság-hűen jelenítse meg a figurát, vagyis saját maga munkaeszköze. „Az élmény hordozója kizárólag a muzsikáló és

⁸⁵ Lásd: Bagdy és Pap, 2011, 7, ill. lásd e dolgozat 13. lábjegyzetét.

⁸⁶ Gyurkovics Mária Verdi *Álarcosbál* című operájának nadrágszerepében: Oscar áriája, III. felvétel. Dr. Viola, 1986, 76.

⁸⁷ Fjodor Saljapin kijelentése a hang kifejezőképességéről és az átélésről. Felsenstein, 1979, 21.

⁸⁸ Lang, 1980, 13.

színpadon ember, s az élmény csak akkor kel életre, ha helyesen ismerjük fel és alkalmazzuk az ének és a zene drámai funkcióját. A funkció pedig csak ez lehet: zene és ének által feltétlenül hitelessé és színpadi valósággá tenni a cselekményt.”⁸⁹

Bármily fejlettségű legyen is az előadó, a mű és a szubjektum között tudatosult vagy tudatosulatlan, de mindenképpen sajátos egyéni kapcsolat jön létre, ami kisebb-nagyobb mértékben az előadásban is érvényre jut. Akár megtervezi az előadó a reprodukció mikéntjét, akár nem, az előadandó – esztétikumról lévén szó – az előadó személyén átszűrődik, annak személyiségét valamilyen mértékben kifejezésre juttatja.⁹⁰

A megjelenített figura hitelessége többek között attól függ, hogy az előadó milyen mélységben ismeri és működteti saját magát. Az önmegismerés tehát lényegi részét képezi a felkészülésnek, hiszen: „Az énekesnek fellépte minden pillanatában azonosnak kell lennie legjobb önmagával.”⁹¹ Saját személyiségének mélyreható elemzése és megértése közelebb viszi az előadót a szerephez. Ugyanakkor a színpad is lehetőséget nyújt önmaga felfedezésére, vagyis szerep és énekes folytonosan hat egymásra. A rögtönzés – amit valójában a magabiztos önismeret és a szereptudás tesz lehetővé – eredményeképpen kitalált játék később beépül a további előadásokba. Ezzel magyarázható többek között, hogy ugyanannak a szereposztásnak sincs két egyforma előadása. Ez főként a vígoperai előadásokra jellemző, hiszen improvizációra ebben van leginkább lehetősége az énekesnek. „Székely Mihály a gondos felkészülés, a lelkiismeretes, precíz munka híve volt. Minden mozdulatát, játékát kipróbálta, kidolgozta, de a buffo szerepeiben, Osminként vagy Basilióként szívesen és szellemesen rögtönzött.”⁹² Az apró különbségek frissen tartják a játékot, a zenét, így a darabot. A szerep állandó változásának, fejlődésének következtében válik a hallgatólágos tudásból lexikális tudás, ebből aztán újabb lehetőség kínálkozik a fantáziadús improvizációra.

Sokat segít a felkészülésben, ha az előadó összeveti saját működését a figurával. „Mi a különbség – legyen akármilyen apró vagy árnyalatnyi –, mely köztem és a drámaíró által megírt figura között van?”,⁹³ írja Mihail Csehov a színészeknek, de az instrukció természetesen operaénekes előadókra is vonatkozik.

⁸⁹ Felsenstein, 1979, 9.

⁹⁰ Csillagné Gál, 2008, 34.

⁹¹ Abody, 1963, 21.

⁹² Dr. Viola, 1986, 14.

⁹³ Csehov, 1997, 90.

Hozzátennem: véleményem szerint mindig valamennyire magunkat is játsszuk szerepeinkben, ezért az azonosságokat is érdemes megfigyelni, mert ezekből kiindulva a különbségek is nyilvánvalóbbak lesznek. Így minden alakításban pontosan tudja az énekes, hogy hol a határ közte és a figura között. Ezek ismeretében látszik az előadó – hitelesen és pontosan – annak a szereplőnek, akit játszik. Lukács Miklós karmester így írt Gyurkovics Máriáról:

Egyéni művész volt. Minden szerepében azt az embert formálta meg, akit a zeneszerző megálmodott, amellet azonban minden szerepében Gyurkovics Mária is volt. Csak a legnagyobb művészek képesek így egy szerepet elénekelni, hogy ők saját maguk maradnak és mégis Gilda, Lakmé, Lucia stb. lesznek. Ugyanolyan jó volt vígjátékban, mint tragikus hősnőként, szenvedésben és vidámságban egyaránt.⁹⁴

Vígoperában sokszor többé-kevésbé hasonló karaktert kell eljátszania a női főszereplőnek (Norina, Rosina, Serafina, Susanna). Minden esetben meg kell azonban találni azokat az egyedi tulajdonságokat, fordulatokat, amelyek mégis megkülönböztetik a látszólag hasonló nőalakokat. Így elkerülhető a sablonos gondolkodás, amely illusztratív színpadi megnyilvánulásokat eredményez, felületessé téve az alakítást. Ezáltal elkerülhetővé válik az aránytévesztés és az ebből adódó túlzások. A belülről való építkezés és a pontos szerepelemzés következményeképpen tud az énekes más és más lenni minden szerepében. A színpad olyan, mint egy nagyító. Minden belső tulajdonság, érzés, gondolat, rezdülés látszik kívülről. Többek között ezért is meghatározó az alakítás aprólékos kidolgozása és a teljes átélés. „Tebaldi művészetének jellemzésénél nincs értelme az »alakítás« fogalmát használni. Átlényegülésről van itt szó, ami bármilyen zenei stílust, hangulatot, művészi irányzatot életre tud kelteni.”⁹⁵

4. Darab- és szerepelemzés⁹⁶

Az emberábrázolás következő sarkalatos pontja a darab- és ezen belül a szerepelemzés, zenei és színpadi szempontból egyaránt.

⁹⁴ Dr. Viola, 1986, 73.

⁹⁵ Abody, 1963, 123.

⁹⁶ Hevesi, 1965.

A karakterelemzés első vizsgált területe a zene, hiszen ez az a keret, amelyben a színjáték létrejön.⁹⁷ Ebben a tartományban az operaénekes jelentős elméleti háttértudást halmozhat fel ahhoz, hogy interpretációja minél hitelesebb legyen. „Az az énekes, aki csak a saját szólamát ismeri, nem pedig az egész hangszeres anyagot, a karmesterpálca rabja.”⁹⁸ Tehát a zene alapos ismerete nélkül nem jöhet létre valószínű előadás. Az operaénekesnek a sajátján kívül a többi szólamot, és a zenekari anyagot is mélységeiben ismernie kell. Annál is inkább, mivel a kotta nemcsak a zenei anyagot tartalmazza, hanem a szerző szereppel, kifejezéssel kapcsolatos elképzeléseit is mutatja, vagyis a *mit*-ről és a *hogyan*-ról is informálja az előadót. „Minden instrumentális és vokális hangsor: drámai akció, és minden dinamikai, metrikai vagy tempójelzés elsősorban nem technikai, hanem a kifejezésre vonatkozó utasítás.”⁹⁹ Egyik legkedvesebb kollégám, Molnár András ezt röviden és tömören így fogalmazta meg. „A kottában minden benne van, csak tudni kell kiolvasni belőle!” Mondata aztán szállóigévé vált, mert annyira igaz. Ugyanis nemcsak a szöveges formában megjelenő szerzői utasítások, zenei instrukciók, tempó, dinamika stb. vonatkoznak a megjelenítésre, az interpretáció mikéntjére, hanem többek között a dallam, a ritmus, és egyéb jelzések is (például korona, akcentus jelölések stb.). Az előadó a figura karakterére, lelkiállapotára, érzéseire, gondolataira tud következtetni belőlük.

Mint ahogy a test és a hang is szoros egységet alkotnak, a zenei elemzést sem lehet különválasztani a karakterelemzéstől. Minden ponton összekapcsolódnak, hiszen egymást kiegészítve ugyanazt a kifejezést szolgálják. Melis György mondja Székely Mihályról: „tőle tanultam legtöbbet, mert ő modern énekes színész volt. A színpadon mindig a legegyszerűbb és egyben a legnemesebb eszközökkel élt. Szerepformálása és csodálatos orgánuma mindig a zenéből indult ki, a zenéből fakadt, a zenére épült. [...] Úgy rajzolta meg a figurát, hogy a hangja és játéka tökéletesen egybefonódott.”¹⁰⁰

⁹⁷ „A színpadon a zenét tekintem lehető legmagasabb rendű mondanivalónak.” Felsenstein, 1979, 82.

⁹⁸ Felsenstein, 1979, 22.

⁹⁹ Felsenstein, 1979, 28.

¹⁰⁰ Dr. Viola, 1986, 12.

Az alakításra vonatkozó szerzői instrukciók megtalálásához, felismeréséhez és megvalósításához elengedhetetlen az explicit és az implicit tudástárat egyszerre használni. Az énekes az előbbi segítségével – a már meglévő ismeretei alapján – képes azonosítani a szerző utasításait, a rendező, karmester instrukcióit, egyéb információkat, az utóbbi pedig fantáziáját kapcsolja be, ami automatikusan elkezd kirajzolni a szerep megjelenítését.

A vígoperai komikum lehet zenei, vagy adódhat szituációból. Gyakran jelenik meg együtt a kettő. A zenei humor¹⁰¹ a kottából felismerhető, a szerző instrukciója általában megtalálható mellette, vagy a kottaképből következtetni lehet rá. Ha szituációból, cselekményből adódik, akkor is illeszkedik a zenéhez, annak ritmusához, tempójához. A vígoperai szerep zenei elemzésével, és a karakter értelmezésével, személyes tudással a háttérben, valamint az életből ellesett pillanatok segítségével színes figura állítható össze. Teljesen szükségtelen – sőt kifejezetten károsnak tartom – a felkészülés fázisában a darabot más előadókkal megnézni. Az agy automatikusan másol mozdulatokat, megoldásokat, amelyek soha nem helyettesíthetik az előadó saját ötleteit, tudását a szerepről, mivel nem illeszkednek a személyiségéhez. Az így kialakult figura nem eredeti, ezért nem is lehet hiteles.

Hasznos lehet felvetni a kérdést a szerep elemzése, vagy próba alkalmával: „Ha velem történne, mit csinálnék?” Sztanyiszlavszij a személyes jellegre helyezi a hangsúlyt, ettől válik élővé a szerep. Minden ember tapasztalatai másfélék, ezért ahány előadó, annyiféleképpen közelít az adott szerephez, így adott esetben mást is tud kihozni belőle.

5. „Színház az egész világ”¹⁰²

A *commedia dell'arte* naturalista módon tükrözte vissza a társadalmi élet furcsaságait, ellentmondásait. Nem hősokeket, isteneket vonultatott fel a színpadon, hanem hétköznapi embereket ábrázolt. Karakterei bizonyos tulajdonságait kiemelte, majd eltúlozta azokat, hogy egyértelmű, mindenki számára érthető kritikát fogalmazzon meg bizonyos embertípusokról. A vígjáték és a vígopera elhagyta a karikírozást, túlzást, viszont megtartotta azt a naturalista tulajdonságát, hogy az élet humoros

¹⁰¹ Lásd: IV/4. fejezet

¹⁰² Shakespeare, 1961, 711.

oldalát kidomborítva döbbsenti rá a nézőt az alapigazságokra, gondolkodtatja el a világon és benne saját magán. „Shakespeare ígége, hogy az egész világ nem egyéb, mint egy nagy színpad: megfordítva is igaz, a színpad nem egyéb, mint az egész világ.”¹⁰³

Ha az előadó figyelmét tudatosan a külvilágra irányítja, számtalan támpontot és ötletet kap egy-egy szerep felépítéséhez. „A színész két iskolája tehát a Világ és a Színház.”¹⁰⁴ Miután a vígopera a *commedia dell'arte*hoz hasonlóan nem hősöket, hanem hús-vér embereket ábrázol, a mindennapi élet tapasztalatai szinte közvetlenül a figurába építhetők. Stendhal így ír egy Paccini nevű *buffo* baritonról, aki Dandini szerepét (Rossini: *La Cenerentola*) énekelte a trieszti Hamupipőke előadásban. „S ez a meghökkentő látvány naponként változott; hogyan adhatna fogalmat az ember a rossz tréfáknak, a színész-társainál ellesett mozdulatok paródiáinak, a kalandjaikra és a napi trieszti eseményekre való utalásoknak arról a végtelen tömegéről, mellyel Paccini játékát fűszerezte.”¹⁰⁵ A gyakorlott színpadi előadó minduntalan laza, éber és objektív figyelemmel szemléli saját magát, miközben kíváncsisággal követi a körülötte lévő világot. Ez a hozzáállás gyümölcsöző, akár konkrét szerephez gyűjt anyagot, akár ötlettárát gyarapítja vele. Ha az énekes eleve nyitottan, figyelemmel éli mindennapjait, észreveheti, hogy az életben számtalan váratlan, vidám, humoros helyzet adódik, amelyeket aztán megfelelő módon be lehet építeni egy-egy vígoperai szituációba, alakításba.

Az *opera buffa*ban az előadónak „precízen felületesnek kell lennie, tele önfeledt örömmel és iróniával, briliánsan hajlékony ritmussal, dinamikával és tempóval.”¹⁰⁶ A vígoperai interpretáció esetében a fentebb említetteken kívül az alábbi szempontokat is szükséges figyelembe venni. Egyrészt a szereposztás minden

¹⁰³ Hevesi, 1976, 79.

¹⁰⁴ „A színész két iskolája tehát a Világ és a Színház. Ugyanaz, ami a Settecento nagy színházi reformjának alapjául is szolgál, hiszen jól ismert tény, hogy Goldoni is ebből a két „könyvből” tanulta a komédiaírás szabályait. A Seicento színészeit és Goldonit a színházi tudás köti össze, hiszen a gyakorlat és az elmélet náluk összefonódik és igazi mesterséggé, ars-szá válik.” Demcsák, 1999, 218.

¹⁰⁵ Stendhal, 1958, 230.

¹⁰⁶ Lang, 1980, 141.

énekese képes kell, hogy legyen a komikum zenei és színpadi kifejezésére, másrészt, a vígoperai előadás sokkal inkább csapatmunka¹⁰⁷, mint minden egyéb operaelőadás.

Az előbbi személyiség és színpadi, mesterségbeli tudás kérdése. Ha az előadó derűs, nyitott, könnyed alkat, általában könnyebben beilleszkedik a vígoperai keretek közé. Az improvizációs képesség, az arány-, és ritmusérzék, a jó ízlés, a humorérzék és a fantázia főként veleszületett képességek, bizonyos fokig fejleszthetők ugyan, de alapvetően nem tanulhatók. Teljesen egyetértek Voltaire megállapításával is, miszerint: „a művészetben, főként színpadon, csak az tud sikert aratni, aki eleven, mint az ördög.”¹⁰⁸ Vannak operaénekesek, akiket képességeik drámai és vígoperai szerepekre is predesztinálnak. Az az énekes, akinek humorérzéke van, általában alkalmas mindkét szerepkörre, aki viszont nem rendelkezik ilyen képességgel, annak főként a drámai szerepek „állnak jól”.

A színház közösségi műfaj. Az előadás sikere tehetséges emberek személyes tudásán és bizalmon alapuló együttes munkáján múlik. Mint már korábban említettem, a csapatmunka vígoperák esetében még hangsúlyosabb, mint más operáknál. A próba és az előadás is egy kis közösség kollektív alkotó munkája, amelyben a szereplők egymást kölcsönösen motiválják, őszinte és építő jellegű visszajelzéseket adnak egymásnak. Akárhányan vannak is a színpadon, az ilyen légkörben megvalósuló alkotási folyamatban minden közreműködő szívesen vesz részt és osztja meg tudását.

„Ha egy közepes csapatra bízunk egy jó ötletet, elszúrják. De ha egy közepszerű elképzelést adunk nagyszerű csapat kezébe, akkor működőképessé teszük.”¹⁰⁹ Abban az esetben nagyszerű a csapat, azaz színpadi körülmények között a szereposztás, ha a darab minden szereplője egyedi személyiség, és külön-külön is tehetségesek. „Szerződtesünk okos embereket, s hagyjuk, hadd beszélgessenek egymással.”¹¹⁰ A közös színpadi munka a keret, amely alkalomadtán lehetőséget

¹⁰⁷ Szigorú csapatmunkára többek között a komikus részek csattanóinak megvalósításánál van szükség. A poennak ritmusa van, csak akkor „sül el”, ha a szereplők a megfelelő tempóban, pontosan a bepróbált módon hajtják végre azt. A csapatmunkára hatványozottan szükség van, ha mindez zenei keretek között zajlik.

¹⁰⁸ idézi Stendhal, 1958, 172.

¹⁰⁹ Catmull, 2009, 36.

¹¹⁰ Davenport és Prusak, 2001, 103.

biztosít az egyéni produkciónak is. Ez látszólag ellentmondásnak tűnhet. Hogyan létezik egyszerre kollektív és személyes is? Úgy, hogy az együttes sikeressége motiválóan hat minden szereplőjére, akiknek egyéni teljesítménye összeadódik, és az egész előadás színvonalát emeli. Ez a kölcsönhatás folyamatos egy előadás alatt, egyén és csoport egymást ösztönzi, motiválja. „A színészek ki kell fejlesztenie magában a többiek kreatív impulzusa iránti érzékenységet – az együttes az adás és elfogadás állandó folyamatában él.”¹¹¹

6. Improvizáció és humor a színpadon

A vígoperák alapos munkával kidolgozott jelenetei biztosítják az előadás magját. Apró változtatásokra, frissítésre azonban mindig szükség van, különben a bepróbált mozdulatsorok automatizálódnak, ezáltal csökken az ingerszint. A váratlanul kialakult helyzetek azonnali megoldását célzó ötletek és az átélés által bevillanó gondolatok, ideák következtében létrejövő improvizáció teszik az előadást élővé és egyedivé. A mindennapok friss történéseinek beemelése a szituációba „üzemanyagul” szolgál a színpadi játékhoz.¹¹² A bepróbált jelenetek és az improvizáció rugalmas, laza egysége, kombinációja nyújtja az előadás élvezhetőségét.

A színpadi humor általában egy mértani pontossággal bemutatott eseménysorozat, jól időzített csattanóval a végén. Miután egy operaelőadás során a zene ritmusa, tempója, jellege is meghatározó, a vígoperai humor ezekkel szinkronban jön létre. „Jó vígopera előadásokon akkumulálódik és hatványozottan érvényesül az egyes összetevők komikuma. A cselekmény, a szöveg, a muzsika humora teljes pompájában ragyog fel, ha mulatságos a zenei előadás és a rendezés, szellemek a díszletek és a jelmezek.”¹¹³

¹¹¹ Csehov, 1997, 32.

¹¹² Stendhal írja Pacciniről, a népszerű buffóról, hogy minden egyes előadáson másképp játszotta Don Geronio szerepét (Rossini. *Il turco in Italia*, 1814). „Hol a szerelmes férjet adta, akit felesége kétségbeejt szeszélyeivel, hol a filozófust, aki elsőnek nevet az ég jóvoltából nyakába szakadt életépárjának bogarain.” Majd egy estén, amikor a közönséget épp egy ilyen eset foglalkoztatta, ill. izgalomban tartotta és emiatt nem figyeltek eléggé az előadásra, Paccini azonnal új játékba kezdett és improvizációjában kikarikírozta a szerencsétlenül járt férjet, ezzel leírhatatlan derűtséget keltve. Stendhal, 1958, 134.

¹¹³ Kertész, 1978, 56.

A vígoperai szereplőnek – a műfaj játékossága és a könnyedsége ellenére – kellőképpen fegyelmezett előadónak kell lennie. Ugyanis sem a zenei, sem a szituációs humor nem valósul meg pontosság híján, és a játék – legrosszabb esetben – ripacskodásba fordulhat.¹¹⁴ Amennyiben minden szereplő zeneileg felkészült, és az alakítása kidolgozott, számos lehetőség adódik az improvizációra is. Humor humort vonz. A legmulatságosabb színpadi pillanatok azok, amikor az „összeszokott” szereplők egymást is meglepik új fordulatokkal, reakciókkal, élvezik a játékot és egymás egyéniségét. Természetesen ehhez maximális szereptudás és koncentráció, továbbá fantázia és kreativitás szükséges minden résztvevő részéről. Az ilyen légkörben születő előadások rendszerint felejthetetlen esték a nézők számára.

Székely Mihály alaptermészete vidám volt és jó humorú. Buffo szerepeiben, amikor a színpadi játék ezt lehetővé tette, komédiázó kedvében megengedett magának egy-egy tréfát. Leporellóként, amikor az egyik jelenetben gazdájával (Don Juanal) ruhát cserélt, nemcsak Don Juan járását, előkelő magatartását, mozdulatait utánozta, hanem a közönség harsány derűje közepette, még az éppen vele fellépő partnere hangját is, és Svéd Sándor vagy Losonczy György jellegzetes hangján énekelt néhány frázist, vagy pár percre Melis Györggyé változott.¹¹⁵

7. Átélés. Könnyű műfaj a „könnyű” műfaj?

Az átélés a vígoperában is sarkalatos kérdése a szerepformálásnak. Gyakran lehet találkozni azzal az elképzeléssel, hogy a könnyed műfajok könnyebbek játéokban és zeneileg is. Ez a megállapítás véleményem szerint téves, hiszen komikus hatást bohóckodással, „úgy csinállok, mintha” módon nem lehet elérni. Vígoperában a helyzetkomikum hatása megtöbbszöröződik, ha az előadó óramű pontossággal megvalósítja mindazt, ami zenében és játékban következik, továbbá ezzel egy időben, az átélés segítségével jelen van a pillanatban. Ez magas fokú koncentrációt igényel.

A zene segíti az átélést, mert minden érzésnek zeneileg is meghatározott helye van. Mint fentebb említettem, a kottában pontosan megtalálhatóak a zeneszerző erre vonatkozó instrukciói, legyen az tempójelzés, dinamikai utasítás, vagy akár a dallamvezetés indirekt információi. Vígoperában a helyesen értelmezett zenei humor segít az előadónak úgymond „figurában maradni”. A próbaidőszak

¹¹⁴ „Mihelyt a nézőnek van ideje észrevenni, hogy túlságba vitték a nevetségességet, már nem nevet többé.” Stendhal, 1958, 180.

¹¹⁵ Dr. Viola, 1986, 20.

folyamán a zenei-hangi megoldások kivitelezése mellett párhuzamosan folyik a szerep elemzése is, vagyis annak pontosítása, hogy ki, mit, hol, miért, és hogyan tesz. Ez a két szegmens egymásra oda-vissza hat. Egy próba közben adódó problémát érdemes mindkét oldalról megvizsgálni. Számos esetben azonnal megoldódik egy kérdéses játékbeli helyzet, ha a zene oldaláról közelítik meg. Egy technikai jellegű probléma pedig sok esetben az átélés következtében önmagától megszűnik.

A hitelesség azonban túlmutat a pontos szövegen, hangokon, játékon, kidolgozottságon, és csak átéléssel együtt, vagyis egyfajta speciális színpadi működés révén érhető el. Ennek következménye az az előadói természetesség, amelyet Kerkes János karmester Székely Mihályról tömören megfogalmazott véleménye szemléltet talán a legtalálóbban: „Nem is játszott, hanem élt a színpadon.”¹¹⁶

Minden komikus frázist, jelenetet, akciót – általában zenei humorral egybeszótt – előjáték, közjáték kísér, illetve erősít meg. A szerző így biztosítja a kifejezés folytonosságát, segítve ezzel az előadót. Ezen a ponton példaként elsősorban Norina áriájának előjátékát említeném, amely finoman, szinte a semmiből induló, ám sokat sejtető zenével érkezik el az énekszólamot megelőző levegős hármashangzat felbontásokig. Kifejezi azt, amit látunk: Norina olvas, de még nem tudjuk, hogy mit. Kuncogását az olvasottakon a bevezető zenei anyaga jeleníti meg. (Lásd.: 7. sz. kottapélda első oldala, bővebb elemzés a VIII/1. fejezetben található)

Hasonlóképpen rejtelmes bevezetővel indul a II. felvonás 3. jelenete (tercett), amely a várakozás pillanatát jeleníti meg hangulatfestő zenéjével. A két cselző – Norina és Malatesta – megérkezik Pasquale házába. Az álmenyasszony – Pasquale kíváncsiságát és a nézők derűtségét fokozva – sejtelmesen lefátyolozva, félénken, kísérője által vezetve érkezik a jelenetbe. A bevezető zenei anyaga többször elhangzik a tercett elején, átkötve, illetve tovább fűzve az énekelt „párbeszédet”, érzékeltetve ezzel a jelenet lényegét, továbbá az álmenyasszony karakterét. (Lásd.: 12. sz. kottapélda első oldala)

Még számtalan példát lehetne állítani a komikum és a zenei humor együttes megjelenésére. Én végezetül Norina áriájának második felére utalnék, egész pontosan az *Allegretto* rész népszerű motívumára, ezzel zárva a példák sorozatát. A

¹¹⁶ Dr. Viola, 1986, 13.

könyv eldobása utáni pillanatban vagyunk. Az imént olvasott szerelmi történet fel-
élesztette Norina játékos kedvét, s a bevezető alatt azon gondolkodik, ő hogyan
csábítana, ha arra támadna kedve. A zenei anyag megismétlődik az énekszólamban,
ezzel megerősítve a játékos, huncut karaktert. (Lásd.: 7. sz. kottapélda harmadik
oldala)

A vígoperai tanulási- és próbafolyamat ki kell, hogy terjedjen a zenei szö-
vet és az összes szereplő szólamának, szövegének, játékának alapos megismerésére.
Egy alkalommal hallottam színész kollégáimtól ezt a megjegyzést, amit Ódry Ár-
pádnak tulajdonítanak: „A szereptudásnak pedig igen lényeges része az, amikor
nem a színész beszél, hanem a másik.” Úgy gondolom, hogy ez az alakításbeli
könnyedség egyik előfeltétele.

Az *opera buffa* cselekménye általában pergőbb, mint a drámai operáké.
Tele van váratlan, gyakran meglepő fordulatokkal, eseményekkel. A gyakori válto-
zás villámgyors váltásokat tesz szükségessé játékban, hangilag és zeneileg egy-
aránt. Az alakított szerepszemélyiség érzelmi változásait – a követhetőség
érdekében – az előadónak folyamatában láttatnia kell a nézőkkel. Ezáltal a vígope-
rai szereplő szüntelenül és látványos módon akcióban van. Ha nem a színpadi sze-
replőkkel, akkor a nézőkkel. Az operák közül kizárólag a vígoperákban
megengedett közvetlen módon megszólítani a közönséget. *Commedia dell'arte*-beli
örökségként maradt a vígopera része a vásári komédiák hangulatát idéző, a figyel-
met kiszólásos poénokkal fenntartó játék, ami nagyon hatásos színészi eszköz,
ugyanakkor kétélű fegyver. Könnyű vele „túllőni a célon”, ezért csak jó színpadi
ízléssel, arányérzékkel és humorral rendelkező előadóknak szabad beépíteniük a
jelenetekbe. Különben a játék öncélúvá válik és a szándékkal ellentétes hatást ér el.
Azonban jól átgondolt módon, indokolt esetekben, mint például önbemutató áriák-
ban, színpadi *félrékben* alkalmazva, színesíti a játékot.

A karikírozás nem használható vígoperában, hacsak nem konkrétan ez a
szerző kérése az előadó felé. Ezzel gyakran lehet találkozni, hiszen bevett komikus
fordulat áruhában megjelenni, illetve ruhát cserélve egy másik szereplő bőrébe
bújni. Ekkor valósul meg a „játék a játékban” szituáció. A túlzás ebben az esetben
megengedett, sőt, kötelező. Igazi, *commedia dell'arte* módra előadott karikírozás a
paródia eszköze. Ennek a megoldásnak szinte minden vígoperában konkrétan

meghatározott helye van., viszont szigorúan külön kell választani az átélt, hiteles szerepjárástól. Annál komikusabb a hatás, minél inkább szétválják a két karakter, amelyet ugyanaz a figura alakít.

Karikírozni a szerep gondos felépítése helyett azonban nem professzionális hozzáállást feltételez. A gondolati átélés nem elégséges, azonosulni csak érzelmeken keresztül lehet. A legrosszabb megoldás, ha vígoperában ripacskodás látható kidolgozott, összehangolt játék, jóízű komédiázás, és könnyed improvizálás helyett. Ilyenkor nem a szerep, illetve a szereplő és annak érzései vannak előtérben, hanem az előadó – öncélú – vásári poénjainak sorozata. Az énekes az interpretációja során „tartózkodjék a hangadásnak minden olyan fajtájától, amelynek nincs határozott tartalma vagy mondanivalója.”¹¹⁷ Hozzátenném: és kizárólag a szerepből kiindulva nyilvánuljon meg. A zenei megvalósítás a kifejezés érdekében kapcsolódjon össze és olvadjon is egybe a színpadi játékkal. Azok a gesztusok, amelyek nem a figurához tartoznak, gyengítik az alakítást, kizökkentik a partnereket és a közönséget is. A ripacskodás nem humor! A színpadi érzék és a jó ízlés segít a valódi játékot az imént említett felület akcióktól megkülönböztetni.

A színpadi előadás akkor hiteles és hatásos, ha néző úgy érzi, mintha minden éppen ott és akkor történne. A szereplőnek tehát „úgy kell elmondania, mintha a szöveget abban a pillanatban ő maga költötte volna.”¹¹⁸ Így a néző bekerül a játékba, azonosulni tud a látottakkal. A cselekményt követve látja előre azokat a hamarosan bekövetkező eseményeket, amelyeket a szereplők még nem. (Vígoperában ez a humor forrása is.) Az őszinte, átélt színpadi játék fokozza a helyzet feszültségét és komikumát. Abban, hogy egy előadás során a szerző-előadó-néző egysége létrejött, az előadónak nagy felelőssége van, hiszen a mű általa elevenedik meg, így ő az egység kulcsfigurája. Ezért minden alkalommal éber és objektív kell figyelnie alakítására, és egyben szigorúan törekednie arra, hogy valóban a szerző szándékát valósítsa meg.

¹¹⁷ Felsenstein, 1979, 40.

¹¹⁸ Felsenstein, 1979, 10.

VII. Az utolsó hagyományos értelemben vett opera buffa, a Don Pasquale

1. Gaetano Donizetti

Gaetano Domenico Maria Donizetti egy szegény család sokadik gyermekeként 1797. november 29-én született Bergamóban. Zenei tehetségét korán felismerték; először a kor neves komponistája, Simon Mayr ének és csembaló szakos növendéke lett a bergamói konzervatóriumban. Mayr után Bolognában Stanislao Mattei atya lett a mestere, akinek Gioacchino Rossini is növendéke volt egykor. Első operáját *Il Pigmaliione* címmel 1816-ban komponálta, de a mű Donizetti életében nem került bemutatásra (ősbemutatóját csak 1960-ban tartották!), így első színpadi művének az *Enrico di Borgogna* tekinthető, amely 1818-ban került színre Velencében. Átütő sikert azonban csak a két évvel később Rómában bemutatott *Zoraida di Granata* című *opera seriájával* aratott. Kevesen tudják Donizettiről, hogy 1814-ben énekesként is fellépett *buffo* basszus szerepeket alakítva. Innen eredt az énekhang iránti feltétlen szeretete; az énekesek pártján álló vérbeli operaszerző volt. Tudta, hogy operái sikere azon is múlik, mennyire énekelhetők a szerepei, magukévá tudják-e tenni azt az előadók. Több ízben érte őt az a vád, hogy túlságosan is kiszolgálta énekeseit. A zenekart a nyitány és egy-egy közjáték kivételével szinte kizárólag kíséretként kezelte, és a mű nagy részében az énekes „kedvére” dolgozott.

Tehetségére felfigyelt a kor legendás színházi vállalkozója és impresszáriója, Domenico Barbaja (1778–1841) is, és szerződést ajánlott az ifjú komponistának. Ekkor jegyezte el magát Donizetti végérvényesen az opera műfajával. A szerződés értelmében 1828-ig összesen huszonegy operát írt, amelyek még erősen a kor prominens szerzőjének, Rossininek a stílusát tükrözik. A művek között *opera seriákon* és *opera buffákon* kívül akad *opera semiseria*, *melodramma eroico* („hősi” opera) és *farsa* (egyfelvonásos vígopera) is. Korai műveinek nagy része hamar feledésbe merült, és csak az utóbbi évtizedekben fedezték fel őket újra.

E korszakból kiemelkedik a színházi témát feldolgozó *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* című vígoperája (1827; átdolgozva: 1831), amelyet Magyarországon *Viva la Mamma!* (Éljen a mama!) címmel játszanak. Szintén különös tematikája miatt érdemel figyelmet az *I pazzi per progetto* (Megszállottak) című

egyfelvonásos *farsa* (komponálás és bemutató: 1830), mely egy örültekházában játszódik.

Donizetti zenei stílusa korai operái során át fokozatosan egyre egyénibbé vált. Mire saját érett stílusa kibontakozott, vérbeli színpadi komponista lévén, az *opera seria* és az *opera buffa* stílusában egyaránt maradandót tudott alkotni. Az első olyan opera, amelyen érződik, hogy Donizetti megszabadult Rossini hatásától, és rátalált saját stílusára, az 1830-ban, Milánóban bemutatott *Anna Bolena* (*Boleyn Anna*). Donizetti karrierje továbbra is elsősorban Nápolyhoz kötődött, ahol 1834 és 1839 között a Konzervatóriumban is tanított. Emellett Milánó, Róma és Firenze is rendelt tőle műveket. Középső korszakában elsősorban a tragikus (vagy melodramatikus) operák műfajában alkotott, köztük olyan világsikereket, mint a *Lucrezia Borgia* (1833), a *Maria Stuarda* (*Stuart Mária*; 1834) és az életmű egyik csúcsa, a *Lucia di Lammermoor* (*Lammermoori Lucia*; 1835). Ennek a korszaknak egyetlen jelentős vígoperája a *Szerelmi bájital* (*L'elisir d'amore*, 1832). Noha a *Bájitalt* a *Don Pasquale*hoz hasonlóan vígoperának tartja a szakirodalom, mégis megkülönbözteti őket valami a korszak *opera buffa*tól. Míg a műfaj önfeledt szórakozást ígér, addig Donizetti műveiben mindig ott bujkál egy kis őszinte, megható szomorúság. Ilyesmi Rossini vagy Cimarosa *buffa*iban egyáltalán nem fedezhető fel. A *sevillai borbély* (*Il barbiere di Siviglia*, 1816), vagy az *Olasz nő Algírban* (*L'italiana in Algeri*, 1813) sodró cselekménye egy percre sem áll le, alig szakítják meg lírai részletek a cselekmény folyamát. Ezzel szemben Nemorino románca majd kettőse Adinával már majdnem drámába hajlik, s a *Don Pasquale* pofon-kettőse is borotvaélen táncol, a közönség együtttérz a címszereplővel, és megsajnálja őt. Ilyesmi doktor Bartolóval, vagy Don Magnificóval nem történhet meg.

Donizettinek 1840-ben nézeteltérése támadt a cenzúrával, emiatt Párizsba költözött. E város számára három jelentős művet komponált: A *La Fille du régiment* (*Az ezred lánya*) és a *La favorite* (*A kegyencnő*) 1840-ben, a *Don Pasquale* 1843-ban került bemutatásra. Mind a háromnak más a műfaji megjelölése: *opéra comique*, *grand opéra* és *opera buffa*; az első kettő nyelve pedig természetesen francia.

Az 1840-es évek második felében egyre súlyosabb elmebetegségek léptek fel Donizettinél, ezért 1847-ben szanatóriumba került, ahonnan csak másfél év múlva sikerült Bergamóba szállítani. Ott is halt meg 1848. április 8-án.

A zeneszerzőre kortársai többféle találó gúnynevet aggattak. Ezek közül az egyik, a „*Dozzinetti*” szabad fordításban tucatocskát jelent, utalva a hihetetlen munkatempója következtében keze alól kikerülő számtalan operára. Mai ismereteink szerint zeneszerzői műhelyéből hetvenkét opera, mintegy százhusz egyházi mű (köztük egy rekviem, misék és három oratórium), tizennyolc vonósnégyes, három kvintett, körülbelül kilencven kisebb zenekari darab és több mint kétszázötven dal, illetve kórusmű került ki. Az olasz operatörténetben Vincenzo Bellini mellett Donizetti jelentette az összekötő kapcsot a Rossini- és Verdi-korszak között.¹¹⁹ Noha elsősorban vígoperaszerzőként gondolunk rá, színpadi művei közül mindössze tizenkilenc mű tartozik az *opera buffa* illetve *farsa* műfajába. Ezek közül a *Viva la Mamma!*, a *Szerelmi bájjal*, *A csengő*, *Az ezred lánya*, a *Rita* és a *Don Pasquale* szerepel napjainkban a színházak repertoárjában szerte a világban.

2. Don Pasquale

A *Don Pasquale* igazi, klasszikus értelemben vett *opera buffa* Donizetti koraromantikus stílusában elbeszélve. 1843. január 3-án mutatták be Párizs olasz operajátszó helyén, a Salle Ventadourban székelő Théâtre des Italiens-ben. A darab sikerét többek között szellemes, kacagtató librettójának, pezsgő, üde zenéjének és *bel canto* dallamainak köszönhetjük. Nem elhanyagolhatók a mű személyes, életrajzi vonatkozásai sem. Az 1840-es évekre Donizetti túl volt már számos magánéleti tragédián, szerzői pályafutását pedig felváltva övezte siker és kudarc. Mégis képes volt ezeken felülemelkedve felfrissíteni és végső lendülettel újtára bocsátani az addigra már hanyatló vígoperai stílust.

A *Don Pasquale* tehát nemcsak mint a szerző utolsó operáinak egyike vult be a köztudatba, hanem mint az operairodalom utolsó, már a romantika korában született *opera buffa* remekműve. A műfaj a 18. század végén és a 19. század elején

¹¹⁹ Figyelemre méltó, ahogyan az irodalom e két névvel összekapcsolva említi Donizettit. Pl. vö. Abody, 1963, 60.: „A vígoperában alighanem még mesterét, Rossinit is felülmúlta, az opera seria tekintetében pedig Verdi aligha elképzelhető művei alapvetése nélkül.”

élte virágkorát, az ekkor keletkezett operák (Mozart, Cimarosa, Paisiello, Paër, Mayr, Rossini művei) jelentették a műfaj gerincét. A *buffa* a *Don Pasquale* idejére már kifutotta magát; megújulásra képtelennek mutatkozott, a nagy korszaka végleg lezárult.

A „*Don Pasquale* Rossini klasszikus vígoperáinak méltó, romantikus utóda” – írja Lang.¹²⁰ Hasztalan lenne konkrét Rossini-előképeket keresni a Donizetti-művekhez, amelyeknek erőteljes hatása többé-kevésbé jól észrevehető. Természetesen kínálkoznának Rossinival való összehasonlításra bizonyos jelenettípusok, pl. a finálék, de ugyanígy persze önmagukban maguk a hagyományos komédia-karakterek is. Utóbbiak közül a *Don Pasquale*t szem előtt tartva elsősorban a szerelmes öreg (*senex amans*) típusát emelném ki, akit Donizetti emberinek, szerethetőnek ábrázolt. Éppen ezzel kapcsolatos egy olyan részlet, ahol a Rossini-féle minta tetten érhető. Malatesta *unisono* visszhangozott, kiszélesített frázisáról van szó („È rimasto là come impietrato” *Andante*, 4/4) a *Don Pasquale* II. felvonásának fináléjában, amely spontán módon utal vissza a *Sevillai borbély* megfelelő pillanatára; ott Bartolo szerencsétlen állapotára fókuszál valamennyi szereplő és a zenei megfogalmazás („Freddo/a è immobile”).¹²¹ (Lásd: 1. és 2. sz. kottapélda)

Mindemellett éppen Donizetti énekszólamai kínálják a legtöbb példát a Rossinival való közvetlen összevetéshez. A „rossinis” díszítőhangokat a szakirodalom is ki szokta emelni.¹²² A *Don Pasquale* két részletére utalnék elsősorban: előbb a II. felvonás tercettjére, Norina „félre” szólamának záró frázisára. A másik példa Pasquale–Malatesta duettjének egy részlete. A párbeszédet oly emlékezetessé tevő zenei tényező, a szélesebb *parlando*, mondhatni hadarás, ráadásul megtámogatva a zenei folyamatot a végletekig felgyorsulni engedő, semmitmondóan könnyed tonika-domináns kísérettel, feltétlenül Rossini-örökségnek tekinthető. (Lásd: 3. és 4. sz. kottapélda)

¹²⁰ Lang, 1980, 154.

¹²¹ A vígoperai szituáció már jelen volt Donizetti *Alina* operájában is. Vö. Ashbrook, 1982, 493-494 és 308-309.

¹²² Pl. A *csengő*, Enrico és Serafina duettje („Non fuggir”), amelyben a bariton szólamot a szoprán sűrű, mozgékony díszítései ellenpontoszák. Vö. Ashbrook, 1987, 154.

Donizetti egyéni hangja, komikus vénája és romantikus személyisége következtében Rossinihez képest sokat módosult az *opera buffa*-stílus. Neki köszönhető többek közt az, hogy az olasz vígoperába – ugyan csak pár pillanat erejéig – bekerült a reményvesztettség, a szomorúság érzése, egy-egy drámaiba hajló momentum és némi humanizmus, kontrasztot képezve a felhőtlen komédiázással. Nem volt célja azonban ezzel a fogással valamely mély filozófiai mondanivaló feltárása. Megmaradt életszerűnek, természetesnek, könnyednek, viszont a csipkelődés és a szórakoztatás közben szinte észrevétlenül elgondolkodtatja nézőt. (Lásd: 5. és 6. sz. kottapélda. Ezekre a jelentős pontokra a későbbiekben elemző részletességgel is kitérek.)

Donizetti az érzelmek kifejezésének és a jellemábrázolásnak tehát nagyobb jelentőséget tulajdonított, mint Rossini.¹²³ Vígoperáinak szereplői csak látólag sablonos *commedia dell'arte*-figurák, azonban az ő keze alatt egyéniségekké válnak. Tipikus tulajdonságaikat javarészt ugyan megtartják, ám kifejező dallamaik – amelyeken keresztül Donizetti bepillantást enged a felszín alá, érzelmeik birodalmába – mégis hús-vér emberekké teszik őket. A *Don Pasquale*-ből vett idézetekkel jól szemléltethető, hogy az ő muzsikájának gyöngyöző futamai már nem pusztán a dal lam díszítésére szolgálnak, hanem valódi érzelmek kifejezésének eszközei. Számtalan példa közül erre két részletet emelnék ki: Az első Norina áriájának *Allegretto* részében szereplő *leggerissime* jelzésű résznél található kis koloratúra. B-dúr környezetben egy rövid Gesz-dúr kitérő, amely felfogható egy, szinte a végletekig felfokozott jókedv (bizonyítja ezt a *poco più* jelzés) kellős közepébe helyezett, könnyed ábrándozásnak, majd hirtelen felébredésnek. Tartalmilag (és kifejezésben) ez olyan hatást tesz mint amikor valaki határtalan jókedvében egyszerűen dalra fakad, de aztán egy szempillantás alatt visszatérve a realitásba, magára eszmél és tovább halad megállíthatatlan módon a végkifejlet felé. Jelen esetben ez dalolás a dalolásban. (Lásd: 7. sz. kottapélda 7. oldala, kotta szerint 46. o. és elemzését bővebben a VIII/1. fejezetben)

¹²³ Gioacchino Rossini „felületességének” legtalálhatóbb jellemzése Marie-Henri Beyle Stendháltól származik, aki egy francia közmondással illette a *Hamupipőke* c. opera bevezető tercettjének Hamupipőke által énekelt dalocskáját: „Éppen csak sűrölni, mint vizet szárnyával a fecske.” Stendhal köztudottan Rossini-rajongó volt, de ez egyébiránt soha nem akadályozta meg őt abban, hogy kritikusan tekintsen a zeneszerző művészetére. Stendhal, 1958, 222.

A második talán még szemléletesebb példa Norina és Pasquale 3. felvonásbeli nagy duettjéből. Az fiatal asszonyka szórakozni kíván, színházba készül. Kiöltözve megjelenik és aludni küldi idős férjecskéjét, amely akció természetesen része Don Pasquale megleckéztetési tervének. Norina búcsúzásképpen egy dalocskát duruzsol férjének fülébe, amely formájában ugyan altatódal, de elaludni nem lehetne rá, hiszen e kis rész C-dúr hangnemével, továbbá harsány, egyre fentebb induló koloratúrás elemeivel a legkevésbé sem bódító hatású. Egy altatónak álcázott ébresztő vagyis zenei humor. (Lásd: 8. sz. kottapélda)

Donizetti szerelmese volt a szép, természetes énekhangnak, ezért szívesen kiszolgálta, és talán kissé el is kényeztette az énekeseket. Boldogan elégítette ki vágyaikat ívelt, áttetsző, kecses *bel canto* dallamaival, gyöngyöző koloratúráival, amelyekben megmutathatták hangjuk szépségét. Donizetti – gyakorló énekes lévén – tudta, hogy operái sikerének kulcsa legfőképp az énekesek kezében van.

A *Don Pasquale* szellemesen megírt librettója Donizetti és Giovanni Ruffini közös munkája Angelo Anelli szöveggönyve alapján. Színpadi vénáját, dramaturgiai érzékét, humorát, irodalmi és nyelvi képességeit Donizetti tökéletesen kamatoztatni tudta zeneszerzői munkájában. A *Don Pasquale* története¹²⁴ könnyen érthető, logikusan egymásra épülő áriák és együttesek sorozata. Sikere abban áll – és ezáltal valóban a legjobb vígoperák közé sorolható –, hogy a cselekmény szellemes fordulatainak és érzelmes epizódjainak váltakozása tökéletes egységet alkot az olykor pezsgő és könnyed, máskor olvadó és szívhez szóló, kifejező dallamokkal.

A továbbiakban az opera jeleneteit sorra véve, figuráinak rövid bemutatásával a vígoperai alakokról, egymáshoz való viszonyokról és darabbeli szerepükről

¹²⁴ Kertész (1988, 76.) leírása alapján: Történik Rómában, a 18. század második felében. Az idős, jómódú Don Pasquale unokaöccse, Ernesto, nem hajlandó elvenni azt a lányt, akit bácsikája jelölt ki számára, mert a csinos özvegyet, Norinát szereti. Don Pasquale bosszúból elhatározza, hogy ő maga fog megnősülni, így kizárja unokaöccsét az örökségből. Háziorvosa, Malatesta doktor ajánl neki menyasszonyt: húgát, Sofroniát. A szűzies zárdanövendék azonban Norina lesz, akit – természetesen – az öregúr nem ismer. A doktor Ernesto barátja, segíteni szeretne neki, meg akarja akadályozni Don Pasquale tervét. A szende szűz Sofronia nagyon megtetszik a koros vőlegénynek, nyomban meg is tartják az (ál)esküvőt. Még meg sem száradt a tinta a házasságlevélen, máris elszabadul a pokol. Sofronia házsártos feleséggé válik, gátlástalanul költekezik, sőt még meg is pofozza kedves férjecskéjét. Amikor kiderül, hogy az asszony még ráadásul udvaroltat is magának egy fiatalemberrel, Don Pasquale már meg akar szabadulni fiatal feleségétől. Sofronia ekkor leleplezi magát. Az öreg eleinte kicsit dühöng ugyan, de végül megbocsát, belátja hibáját, és beleegyezik Ernesto és Norina házasságába.

nyújtok betekintést. A női karakterekhez tartozó vonások és szituációk részletesebb elemzését dolgozatom utolsó, egyben legfontosabb fejezete tartalmazza.

A *Don Pasquale* szereplői „egykor a vásári komédiában kezdett, majd az operaszínpadon folytatott évszázados vándorútjuk utolsó állomására”¹²⁵ érkeztek Donizetti operájában. Pantalone figuráját eleveníti meg a hiú, jómódú öregúr, Don Pasquale. Ő eredeti *commedia dell'arte*-karakter, akit a szerző valóban változtatás nélkül emelt be az operába. Hasonló figura Don Annibale di Pistacchio, a patikus (Serafina férje Donizetti *A csengő* című vígoperájában), vagy Uberto, az agglegény (Pergolesi *Úrhatnám szolgájában*). Don Pasquale hirtelen jött szándékával, a késői nőüléssel a szerelmespár, Norina és Ernesto (*innamorati*-típus) házasságát hiúsítja meg, így velük konfrontálódik.

Gyakorta szerepel a vígoperákban Pantalone mint a fiatal, szerelmes leány apja, vagy gyámja. Általában ebben a szerepkörben is ő gördít akadályt a szerelmesek boldogságának útjába, leggyakrabban oly módon, hogy leányát máshoz akarja hozzáadni, vagy gyámleányát ő maga akarja elvenni. A legismertebb példák közül elég Bartolo doktorra, Rosina gyámjára (Rossini: *A sevillai borbély*), Gaudenzióra, Sofia gyámjára (Rossini: *Bruschino úr*), Dormontra, Giulia gyámjára (Rossini: *A selyemlétra*), valamint Don Magnificóra (Rossini: *Hamupipőke*) utalnunk.

Malatesta alakja a Brighella-féle furfangos tanácsadó figura arisztokrátikus változata. (A *commedia dell'arte* színpadán ez a karakter eredetileg alacsony származású, eszes szolga, a cselszövés fő értelmi szerzője.) Könnyen belátható, hogy Malatesta igen hasonló szerepkörben lép fel. Tőle származik a terv, hogy az öregurat rá kell szedni egy álházassággal, s jól meg kell leckéztetni, hogy kigyógyuljon házassági bolondériájából. Ezzel Malatesta természetesen a szerelmespár frigyét támogatja.

Ernesto, Don Pasquale unokaöccse, és egyben Norina vőlegénye a szerelmesek-típus férfi fele (*innamorato*), de Arlecchino tulajdonságaival is bír. Úgy látszik, saját maga képtelen megoldani a nehézségeket, leküzdeni a boldogsága útjába gördülő akadályokat. Saját tehetetlensége hálójában vergődik. Nemorínóhoz (*Szerelmi bájjal*) és Rinucciohoz (Puccini: *Gianni Schicchi*) hasonlóan segítőkre van

¹²⁵ Tallián, 2005, 28.

szüksége a boldoguláshoz. Ernesto naiv, kedves, szerethető férfikarakter, a történet legkevésbé komikus figurája. II. felvonásbeli áriájának (ún. „Trombitás ária”) őszinte hangvételi, szomorú f-mollban induló dallamával hallatja először melankolikus hangját a darabban Donizetti („*Cercherò lontana terra*”, *Larghetto*, 4/4).¹²⁶ Az első rész végén a „non ti potranno dal mio core cancellar” mondat háromszor hangzik el egymás után, ezzel is fokozva a tartalmát (nem tud kitörölni semmi a szívéből), amelyet zenei megerősítéssel is alátámaszt a szerző. Először f-mollban, másodszer Gesz-dúrban, majd harmadszor Asz-dúrban hangzik el a frázis. Ez a hangnemi emelkedés nyomatékosítja a szöveg tartalmát, mint az már korábban is látható volt a „deplorando” (siratván) szó ismétlésénél (szintén f-moll után Asz-dúr). Zenei szövegfestés: a mollbeli akkordok megjelenése sugallja Ernesto mérhetetlen szomorúságát, aki vigasztalhatatlan marad; az ária két részét egymástól nem választja el semmilyen drámai mozzanat, sem zenei közbevetés: (Lásd: 5. sz. kottapélda)

A női főszereplő, Norina a szerelmesek másik fele (*innamorata*), Ernesto menyasszonya. Azon túl, hogy az ő szerelméért folyik a harc, a cselészövésben is tevékenyen részt vesz. Ebből a szempontból egyben Colombina típusát is képviseli, amely a Fantesca-féle karakter később kialakult változata. A *commedia dell'arte* színpadán a szerelem központi téma volt. A szerelmesek boldogságának útjában álló személyt vagy dolgot fondorlatos módon el kellett távolítani, háráítani. A szerelem győzelméért öregurak megleckéztetésére is bármikor kapható, furfangos falusi leányból városi kisasszony lett. Norina esetében vidám, fiatal özvegyasszony. Így alakult ki az a komikus női figura, amely számos opera női főszereplőjévé vált. Ilyen karakter például Rosina (Rossini: *A sevillai borbély*), Serafina (Donizetti: *A csengő*), vagy Rita (Donizetti: *Rita*).

A szereposztást kiegészíti még egy kisebb mellékszereplő, az áljegyző (karaktertenor), aki szintén *commedia dell'arte* jövevény, Tartaglia jellegzetes figurája. Az operában megjelenik még a kórus mint a cselédek, ill. a háznép

¹²⁶ Mivel az énekszólamot előlegező zenekari bevezető az autográf partitúra utólag betoldott oldala, feltételezhető, hogy a karaktert oly jól megragadó előjáték utólag keletkezett. Vö. Ashbrook, 1982, 492.

megszemélyesítője. Hozzájuk – szellemes megoldásként – komikus pillanatkép kapcsolódik a *Don Pasqualéban*¹²⁷.

Az ötszereplős *Don Pasquale* híven követi a klasszikus *opera buffa*-hagyományokat, de kiegészül néhány egyedi fordulattal, ami a szerző dramaturgiai, színpadi érzékét bizonyítja. Az öregedő férjjelölt és a fiatal menyasszony története nagy közkedveltségnek örvendő, jól használható libretto-alapanyagnak bizonyult. Donizetti már korábban komponált egy egyfelvonásos vígoperát ugyanerre a témára, *A csengőt* (1836), amelynek még a librettóját is maga írta. A cselekmény magját ugyanaz a számtalan komikus szituáció lehetőségét magában rejtő tipikus *commedia dell'arte*-történet adja, mint a *Don Pasquale* esetében. Donizetti azonban ez utóbbiban azt a dramaturgiai megoldást alkalmazza, hogy a fiatal nő és a módos idős agglegény párosa egy „színház a színházban” eljátszott jelenet keretében lezajló álházassági ceremónia során kel egybe.

A darab elején megtudjuk, hogy Pasquale elbizakodott, hiú öregember, akinek irreális elképzelései vannak saját magáról és a házasságról. Önteltsége már eleve komikussá teszi. Malatestától további részletek derülnek ki a tervezett frigyről. Azzal, hogy a saját húgát ajánlja feleségnek, egy *félre*-mondatban pedig ki mondja véleményét Pasqualéről – „*Che babbione*” / „*Micsoda tökfilkó!*” – a szerző a közönség számára egyértelművé teszi, hogy cselszövés van készülöben. Ezzel fel is áll a vígoperai alaphelyzet. Malatesta I. felvonásbeli áriájában („*Bella siccome un angelo*”, *Romanza, Larghetto cantabile*, 3/4) finoman ironikus módon, Pasquale számára kecsegtető személyleírást ad húgáról. Donizetti ekkor fest képet először az álmenyasszony, Sofronia karakteréről; ezek az első leíró utalások a női figurára. A helyzet komikuma, hogy Pasquale látatlanban beleszeret az ismeretlen fiatal hölgybe, teljesen magával ragadja a házasság gondolata a szűzies Sofroniával. Lelkesedésében túlzó kijelentéseivel („*Mi sento giovane come a vent'anni.*” / „*Olyan fiatalnak érzem magam, mint egy húszéves.*”) nevetségessé teszi magát. Donizetti fokozza a komikus helyzetet azzal, hogy már ezen a ponton finoman sejteti, Malatesta csapdát állít Pasqualénak, aki a nézők derültségére egyre jobban beleéli magát a házasságba.

¹²⁷ III. felvonás, első jelenet

A következő jelenetben Pasquale ellenszenvessé válik, amikor kifejezetten negatív vonásai is megmutatkoznak. Unokaöccsével találkozik, Ernesto házassági terve szóba kerül, melyet Don Pasquale nem támogat. Ezzel létrejön a *commedia dell'arte* tipikus alaphelyzete, vagyis a fiatalok szerelmének beteljesedése meghiúsulni látszik az öregúr elvakultsága miatt.

Donizetti az alapszituáció felvázolása után mutatja be a női főszereplőt, Norinát egy kétrészes cavatinában („*Quel guardo il cavaliere*” *Andante* 6/8, *Allegretto* 2/4). Az ő karakterének főbb vonásait áriájából elsőként tőle magától tudjuk meg.¹²⁸ A következő valódi vígoperai fordulat maga az álházassági terv, amelyben Malatesta Norinával szövetezik. Szellemes ötlete annyiban áll, hogy álmenyasszonyként épp Norina jelenik majd meg, ő öltözik be Malatesta húga, Sofronia „jelmezébe”. Az I. felvonást Donizetti kettejük duettjével zárja,¹²⁹ amelyben már a cselszövés részletei is kiderülnek. Az eleinte szende szűz zárdanövendékből, eltervezett módon, a házasságkötés után nyomban kibújik majd a házsártos, követelőző, pimasz feleség, hogy elvegye Don Pasquale kedvét a házasságtól.

A kettősben Donizetti két magabiztos embert láttat. Norináról áriája és a duett után már biztosan lehet tudni, hogy remekül fogja eljátszani Sofroniát. Malatesta pedig elcsodálkozik Norina rátermettségén, színészi képességein. Az első felvonás duettjét Donizetti pergő, vidám zenével zárja, előrebocsátva a terv sikerét. Az előzményekről és az előkészületekről már minden elhangzott, ezért az ezen a ponton beiktatott szünet a néző kíváncsiságát tovább fokozza.

Az I. felvonásban felvázolt helyzetet a II. felvonásban a megvalósítás követi. Ezt azonban – késleltető kitérőként – Ernesto áriája előzi meg, aki egy jól szerkesztett vígoperai félreértés következtében a tervről mit sem tud, ezért búcsúáriát énekel.¹³⁰ Számára a helyzet megoldhatatlan, a boldogság elérhetetlen. Mivel nagybácsikája kitagadta az örökségből, örökre feladja a reményt, hogy Norinát feleségül veheti. Ez a darab első melankolikus pillanata, amelynek drámaiságát Donizetti azzal moderálja, hogy az előzőekben már beavatta a nézőt Norina és Malatesta álházassági tervébe. Figyelemre méltó, hogy egészen hasonló

¹²⁸ Az ária részletes elemzését lásd: VIII/1. fejezet

¹²⁹ A duett részletes elemzését lásd: VIII/1. fejezet

¹³⁰ Erről e fejezetben fentebb szoltunk. (Lásd 5. sz kottapélda)

boldogtalan érzések közepette hangzik el Nemorino áriája is a *Szerelmi bájtal* című operában. Mindkét ária egy-egy kimerevített érzelem, az események sodrásához képest egy másik dimenzió zenéje.

Korábban szó esett róla, hogy Donizetti a kontraszthatás érdekében tudatosan illesztett egy-egy szívszorító, érzelmes, ill. szenvedélyes pillanatot vígoperába.¹³¹ Így lehetősége nyílt arra, hogy dallamaival az érzelmek széles skáláját bejárhassa, ami egyúttal életszerűvé tette a szereplőket. Miután azonban mégiscsak vígoperáról van szó, gondoskodott arról, hogy miközben a néző Ernestót vagy Nemorinót hallgatja, már sejtse a megnyugtató, örömteli végkifejletet.

Ernesto áriája után Pasquale *recitativója* váltja a képet. A jelenet komikuma a magát újra fiatalnak képzelő idős ember izgatott készülődése a nagy találkozáshoz. Amikor Malatesta kíséretében megjelenik Sofronia, kezdetét veszi a „színház a színházban” jelenet, amely a darab gerincét képezi.¹³²

A komikus hatást fokozza, hogy a *commedia dell'arte* hagyománya szerint a szereplők időnként a nézőkkel közvetlenül is kapcsolatba lépnek. Saját véleményüket megosztják a történekről kiszólásos formában, egy-egy *félre*-megjegyzésben.¹³³ Minél nagyobb a kontraszt az alakított szerep és a kiszólások között, annál szórakoztatóbb a jelenet. Norina és Malatesta időnként titokban – pár szó erejéig – egymással is kommunikál. Az áljegyző betoppanása jelzi, hogy minden a tervek szerint halad. (Malatesta a terv részeként már az I. felvonás duettjében tudósította Norinát a jegyző felkéréséről [„*Carlotto mio cugino ci farà da notaro*” / „*Az unokafivérem, Carlotto lesz a jegyző*”], tehát a néző is beavatott a jegyző érkezésekor.)

A házassági szerződés szövegének diktálása szintén egy helyzetkomikumra épül, amelyet Donizetti zenei humorral is megtold.¹³⁴ A jegyző a diktált szövegből iskolás módon csak a szövégeket ismétli vissza monoton hangon: „*Etcetera*” / „*És így tovább*”. Fokozza a helyzet humorát egy baki is. Mit sem sejtve

¹³¹ „Az igazi opera buffában csupán időnként mutatkozik szenvedély, mintegy csak azért, hogy megpihentessen a sok vidámság után; ilyenkor lesz azután – jegyezzük meg mellesleg – egy-egy gyöngegd érzelem rajzának hatása ellenállhatatlan.” Stendhal, 1958, 70.

¹³² Erről a jelenetről részletesen lásd még: VIII/1. fejezet

¹³³ A színpadi *félre* – ahogyan a színházi szaknyelv mondja – helyzetkomikum forrása. „Félreszólás (v. félre) [...] amelyekben a színész mintegy partnere kárára pajtáskodva, és összekacsintva a közönséggel, a drámai helyzettől függetlenül kiszól vagy kijátszik a színpadról. [...] operettekben, kabarétréfákban, bohózatokban ma is gyakori.” Hont és Staud, 1969, 135.

¹³⁴ Alább, a VIII/1. fejezetben erre még visszatérünk.

beront Ernesto, akit elfelejtettek értesíteni a tervről. Váratlan megjelenése az állhassági ceremóniában a vígoperai dramaturgia szempontjából lényeges elem. A komikus feszültség fokozása érdekében szükségesek rendkívüli események, amelyek akadályozzák, veszélyeztetik a terv sikerét, és lehetőleg teljes kavardást okoznak. Donizetti az ideális vígoperai szerkesztési szabályok szerint – a dramaturgiai arányokat szem előtt tartva – ezt a jelenetet pontosan a II. felvonás közepére, azaz a darab közepére tette. Ernesto megdöbbenve ismeri fel Norinát nagybácsikája menyasszonyában. Kétségbeesik a látottak miatt, így akaratán kívül majdnem felborítja a már sikerrel kecsegtető tervet. Ettől még a magabiztos Norina is megrémül kissé. Ha kiderül a csel, akkor veszélybe kerül Don Pasquale megleckéztetésének terve, vagyis a szerelem győzelme. A helyzetet Malatesta menti meg, egy *félre*-közlésben értesíti Ernestót az épp folyamatban levő cselszövéstről („*Ah, figliuol, non mi far scene*” / „*Fiacskám, ne csinálj jelenetet*”).

Ernesto beavatása és az álszerződés aláírása után Sofronia – az előre kitervelt módon – egy szempillantás alatt szűzies zárdanövendékből kiállhatatlan feleséggé változik. Don Pasquale elképedve áll a történetek előtt. Malatestától kér segítséget, aki értetlenséget színlel, de magában kuncogva – és a nézővel összekacsintva – elismeri Norina színészi képességeit. A tervet eddig a pontig az álmenyasszony várakozáson felül teljesíti. A sodró finálé végére Don Pasquale szinte önkívületi állapotba kerül.

A III. felvonás teljes felfordulással kezdődik. Pasquale döbbenetesen szemléli fenekestől felfordult életét. Leginkább Sofronia költekezése bosszantja, hisz – *commedia dell'arte* mintára – jellemének egyik legerősebb vonása a fősvénység. A fiatalasszony, miután alaposan megkopasztotta Pasqualét, a hiúságát veszi célba. Úgy tesz, hogy kiderüljön, udvarlót tart. Komikus pillanatok sorozatára ad lehetőséget, hogy Sofronia asszonyként pontosan az ellenkezőjét teszi mindannak, mint amit menyasszonyként állított magáról. A feszültség addig fokozódik Pasquale és Norina között, mígnem egy jókora sértés következtében elcsattan egy pofon. Ez az esemény az opera egyik legmeghatározóbb pillanatának tekinthető.¹³⁵ Pasquale valójában ezt követően méri fel, mekkora hibát követett el a nőszüléssel.

¹³⁵ A jelenet részletes elemzésére a későbbiekben, Norina karakterének részletes ismertetésénél kerül sor: VIII/1. fejezet.

A történetnek itt voltaképpen vége is lehetne, hiszen a terv célt ért. Csak-hogy a teljes megszegyenítés érdekében és a komikus hatás kedvéért – a *commedia dell' arte* hagyományt követve – Pasqualét még fel is kell szarvazni. Sofronia lát-szólag véletlenül elejt egy levelet; ez készíti elő a terv utolsó részeként értelmezhető *in flagranti* jelenetet. Titkos hódolójával találkozik a kertben, aki az álruhás Ernesto lesz. Természetesen az akciót siker koronázza, Pasquale hiába hívja segítségül Malatestát. Ezen a ponton hangzik el az ún. hadaró duett („*Aspetta, aspetta, signorina*”, *Moderato mosso*, 6/8), az opera egyik legnépszerűbb jelenete. Ez valójában a bariton és a basszus szereplő duettjének („*Cheti, cheti, immantinente*”, *Moderato*, 4/4) gyors, *cabaletta* része. A humor zenei kifejezési formái közül a leggyakrabban használt lehetőség a gyors beszéd. A szólóban hadarásnál még hatásosabb az együtt hadarás. A vígoperák legtalálhatóbb pillanatai mindig azok, amikor a helyzetkomikumot zenei humor erősíti meg.

Kiderül, Pasquale jócskán elbízta magát; így még nagyobb a csattanó, amikor nem sikerül Sofroniára rábizonyítania nyilvánvaló hűtlenségét. A fiatalasszony egyre pimaszabb, ezért Malatesta előhozakodik egy újabb, végső megoldást jelentő tervvel. Sofroniát csak egy másik nő tudja távozásra bírni, Norina, ezért Pasquale beleegyezik Ernesto házasságába. Ezután kezdődik a darab fináléja, ahol felfedik a pórul járt öreg előtt az igazságot. Az opera végére a főszereplők kvartettje dramaturgiaiailag jól felépített, lendületes cselekményen, és míves, sziporkázóan humoros zenei megoldásokon keresztül vezeti el nézőt az elmaradhatatlan, végső tanulságig: „*La morale in tutto questo è assai facil di trovarsi*” / „*A tanulságot mindebből igen könnyű levonni*”.

VIII. A vígoperai női karakterek stiláris kérdései és interpretációs jellegzetességeinek bemutatása Norina figuráján keresztül

A vígoperai szerepek hajlékony éneklést és sokszínű hangadást kívánnak meg az énekesnőtől. Donizetti *prima buffa assoluta*inak tüzetesebb vizsgálata után kiderül, mi készítette őt arra, hogy Norina, Adina, vagy akár Rita, illetve Serafina szólamát olyan énekesnőre bízza, aki amellet, hogy könnyedén életre tud kelteni játékos karakterű figurát, drámaiba hajló pillanatok kifejezésére is képes. Az *opera buffa* hősnők ugyan más eszközökkel (refinéria, csábítás) érik el céljukat, mint *opera seria*-beli társaik, ám a cselekmény váratlan helyzeteiben képesek drámai társaikhoz hasonlóan bátrak, elszántak, rátermettek és kitartóak lenni. Donizetti nagy valószínűséggel úgy gondolta, ha vígoperáihoz könnyedén énekelni tudó, de hangszínével érzelmi mélységeket is kifejezni képes énekesnőt választ, akkor válik a női figura olyan összetetté, amilyenek ő elképzelte. Ezek alapján Norina szerepére – melyet hangszíne legalább annyira jellemez, mint figurájának tulajdonságai – leginkább olyan lírai szoprán képzelhető el, aki hangi karaktere és előadói képességei által mind a játékosságot, mind alkalomadtán a szenvedélyes megnyilvánulásokat is ki tudja fejezni.

Donizetti Norina szerepét Giulia Grisinek írta.¹³⁶ Az énekesnő pályája során többféle, egymástól jelentősen eltérő szoprán szerepet is elénekelt. Ebből arra lehet következtetni, hogy hangja sokszínű és rendkívül kifejező lehetett, illetve az is sejthető, hogy kivételes színpadi vénája és megjelenítő képessége predesztinálta őt ezekre az egészen különböző alakításokra.

Grisi mint Norma és Lucrezia Borgia tündökölt évtizedeken át élettársa, Mario mint Pollione és Gennaro oldalán, és tündökölt a nagy karakterek ábrázolásában a basszisták is. A bel canto utolsó nagy nemzedékének e vezérsillagai telített és mégis hajlékony vokalitással adtak rangot szerepeiknek, melyekben a szerző itt is,

¹³⁶ „Giulia Grisi (1811–1869): olasz operaénekesnő. Szoprán. Milánóban debütált 1828-ban, Rossini Zelmira című operájában. 1830-ban ő énekelte először Bellini Júliáját a velencei Fenice-színházbeli premieren, nővére volt ugyanakkor Rómeó. A Scalában ő volt az első Adalgisa Bellini Normájában (1831), majd Párizsban a Puritánok első Elvirája és a Don Pasquale első Norinája. Gyönyörű, gazdag és hajlékony hang, s drámai erő – ez volt sikerének titka.” Várnai, 1975, 176.

mint a Szerelmi bájtalban, mintha majdani tragikus operatémát fricskázott volna meg frivol kézzel.¹³⁷

Elgondolkodtató, és számomra – mint Norina alakítója számára – sokat elmond Norina szerepéről az a tény, hogy Donizettinek a szerep megalkotásakor Grisi személyében ilyen sokoldalú, árnyalatokban gazdag hangú művész állt a rendelkezésére.

A zenetörténet-írás beszámol Grisihez hasonló kvalitású énekesnőkről, akik szintén képesek voltak megjeleníteni egymástól igencsak eltérő színpadi és hangigépek karaktereket. Ilyen lehetett például Teresa Saporiti is, aki a Gennaro Astarita operatársulat *prima buffa assolutája* volt, ahol elsősorban Paisiello és Cimarosa vígoperáinak női főszerepeit énekelte. Hangszíne bizonyára drámai kifejezőerővel bírt, de feltételezhetően könnyed módon is tudott vele bánni. Mozart neki írta Donna Anna szerepét. „Valamennyien a romantikus operadráma nagyságai voltak amellet, hogy latin komédiások.”¹³⁸

A Donizetti-operák férfi szereplői általában típusosabbak, legtöbbször végig egyetlen karaktert képviselnek a darab során. Követik a korabeli *commedia dell'arte* figurák vonalát, ezáltal könnyebben megfejthetők, játszhatók. Miután a vígoperák kulcsfigurái a női szereplők, rájuk a fordulatokban gazdag cselekmény hirtelen változásai is erősebben hatnak. Ennek következtében széles érzelmi skálán mozognak, és – bár ez nem általános – akár jellemfejlődésen is keresztülmennek (*Szerelmi bájtal*, Adina). Ennek bemutatásához átgondolt, következetesen végigvitt, árnyalt színészi játék, valamint széles skálát átfogó hangterjedelem, kifejező hangszín szükséges.

1. Főbb vonások, zenei megvalósítás

Az alábbiakban Norina karakterén és a darabban betöltött szerepén keresztül az *opera buffa* női szerepkörének főbb vonásai kerülnek bemutatásra, kiragadva néhány olyan jelenetet, zenei részletet a darabból, amelyek kulcsfontosságúak a figura stiláris, és interpretációs kérdéseinek elemzése szempontjából.

¹³⁷ Tallián, 2005, 28.

¹³⁸ Tallián, 2005, 28.

Norina még fel sem tűnik a színen, de már róla beszélnek. A színpadon számos esetben előfordul, hogy más szereplők szövegében is találhatunk elejtett információkat az alakítandó figuráról. Ezért a szereptanulás anyaggyűjtési, tanulási fázisában mindenképpen érdemes figyelmesen végigolvasni a darabot, és az összes fellelhető tudnivaló birtokában felépíteni a karaktert.¹³⁹

Ernesto néhány mondatából megtudható, hogy Norinával őszinte érzelmek fűzik őket egymáshoz. Az első információ a szerepépítéshez tehát az, hogy Norina szerelmes nő. Személyiségének további jellemzőit ő maga mondja el első megjelenésének, bemutatkozásának alkalmával. Színpadi változás után a 4. jelenetben Norina szobája látható. Norina könyvecskével a kezében tűnik fel a színen. Épp egy szerelmi történetet¹⁴⁰ olvas, méghozzá vígoperai módon, fennhangon.¹⁴¹ A románc régimódi, túlon túl romantikus álmvilágot mutat be, amely Norina természetes karakterétől igencsak távol áll, ezért nevet az olvasottakon. (Lásd: 7. sz. kottapélda)

A kavatina minden pillanatában a zenei paraméterek és karakterek (hangnem,¹⁴² modulációk, dinamikai instrukciók, dallamalakítás) a vázolt mondandó szolgálatában állnak. Donizetti már az első szakasz közepétől sejteti, hogy Norina nem hisz a rózsaszín szerelmi históriákban, az énekszólam kis díszítéseivel karikírozza az olvasottakat. Egyre inkább képtelen magában tartani véleményét, végül elhajítja a könyvecskét.

A kavatina *Andantéja* („*Quel' guardo il cavaliere*”; 6/8, G-dúr) sejtelmes, figyelemfelkeltő, hangulatfestő zenekari bevezetéssel kezdődik. A zenekar eljátszsa Norina halk kacaját (*pizzicato* skálatöredékek a vonósokon, *staccato* váltóakordok a fuvolán, *tremolo* a hegedűn, szűkített szeptimek feltűnően gyakori megjelenése). Nincs *recitativo* a kavatina előtt, az *Andante* szakasz tölti be ezt a szerepet, amelynek énekelt része három frázisra tagolódik. Az egyszerű vonalvezetésű *bel canto* énekszólamot a belépést megelőző ütemtől tizenhatod mozgású,

¹³⁹ Lásd.: explicit tudás, VI/2. fejezet

¹⁴⁰ A szerelem mint motívum számtalan élc és tréfa forrása is, már a *commedia dell'arte* színpadán is központi téma volt. Lásd: II/4. fejezet

¹⁴¹ A *Szerelmi bájjal* című operájában Donizetti már alkalmazta bevált vígoperai fogásként szerelmi történet felolvasását: Adina olvassa Izolda, Trisztán és egy szerelmet fakasztó csodaital történetét.

¹⁴² Világos, kereszties hangnemek: ártatlan, őszinte, játékos, csipkelődő tartalom. G-dúr: Norina ária lassú rész „*Quel guardo*”; Despina 2. felvonás „*Una donna a quindici anni*”; Susanna 2. felvonás „*Venite, inginocchiatevi*”; A-dúr: Rita bemutatkozó ária „*Van la casa*”. E-dúr: Adina 1. felvonás „*Benedette queste carte*”; Rosina „*Una voce poco fa*”; Hamupipőke „*Nacqui all' affanno*”

hangzatfelbontásos kíséret támasztja alá. Ennek harmóniaritmusa lassú, hiszen azonos funkciójú, alig változó akkordok követik egymást. A kíséretnek ez a levegős felrakása kellemes, zavartalan hangulatot tükröz. A szekundonként egyenletesen, fegyelmezetten, nyolcadokban felfelé lépkedő dallammal az énekszólamban Donizetti találóan jeleníti meg az olvasás egyenletes ütemét. Norina még csak az első mondat felénél tart, amikor parányi díszítést énekel a *trafisse* (keresztülszúr, átszúr) szóra, a következő frázis végén pedig újabb kadencia esik a *cavalier* (lovag) szóra. Ezek az apró, ám annál kifejezőbb kadenciák megbontják az olvasás egyenletes tempóját. Norina egy-egy pillanatra belegondol az olvasottakba. Az *Andante* közepső, rövidebb frázisa (19–22. ütem) végén a miniatűr díszítésből valóságos ironikus kacaj lesz (a *paradiso* / Paradicsom szóra). A 26. és a 30. ütem énekszólamát is a nevetés újabb és újabb módon történt megkomponálásaként értelmezhetjük (ezek közül az utóbbi már a lassú áriaszakasz *fermátá*val felfüggesztett lezárásának számít). Az énekszólam ennek ellenére egészen a 29. ütemig fenntartja a felolvasás diktálta szabályosan lépegető menetét, hiszen az alterált harmóniák (III. fokú mellékdominánsterckvart és szeptim, szűk II. fokú kvintszext) is csak a minimális feszültség és azonnali feloldás irányába hatnak. (27–28. ütem)

Donizetti instrukciója ezen a ponton az, hogy Norina nevet és eldobja a könyvecskét (*ride e getta il libro*), amivel a szereplő könnyed, játékos temperamentúra és jó kedvére utal. A könyv eldobásának pillanatában lép be az első igazán meglepő, szinte zavart keltő harmónia (nápolyi szekund). Nem kell feltétlenül hangulati elemet társítanunk hozzá, elegendő, ha a következő szakasz, az *Allegretto* B-dúr hangnemébe történő hirtelen moduláció eszközeként fogjuk fel.

A dobást számos előadásban, rendezésben mellőzik, véleményem szerint azonban nem érdemes kihagyni, mert sokatmondó gesztus.

A kavatina két része (G-dúr és B-dúr) hangnemileg három kvintnyi távolságra lévő tercrokon viszonyban van egymással. A tonalitás ilyen mértékű sötétedése kíséri „az érem másik oldalát”: Norina nem mint a regény szende lánykája lép elének, hanem vonzerejének, hódításának teljes tudatában, valódi nőként. Az

Allegretto („*So anch'io la virtù magica*”; B-dúr,¹⁴³ 2/4) tizenegy ütemnyi zenekari előjátékában Donizetti bemutatja Norina jellegzetes alapidallamát, melyből már a nyitányban ízelítőt adott. Az ária második része aszimmetrikus *cabaletta*¹⁴⁴ benyomását kelti, hiszen a jelenet virtuóz, jelentős záró szakaszát nem előzi meg a drámai váltást igazoló, közbeékelődő tényleges történés. Ez utóbbi szerepét itt kizárólag az olvasmány lendületes elhajítása tölti be. Az *Allegretto* tematikája (a zenekaron és az énekszólamban egyaránt) táncos, friss, játékos, előkéekkel megtűzdelt, csipkelődő; mindezek jól érzékeltetik Norina temperamentumát és pillanatnyi hangulatát. Az ária komplett, magabiztos önbemutató.¹⁴⁵ Az énekszólám meggyőzően érzékelteti, hogy Norina nem túloz, de nem is szerénykedik, ő tényleg ismeri a csábítás minden fortélyát, képes bárkit levenni a lábáról. Donizetti eközben igen finoman bánik a harmóniák kezelésével. Míg a mellékdominánsok (65, 70, 76–78. ütem) az amúgy is kromatikával teletűzdelt témafejet domborítják ki még jobban, addig a mollszubdomináns hangzatok (66, 72. ütem) eltávolítanak. A drámai komolyság kifejezőeszközei lennének, de itt éppen ellenkező hatást akar velük elérni Donizetti, kigúnyolja a csábítás erejétől ellágyult, meggyöngült, behálózott szíveket. Norina énekszólama szép koloratúrával¹⁴⁶ fejeli meg mindezt (80-86. ütem), amely a jóízű kacagás egyértelmű kifejezője. Az ária szövege egyébként csupán a *sorrisetto* (mosolyocská) szót használja erre az érzelmi alapállásra, amelyet ebben az esetben inkább a „komolyan nem vétel” fogalmával írhatnánk le. A későbbiekben érintett, egyre mélyebbre süllyedő hangnemek (89. ütem – Esz-dúr; 168-172. ütem Gesz-dúr) is erről az ironikus ábrázolásmódról tanúskodnak. Ez utóbbiban például pont a „scherzare” (szeretek tréfálkozni) szóra jön a mollbeli VI. fok, amivel lesüllyed a négy kvinttel mélyebb tercrokön hangnembe. Ezáltal olyan hatást tesz itt ez a Gesz-dúr, mintha más hangján szólalna meg (=zeneileg: más hangnemi síkon), és tréfából

¹⁴³ A színlelés, cselszövés hangneme leginkább F-dúr: Despina ária: „In uomini”; Malatesta–Norina duett: „Pronta io son”; Pasquale–Malatesta duett: „Cheti, cheti”; Norina szerepjáték 2. felvonás fináléban: „Siete marito e moglie”; hamis szerelem: Susanna Rózsááriája „Deh, vieni”; Zerlina ária: „Batti, batti”; Adina–Belcore duett: „Or se m’ami”.

¹⁴⁴ Ashbrook, 1982, 491.

¹⁴⁵ A vígoperákban gyakran lehet találkozni önbemutató áriával. Rossini: Rosina ária, Hamupipőke–Herceg duett; Donizetti: Rita, Adina, Dulcamara, Belcore ária

¹⁴⁶ A koloratúrák értelmezése egy önálló fejezetet is megérdemelne. Általában hangulatfestésre szolgálnak. Donizetti vígoperáiban a koloratúra legtöbbször megkomponált nevetés.

kóstolgatná e huncutságnak az ízét. Már előre élvezi, hogy valaki másnak a bőrébe bújva mennyire mulfattató lesz majd a komédiázás.

Rövid, *recitativo*-szerű átvezetés (89–113. ütem) után Norina vezérmotívuma előbb a zenekaron tér vissza, amelyhez az énekszólam csak egy hosszú trilla¹⁴⁷ végeztével kapcsolódik hozzá (114–121. ütem). Az ária a *poco più* jelzésű gyors átvezetés (160. ütem) után egy *leggerissimo* jelzésű rövid koloratúrán át érkezik a kódáig. A zeneszerző már nem állítja meg a sodró tempójú, pezsgő zenét a záróakkordig. Az *Allegretto* énekszólama rövid kiírt koloratúrával zárul.

Az interpretációt tekintve az ária tökéletes lehetőség a szerep alapkarakterének bemutatására. Ha a vígoperai szereplő egyedül van a színen, akkor áll igazán módjában – a *commedia dell' artét* idézően – közvetlenül a nézőkhöz is szólni (mint ahogy az például Norina, Rita vagy Rosina esetében is történik). Véleményem szerint ez a legbájosabb, leghumorosabb színpadi megoldások egyike.

Norina alakja már az ária alapján is tisztán megrajzolt vígoperai karakter, fő jellemvonásai a sikk, a kedvesség, a báj és a humor. Színtiszta déli temperamentum, egyszerre bájos, szenvedélyes, életteli teli és tréfára mindig kapható. Igazolva látjuk, amit Donizetti a címlapon fogalmaz meg róla: „giovane vedova, natura subita, impaziente di contraddizione, ma schietta ed affettuosa”¹⁴⁸

Recitativo accompagnato („*E il dottor non si vede!*”) tölti be az ária utáni átvezetés szerepét. A figura további jellemző tulajdonságai tárulnak fel a kavatina után az I. felvonást lezáró Norina–Malatesta duettben („*Pronta io son*”; 4/4, F-dúr). Egyénisége, karaktere alkalmassá teszi őt arra, hogy végigvigye a tervet, amelyet Malatestával eszelnek ki Don Pasquale megleckéztetésére.

Donizetti az operának ezen a pontján vetíti előre a végkifejletet, egyben megadja a komédia kulcsát: azt t.i., hogy Malatesta Norinát kéri fel az álházasság menyasszonyának szerepére. Az I. felvonás végétől kezdve tartja fenn tehát a vára-kozást, vajon sikeres lesz-e a terv végrehajtása.

Ahogy Norina végigpróbálja, miként tudná Don Pasqualéval a bolondját járatni, tovább színezi a női főhősnőről alkotott képet. Megtudjuk még róla,

¹⁴⁷ A trillázás nagyon gyakori hangi produkció vígoperákban. Főként játékos, vidám, felhőtlen pillanatok megjelenítésére szolgál.

¹⁴⁸ Fiatal özvegy, hirtelen természetű, ellentmondást nem tűrő, de nyílt, gyengéd, szeretetteljes. (Fordítás tőlem – V-H. Z.)

mennyire tette kész és merész („*Vado, corro al gran cemento*” / „*Megyek, rohanok a nagy mérkőzésre*”), szenvedélyes és áldozatkész („*Pronta io son*” / „*Készen állok*”) és a kaland, amelyre Malatesta társául szegődik, kifejezetten inspirálja, felpezsdíti, és nem riad vissza egy kis szélhámosságtól sem, ha a szerelméről van szó („*Farò imbrogli, farò scene.*” / „*Szélhámosságot, jeleneteket fogok rendezni.*”). Közösen találják ki Sofronia karakterét, és a „próbából” minden kétséget kizáróan kiderül, hogy Norina tökéletesen alkalmas a szerep eljátszására, hiszen kiváló színészi képességekkel is bír, s azokat tudatosan alkalmazza („*So ben io quel ch’ho da far.*” / „*Tudom én nagyon jól, hogyan csináljam.*”). (Lásd: 9. sz. kottapélda)

A duett elején újfent bebizonyosodik – ahogy a darab során több esetben is –, hogy Donizetti nem véletlenül írta gömbölyű, ámde rendkívül hajlékony hangra Norina szerepét. A „*Pronta io son*” / „*Készen állok*” kezdetű, *Maestoso* tempófelirattal ellátott rész első pár ütemében telt lírai hangot igénylő, széles ívű *bel canto* dallamot komponált a zeneszerző. Norina Ernestóról és hozzá fűződő mély, őszinte szerelméről beszél. A kíséret csak néhány akkord, a dallam az ének-szólamban van, és az énekhang tölti meg sűrű érzelmekkel. A koronákkal, hosszú kitartott hangokkal megrajzolt ívet hirtelen gyors *staccato*, tonikai orgonapontra épülő zenekari közjáték váltja fel, amely a gondolati és vígoperai játékbeli váltást jelzi. Ettől kezdve Norina tizenhatodos gyors mozgással, kis nyújtott ritmusokkal, triolákkal és nagy ugrásokkal megtűzdelt, nagyfokú hajlékonyságot igénylő szólámot énekel. Mindezzel már huncut, csintalan, játékoságra kész karakterét húzza alá Donizetti.

A kétrészes duettet Donizetti szerves egységként komponálta végig. A két tempó (*Maestoso* és *Allegro*) nemcsak közös metrumon és közös hangnemen osztozik, hanem tematikus anyagai között is szoros összefüggés van. Ez nem véletlen, hiszen a duett végig csupán egyetlen szituációt bont ki.

A *Maestoso* zenekari kíséretében a szándékoltnál egyszerű, funkciós (T-S-D-T) harmóniamenetek dominálnak. Ebből egyszer, de annál feltűnőbb módon zökken ki; akkor, amikor egyetlen ütem erejéig Asz-dúrban találjuk magunkat („*So ben io quel ch’ho da far*” / „*Jól tudom, mit kell tennem*”). Modulációról lényegében nincs szó, az új hangnem hirtelen jelenik meg. A mellékszubdomináns fordulat nápolyi mintájú, ún. melléknápolyi (III. fokú) harmóniával következik be. A három

kvinttel mélyebb tercrokon hangnembe vezető elsötétedés, majd utána a fordított irány, a kivilágosodás nem kap egyértelmű verbális magyarázatot a szövegekönv, az énekszólam felől, hacsak azt nem, hogy Norina bizonygatja, milyen hirtelen tud majd egyik hangulatból a másikba átcsapni (például „farò scene”-jelenetet rendezek majd). Már előre gyakorol a színjátékra, nem inog meg egy pillanatra sem abban, amit tennie kell. A sajtóságos harmónia leghihetőbb magyarázata mindenképpen a szerepjátszás, leginkább a színlelés lenne. Ezt alátámasztani látszik a *Moderato* szakasz második felébe beékelődő Asz-dúr hangnemű, hosszabb felület. A szövegekönv – és Donizetti – szerint Norina ekkor jön bele csak igazán a játékba („*La semplicità?*” / „*Az együgyűt?*”), és ekkor zsebeli be Malatesta dicsőreteit („*Brava, bricconcella!*” / „*Nagyszerű, kis betyár!*”). (Lásd: 10. sz. kottapélda)

A vígoperai női szereplő karakterének összetettsége abban is megmutatkozik, hogy általában a darab folyamán valahol kiderül, hogy ravaszabb, eszesebb, mint ahogy azt a férfi szereplők feltételezték róla. Képes teljes egészében egymaga kézben tartani egy teljes, általában igencsak bonyolult cselszöveget, s ezalatt ártatlan lánykának tettetni magát. Norina rátermettségén még Malatesta is meglepődik („*Basta, ho capito*” / „*Elég, megértettem*” és „*Va benone*” / „*Jól van, no!*” illetve „*So ben io quel ch’ho da far.*” / „*Tudom én nagyon jól, hogyan csináljam.*” és „*Brava, brava, bricconcella! Va benissimo così!*” / „*Remek, kis csalafinta! Nagyszerű lesz így!*”). Ez a jellegzetes kis mozzanat Rossini *Sevillai borbély*ának I. felvonásában is megtalálható, ahol Figaro lepődik meg Rosina rátermettségén („*Un biglietto? Eccolo qua!*” / „*Egy levelet? Íme, itt van!*” illetve „*Già era scritto, v’è che bestia*” / „*Már meg van írva? Micsoda boszorka (fúria)!*”)

A duett első részének karakteres, markáns harmóniaváltása tehát utólag, a jelenet új hangnemű, jelentősebb szakasza által nyert létjogosultságot.

A duett közepén, az *Allegro* kezdetén Norina olyan szólamot kapott, amely – kis túlzással – akár egy korai-Verdi operába is beillene. (Lásd: 11. sz. kottapélda) Innen visszatekintve érzékeljük, hogy a zárt szám egészében túlsúlyban vannak a nagy ambitusú frázisok (pl. 9. sz. kottapélda második oldala). Ebből szintén jól ki-vehető Donizetti elképzelése a szerepet éneklő szoprán hang karakterét illetően. A gyakran két oktávot is meghaladó hangterjedelmű, könnyedebb, hajlékonyabb, futamokkal díszített részek rendszerint sűrű középszólamú, karakteresebb

szakaszokkal váltják egymást. Norina szerepét maradéktalanul megvalósítani tehát olyan lírai szoprán képes, akinek hangi tartománya teljesen kiegyenlített, eszköztárából sem a gyöngyöző koloratúrák, sem a széles ívű *bel canto* dallamok dús színei nem hiányoznak.

Az árnyalatok bemutatására a vígoperai énekesnőnek hangilag és játékban is képesnek kell lennie. A *Budapesti Operaház 100 éve* című kiadvány Gyurkovics Mária Norina-alkításáról írt megemlékezése kiemeli, hogy a művésznő emlékezetes hangi produkcióján kívül elragadó játéka avatta az előadást felejthetlenné.¹⁴⁹ A megfogalmazás nagyon találóan jellemzi a női figurát. Az emlékezetes vígoperai interpretáció tehát az előadó hangi produkciójának és fergeteges játékának együttese.

Norina előzetes személyleírása a II. felvonás folyamán helyállónak bizonyul. Már ismertetett tulajdonságai sorra megmutatkoznak, és szinte garantálják a cselszövés sikerét. Bemutatta már, hogyan viselkedik majd, amikor eljátssza a szűzies zárdanövendéket, hiszen ebből ízelítőt adott az I. felvonás duettjében.¹⁵⁰

A „színház a színházban” jelenet, pontosabban a „szerep a szerepben” alakítás színpadi előadásmódja alapos megtervezést és pontos kivitelezést igényel. A megjelenítés lényeges eleme, hogy a Norinát alakító énekesnő jól észrevehetően, több ponton meg tudja mutatni: Sofronia a komédiázás „hevében” teremtett alak, aki folyamatosan formálódik, alakul pillanatról pillanatra aszerint, ahogyan azt a helyzet megkívánja. Úgy vélem, fontos momentum, hogy Sofroniát Norina alakítja, nem a szerepet megformáló énekesnő; Norina tehát a komédia színész-fellépőjévé vált. Bár mindkét szerep (Norina és Sofronia) *commedia dell'arte* karakter, mégis láthatóan el kell különülniük egymástól. Lényeges, hogy Norina eredeti, magával ragadó személyisége végig megmaradjon. „Az opera komikuma javarészt abból a tényezőből ered, hogy a szereplők azonosak, a cselszövés megjelenítésének legfőbb mesteri fortélya pedig az, hogy Norina Sofronia álruhájába bújlik, ez azonban sohasem homályosítja el teljesen saját személyiségét.”¹⁵¹

¹⁴⁹ Gelencsér, Körtvélyes, Staud, Székely és Tallián, 1984, 300.

¹⁵⁰ „Mi vergogno... son zitella”: Szégyellem magam... hajadon vagyok.

¹⁵¹ Ashbrook, 1987, 245.

A tercett (*Larghetto*, 4/4, E-dúr) a lefátyolozott Norina és Malatesta megjelenésével kezdődik. (Lásd: 12. sz. kottapélda) A zenekar erőteljes hangulatfestéssel lép az előtérbe, miközben az alaphangnemből annak párhuzamos mollja (*cisz*) felé mozdul el. A dialógust emelkedő-ereszkedő basszusmenetek kísérik, amelyeknek visszhangja is megjelenik hangsúlytalan utánütésként. Mindez egyrészt a bemutatandó menyasszony félnkségét hivatott aláhúzni, másrészt az árnyékalkakításra, az önmagával nem azonos szereplőre utal. A komédia jellegével összhangban a fellépés minden mozzanatát eltúlozva adják elő: az eljátszott félnkség („*Per pietà!*” / „*Irgalom!*”) zenei vetülete kifejezetten – és nevetségesen – drámai: a *cisz*-moll hangnemben megjelenő bővített kvintszext és a rá következő domináns orgonapont (még hozzá fölötte a IV. fokú szűkített szeptimmal) aránytalanul nagy feszültségeket indukál. Miután a színre lépő hölgyet Malatesta precízen bemutatta, hamar E-dúrba fordul vissza a jelenet.

A tercett legfontosabb melodikus frázisához érkezünk, Norina kevésbé beszédszerűen, inkább líraian közli a tipikus „félre” mondandókat („*Sto a vedere*” / „*Majd meglátjuk (kiderül)*”). (Lásd: 13. sz. kottapélda) Amikor másodjára kerül sor ugyanerre, a közvetlenül megelőző domináns orgonapont fölött mollbelire színezett I. fokot hallani; Donizetti a harmóniák szintjén most másképpen, de ismét aláhúzza a drámai, az *agitato* karaktert. Norina felvett szerepében remekül megjátssza rettegését afölött, hogy egy idegen férfival kell maradnia, akitől már-már elmenekülne. A „*Sto a vedere*” közben immár Don Pasquale sokkal pergőbb kommentárjai kísérik Norinát, az eljátszott „új” szereplőről tehát nem csak Malatesta lelkendezik. Amikor a valódi Norina „kiszól”, egysíkú az alátámasztás (domináns és tonikai funkciók váltakozása). Egy-egy pillanatra azonban „zavaros” epizódok szakítják meg (mollszubdomináns), mégpedig mindig akkor, amikor Norina közbevetőleg a megjátszott szerepének megfelelően szólal meg, Don Pasquale pedig el-érzékenyül tőle. Norina kifelé intezett, „félre” mondandója három, egymástól igen elütő frázisra tagolódik. Énekszólamában a kívülálló alkotta képet Sofroniáról, a szende, szerény leányzóról (lírai-dallamos első frázis) gyorsan lerombolja, észrevétlenül vált át a vígoperai fecsegésre (második frázis a rövid pontozott ritmusokkal), majd végül visszatarthatatlanul kibuggyannak belőle a koloratúrák. E futamok (négyesével csoportosított harminckettedek) egyébként erősen emlékeztetnek

Rossini tipikus, virtuóz vígoperai fordulataira. A Donizetti által megkomponált finom akcentusok, a tempóváltások és a dinamikai jelzések, a zenekari kíséret: mind a „szerep a szerepben” alakítást segítik az operának ebben a jelenetében. A szerző ezekben ad zenei természetű instrukciókat arról, Norina hogyan játssza el Sofroniát. A főhősnő temperamentumából fakadóan előre sejthető, Don Pasqualét hogyan kergeti majd az örületbe.

A komikus szerep további fontos részeit alkotják az álházassági jelenet „félre” elmondott fordulatai, és a nem várt szereplő megjelenése által kiváltott megdöbbenés.¹⁵² A II. és a III. felvonás házasságkötés utáni „kiállhatatlan feleség jelenetei” véleményem szerint a Norina-alakítás kulcsmozzanatai közé tartoznak.

A megjelenítés során a vígoperai hősnő figurájának számos, valóban jellegzetes tulajdonságát ki lehet domborítani. Gyurkovics Mária Rosina-alakításáról például így írtak: „...remek komikai vénájával ámulatba ejtette a közönséget. Tűzről pattant, ravasz, zárkózott és kacér, furfangos és naiv, talpraesett és gyámoltalan. Zeneileg briliáns, egyszóval: a Rosinák Rosinája.”¹⁵³ Álláspontom szerint azonban a karakter kulcsa a megszemélyesítés és a kifejezés természetességében van. Gyurkovics Mária *prima buffa assoluta* alakításainak hallatlan sikere abban állt, hogy a vígoperai nőalak fentebb felsorolt tulajdonságaival nem kérkedett, hanem nyilvánvaló, magától értetődő tulajdonságokként láttatta őket. Így nem volt közte és a figura között távolság, mindig teljesen azonosulni tudott, egybeforrt a megjelenített vígoperai karakterrel.

2. A női karakter, avagy az „ellentétes elemek együttes jelenléte”¹⁵⁴

„Az olyan egymástól távoli kifejezési formák, mint az együgyűség és a nemes szenvedély, egyesülhetnek egyetlen színész, egyazon figura, egyazon jelenet előadásában, ha a dráma igazolja az egyesülést...”¹⁵⁵

Norina láthatóan magabiztos az előre eltervezett cselekvésekben, jellemrajzát a történet egy-egy váratlan fordulata által teljesíti ki Donizetti. Két olyan

¹⁵² Mindezekről lentebb lesz még szó.

¹⁵³ Dr. Viola, 1986, 79.

¹⁵⁴ Taviani, 1999, 177.

¹⁵⁵ Taviani, 1999, 195.

jelenetet is írt az operába, amelyben fény derülhet addig rejtve maradt tulajdonságaira, tovább árnyalva ezzel a róla kialakult képet. Az egyik a II. felvonást záró „álházasságkötés” jelenet, a másik a III. felvonásbeli Norina–Don Pasquale duett. (Az elemzésben továbbra is az opera időrendjében haladunk.)

A II. felvonás fináléját – a kvartettet – pergő *reciativo accompagnato* után zeneileg igazi nagyoperai jelenet gyanánt, felütéses nyitó akkordokkal és fafúvós gesztusokkal vezeti be Donizetti (*Moderato*, 12/8, C-dúr) Pedig csak Malatesta diktál monoton módon a domináns orgonapont G hangján tonikai és domináns akkordok fölött, azonban a szubdomináns akkordok fölött mindig szünet van az énekszólamban. (Lásd: 14. sz. kottapélda) A jegyző figurája a monoton mormogás visszhangozásával ismét egyértelműen hozzájárul a helyzetkomikum fokozásához. Éppen szükségesnek mutatkozna egy másik tanú beidézése, amikor váratlanul megjelenik Ernesto. A dolgok normális kerékvágásból való kibillenését az utolsó előtti pillanatban jelentős és hirtelen hangnemváltás jelzi (E-dúr és D-dúr akkord után cisz-mollba). A zene világosan megmutatja, hogy a házassági szerződés lejegyzésének iménti száraz aktusába izgatottság vegyül.

Az A-dúrban beköszöntő *Allegro* (4/4) alatt elkerülhetetlenül bekövetkezik Norina és Ernesto egymással való szembesülése. (Lásd: 15. sz. kottapélda) A kíséret domináns orgonaponton és domináns funkción (I. fokú kvartszext és dominánsseptim váltakozása) vesztegel, és végül a mollbeli I. fokot is megpendíti. A minore megjelenése itt Norina valós aggodalmának alátámasztása. (A jellemző mozgásformák egyszerű fel-, vagy lemenetek (a hangszeres szólamok duplázzák az énekszólamot), kromatikus hajlítások; minden részlet arra hivatott, hogy tökéletessé tegye a végletekig feszült pillanat hangulatfestését.

A korábban magabiztos Norina Ernesto előzmények nélküli megjelenésére megrémül, hovatovább megzavarodik., melynek következtében pillanatokra teljesen kiesik addigi szerepéből („*or veramente mi viene da tremar!*” / „*most igazán remegni kezdek!*”). Felméri kockázatos helyzetét, hiszen kiderülhet az igazság („*or tutto veramente ci viene a rovinar!*” / „*most igazán minden összeomolhat!*”), de nem tudja a váratlan szituációt megoldani, ezért Malatesta segítségére szorul. Bizonytalansága, esendősége nagyon emberivé teszi, ezáltal több színnel bővül a karakter, és még szimpatikusabbá válik a figura.

Az együttes drámai fordulathoz érkeznek, mielőtt az együtt elmondott, de az egymástól óriási távolságra levő érzések által diktált szavakban („*Mi viene...*” – „*comincio ad impazzar*” – „*seconda la commedia lascia far*” – „*lo vo' capacitar*”) kicsúcsosodna. Két olyan harmónia követi egymást, amely poláris (hat kvint távolságra eső), a kvintkörön lehető legtávolabbi viszonyban áll egymással.¹⁵⁶ Ez itt sok mindent kifejezhet; az egyik értelmezési lehetőség, hogy Don Pasqualéval „megfordul a világ”. De éppígy alátámaszthatja Malatesta magvas megjegyzését is a komédiázásról, hiszen ennek értelmében minden „kifordult magából”. (16. sz. kottapélda)

Miután Malatesta megnyugtató szavai rövid időre visszahozzák a kiinduló C-dúr hangnemet a szerződés elkészültét és aláírását határozott kadencia és nagy generálpauzák húzzák alá. A légkör ismét várakozással teli a *Moderato mosso*-t (6/8, F-dúr) megelőző három ütemben. A most következő hosszabb szakasz ebben a viszonylag visszatartott tempóban (*tempo di mezzo*) hömpölyög előre, és kifejezőn ábrázolja a „Sofronia” viselkedésében beállott 180 fokos fordulatot. Amikor Norina az első pillanatban azt gondolja, illetve „magában” kimondja, hogy „most jön a java” („*va il bello a cominciar*”), a domináns kvintszexttel mollszubdomináns harmónia ingázik. (17. sz. kottapélda) Ebben az ingában is a várakozás felkeltése, esetleg az elfogódottság rejlik. Norina természetes viselkedést vesz fel (visszatér a tiszta diatónia); elutasítása először szelíd, majd egyre arrogánsabbá válik. A Pasqualéval folytatott konverzációt mindig „örökmozgó” zenekari kíséret övezi, benne ugyanazzal a felfelé haladó négyhangos figurával, amely azután Norina énekszólamában is megjelenik („*Voglio per vostra regola*” / „*Akaratom szerint az legyen itt a szabály*”). (Lásd: 18. sz. kottapélda) A zene fölerősíti a szituációban elsődlegesen mélyen benne rejlő vonásokat: a két ember, a friss házasok között vibráló feszültséget és Norina sarkított viselkedését. Donizetti zenéje azt sugallja, Norina itt is szerepet játszik; most éppen az őrmester módjára parancsolgató házi zsarnokét (trillák a zenekarban, szögletes ritmus). Amikor erre a nyílt támadásra válaszul kibugygyan Pasquale végtelen gyengesége („*Ma... questo non può star...*” / „*De... ezt nem lehet...*”), a kritikus pillanatban az addig diatonikus harmóniakba beékelődik

¹⁵⁶ A mollbeli VI. fok és a váltódomináns.

egy nagy feszültségű harmónia (és annak oldása is). A jelenet ehhez az előzményhez méltó, igazi felfüggesztése Malatesta bölcselkedő megállapításával következik be („*È rimasto là come impietrato*”) a jelenet elején már érintett E-dúrban.¹⁵⁷

Az ezt követő közjátékban Norina szinte magából kivetkőzve dirigál, követel mindent, ami csak az eszébe jut: új és fiatal cselédséget, két új hintót lovakkal, a ház renoválását, újrabútorozását, fodrászt, szabót, ékszerészt. (Lásd: 19. sz. kottapélda) A zenekari kíséret tonikai és domináns orgonapont fölött folyamatosan tovagördülő figurái azt a nevetségességet öntik zenébe, amelyet a nő kelt, amint a „reformokban” képzeletének semmi sem szabhat határt. Don Pasquale szűkül, de alig jut szóhoz. Mindenesetre arra a rövidke időre alterált hangos tizenhatodokká változnak át a figurák, és bekövetkezik a cisz-mollba forduló, baljós érzeteket keltő moduláció. Azután ott folytatódik tovább minden a nő dolgaival, ahol az előbb abamaradt...

A közeledő *stretta* hangnemébe, a D-dúrba elnyújtott moduláció vezet. A sodró finálét (*Vivace, 2/2*) Pasquale frázisa indítja: „*Son tradito*” / „*Elárultak*”. (Lásd: 20. sz. kottapélda) Dühét csak még jobban kiemeli a Donizetti által itt alkalmazott *unisono*. Kezdetben a domináns orgonapontokat meglehetősen szimplán váltják a tonikai hármashangzat-felbontások. Majd a szenvedő – vagy az önmagát sajnáló – öreg képe más megvilágításba kerül („*quest’ inferno anticipato non voglio sopportar*” / „*ezt a megelőlegezett poklot nem akarom elviselni*”): félhangonként följebb és följebb ellágyuló moll kvartszext-akkordok és domináns feloldások következnek (esz – e – f), míg D-dúrba visszafordulva domináns és mollbeli szubdomináns ingán fenn nem akad a reménytelen kifakadás, illetve nyavalygás. Mire a zene újra a tiszta D-dúrba simul, már Norina Ernestónak szóló vizsgáztatását halljuk.

Megállapíthatjuk, hogy Donizetti érzelemkifejezésben és zeneileg egyaránt szokatlanul változatos, érzékenyen hangolt finálét komponált a Don Pasquale II. felvonásához. Sokrétűen szerkesztett és mélyen átélt-átélhető operai együttese méltó keret és háttér az immár Janus-arcúnak mutatkozó női főhős összetett karakteréhez.

¹⁵⁷ Ezt a részletet fent a VII/2. fejezetben már felidéztük. (1. sz. kottapélda)

A másik nem várt esemény az operában az a hatalmas fordulópont, amely a III. felvonás Norina–Pasquale-duettjében következik be. Pasquale sértő megjegyzései következtében a szenvedélyes és önérzetes Norina őszintén kikel magából, és arcul üti az öregurat.

Norina ebben a jelenetben elegánsan kiöltözve jelenik meg, színházba készül. Belépése pillanatában ér véget Pasquale recitativója, és kezdődik kettejük jelenete („*Signorina, in tanta fretta*” / „*Kisasszony, micsoda sietség*”; *Allegro*, 4/4, A-dúr). Párbeszédük látszólag rendes mederben folyik: kétszer egymás után, külön-külön, szabályos négyütemes frázisokban szólaltatják meg a maguk mondandóját. Az ismétlődő motívumra épülő zenekari kíséret nyájasságot sugall, ez azonban csak látszat, mert Norina szüntelen rendre utasítja férjét, Pasquale pedig végül ingerülten utánozza Norinát. Ezután röviddel – a *più allegrónál* – ki is tör („*A non mettermi al cemento*” / „*Ne hozzon ki a sodromból*”); a kitörés hevét jól érzékelteti az ének-szólam és zenekari kíséret *unisonója*, valamint a *pianóban sforzato* indítások. Norina azonban nem tántorodik vissza ennyitől, egyre csak a magáét hajtogatja („*vada a letto, dorma bene*” / „*menjen az ágyba, aludjon jól*”) hol szögletesen, *staccatókkal* poentírozva, hol legalább oktávnyit skálázó koloratúrákkal. Amikor az öregúr mérgében lotyónak titulálja (olaszul: „*Civettella*”), Norina kikéri magának a sértegetést („*Impertinente*” / „*Arcátlan*”), majd pofon vágja. (Lásd: 21. sz. kottapélda)

E sorok írója afelé az értelmezés felé hajlik, hogy a pofonnak semmi köze az előre kitervelt Sofronia-alakításhoz; azon teljesen kívül áll. Norina a szerepéből kiesve, a pillanat hevében cselekszik, és ezt azonnal meg is bánja. Ezt az értelmezést a pofont követő *Larghetto* jelzésű rész húzza alá. Donizetti ebben teszi transzparenssé a két szereplő gondolatait úgy, hogy szólamaik a legőszintébb érzéseiket juttatják kifejezésre. A duettnek ez a szakasza lélektani és dramaturgiai szempontból az egész darab és egyszersmind a két szerep kulcsfontosságú momentuma. Mi történik a szavak szintjén? Pasquale úgy érzi, bekövetkezett a legsúlyosabb esemény, ami csak történhetett. Rosszul sült el a házasság, csapdába esett, ezáltal végleg elkeserítő helyzetbe került, melyet képtelen megoldani („*È finita Don Pasquale*” / „*Bevégeztetett*”). Menekülni már csak a halálba tudna („*il partito che ti resta*” / „*csak a halál marad*”). Norina pedig belátja, hogy kíméletlenebbül bánt

el Pasqualével, mint ahogy tervezte („*È durezza la lezione*” / „*Keményre sikerült a lecke*”). Bizonygatja magának, hogy mindaz, ami történt, indokolt volt, a pofon is a terv része, és a hosszú folyamatot most siker koronázza („*la vittoria assicurata*” / „*be kell biztosítani a sikert*”). A ki nem mondott érzések szintjén azonban a duettben ehhez képest egészen más tartalmak is megjelennek, melyekről a zene ad igazán információt. (Lásd: 6. sz. kottapélda)

A pofon utáni döbbenet pillanata (generálpauza fermátával) vált át hirtelen az azt követő *Larghetto*-ba („*È finita Don Pasquale*”, 6/8, a-moll). Donizetti tehát egyszerre tempót és hangnemet is vált. Először Pasquale szólal meg, a szerzői utasítás szerint „*da solo, quasi piangendo*” (magában, szinte sírva). Az énekszólám egyenletes tizenhatodokkal repetál egy hangon, kivéve az utolsó sort, amely lefele forduló, melankolikus fríg skála alakját ölti magára (*d'*-től *e*-ig). Ez a szöveg illusztrálása lehet: Pasquale a visszafordíthatatlan, könnyörtelenül bekövetkező végről énekel. Érdeemes külön megfigyelni a frazeálást. Egymással előbb megegyező, utóbb szorosán rímelő ötütemes frázisok ismétlődnek négyszer. Az első négy ütem mindig a hangszereké; ehhez csatlakozik Pasquale szólama, amely által az ütemnyi bővülés bekövetkezik. A hangszeres frázisindítások miatt Pasquale minden dallamot nélkülöző megszólalásai a szaggatottság benyomását keltik. Az önmagában szintén igen szabályosan tagolt (2+2 ütem) hangszeres melódia szívhez szólóan bánatos, és mindannyiszor nyitva marad a dominánsban. A kezdeti a-moll hangnemből két frázis után C-dúrba lép át ez a hangszeres téma, melodikus magja azonban azonos marad. A dallam emelt IV. fok a két hangnemben (*disz* és *fisz*) különböző harmóniai értelmezést nyert; C-dúrban a II. fokú szűkített szeptimmal egyértelműen több feszültséggel telítődik. Mindez a zenei alátámasztás kézzel foghatóvá, a közönség által is átélhetővé teszi Pasquale végtelenül fájdalmas kiábrándultságát és megrendültségét, amelynek talaján talán a pillanat sokkhatása alatt tudja-érzi, hogy maga is tehet a történetekről, hiszen roppant hiúságában ő erőltette a házasságot.

A már elért C-dúrban Norina frázisai következnek az előbbiektől eltérő, szabályos négyütemes formálásban. Csodáltnivaló lehetne, hogy a C-dúr a sajnálat, az együttérzés zenéjét hordozza, de Donizettitől megszokott, hogy a dúr hangnem

számos alkalommal társul nem éppen vidám mondandóval.¹⁵⁸ Norina szólama a megelőzően Pasqualét karakterizáló hangszeres motívumból indul ki, de lényegesen átalakul. Az énekszólam széles *bel canto* íveit itt simulékonyan kíséri, erősíti a zenekar. Eközben Pasquale folytatja a legyőzött embert szimbolizáló szólamát, amely továbbra is monoton módon egy-egy hangon recitál. A zenei folyamat előrehaladtával az érzelmek sűrűsödésére lehet számítani. Mindössze kétszer négy ütem után Donizetti a hangnemet fölcúsztatja Desz-dúrba. Ez a megindultságot provokáló hangnemi kitérés – öt kvintnyi esés – kétszer is megismétlődik, ám amilyen váratlan, olyan röpké: a nyolcütemes hosszabb frázisok első négy ütemébe befér, a C-dúr dominánsára való visszatéréssel együtt. Norina szinte önmagának sem vallja be, hogy megsajnálta a szenvedő Don Pasqualét. A megjelenő lelkiismeretfurdalást csak racionális érvekkel tudja elnyomni magában. (Az észérveket ki is mondja, a többit magában tartja!) Fél szembesülni azzal, hogy nem tervezett ilyen durva fellépést, s hogy a pofon után saját maga is meglepődött, mi több, megrendült. A zene ehelyütt lényegesen többet árul el tehát Norina lelkivilágáról, mint szavai. A karakter szempontjából az ilyen szélsőséges pillanatok az igazán meghatározók. Sehol máshol a darabban nem fordul elő olyan helyzet, ahol hasonló érzelmi mélységet lehetne megmutatni. A felcsendülő *bel canto* szólam („*È durezza la lezione*”) már-már Bellini világát idézi, egy vivőerős, nagyobb volumenű, meleg színű hangot kíván meg.

Minél drámaibbá sikerül tenni az énekszólam megformálása által a pofon utáni pillanatot, annál felszabadultabb lesz a darab végén a feloldódás. Ezért – ahogyan ez már korábban is említésre került – nem hiányozhatnak a Norinát alakító lírai szoprán énekesnő hangjából a puha, meleg, érzelmes lírai színek.

A *Larghetto* befejezését, mint a kezdetét, a tragédia felhői árnyékolják be. Megmaradt a II. fokú szűkített akkord, és feltűnik a mollbeli IV6. fok is, amikor a két főszereplő szólamai egy-egy ütem erejéig párhuzamossá simulnak össze.

Allegro átvezetés után következik a duett harmadik jelentős szakasza („*Via, caro sposino*”, *Vivace ma non troppo*, 3/8, C-dúr) kódával ellátott egyszerű

¹⁵⁸ Lásd például az F-dúrt Adina áriájában („Prendi!”, *Szerelmi bájital*), vagy a Desz-dúrt Ernesto Trombitás áriájának második részében („E se fia”, *Don Pasquale*). Donizetti ezekben a szomorkás tartalom ellenére jelezni akarta, hogy a dolgok akár jóra is fordulhatnak.

háromtagú formában. Norina folytatja a játékot, kacéran határozott, könnyedén kedveskedő modorban. „*Con civetteria*” / „*kacéran*” – szól a szerzői előadási utasítás a szólamhoz. Annak gördülékeny frázisai ironikusan hatnak; Norina fölénye vitathatatlan. Pasquale a középrészben megtépázva próbálja fölvenni a kesztyűt („*Divorzio!*” / „*Válás!*”), de fordítani már nem tud az eseményeken. A duett Pasquale teljes vereségével zárul, amit még fokoz a szerelmi légyottra hívó levélke felfedezése is Norina távozása után.

A duett rendkívül meghatározó Norina szerepének értelmezése szempontjából. Azzal, hogy megbánta a pofont, addig nem látott arcát mutatta meg. Annak ellenére, hogy a duett utolsó tempójában folytatta megkezdett alakítását, mint kiállhatatlan feleség („*Via, caro sposino*” / „*Gyerünk, kedves kis férjúrám*”) a néző számára addigra mégiscsak kiderült róla, hogy mély érzésű ember, akitől a kegyetlenkedés messze áll. Amilyen magasra tudott csapni benne a szenvedély – hiszen bizonyította, szerelméért, Ernestóért mi mindenre képes –, olyan mélyen megfogta a sajnálat és a megbánás. A pofon után teljeseedik ki és válik igazán szerethetővé a figura.

Ha Norina viselkedését a zenei mozzanatok segítségével így értelmezzük, ez lényegesen mélyebb szerepformálást tesz lehetővé, és érdekesebb, színesebb lesz a karakter. A szerep – és természetesen az egész darab – felépítése során az érthető és kifejező alakítás érdekében ezeket a pillanatokot kiemelten, a zenei megoldásokkal együtt szükséges kezelni.

A szerep komplexitását bizonyítja, hogy míg más vígoperákban gyakran ketté, vagy többfelé választja a szerző a női karaktert, addig Norina egyesíti magában a lírai naivát és a tűzrőlpattant, eszes, temperamentumos nőt. Női diktátorra kell válnia, méghozzá úgy, hogy közben a szerep kedvessége, bája megmaradjon. Norinát már ismeri a néző játékos, odaadó oldaláról, így Sofroniaként sem válhat belőle negatív figura. Élvezi a játékot, és éreznie kell, hol a határ, hogy célja eléréséhez meddig növelheti a feszültséget. A komikus és a már-már drámaiba hajló pillanatokot ugyanolyan átéléssel és hitelességgel kell eljátszania a Norinát alakító énekesnek; emiatt olyan kényes, ugyanakkor hálás és rendkívül élvezetes ez a szerep. Meggyőzően és kifejezően láttatni a leírt kettősséget a vígoperai női szerepek kulcskérdése lehet Serpinától Norináig.

Minden alkalommal, amikor *Don Pasquale*-előadásra készülök, sokat gondolkodom azon, hol van az a határ, ameddig el lehet menni játékban a zsarnokkodó feleség bemutatásával úgy, hogy Norina ne váljon tőle ellenszenvenné. Látszania kell, hogy mindent megtesz a siker érdekében, hiszen jövője a tét. Néhány helyen hangsúlyozottan éreztetnie kell, hogy kézben tartja a dolgokat, pontosan tudja, meddig „feszítheti a húrt” a bosszantással. Miután nem gonoszság vezérli, azonnal abbahagyja Pasquale gyötrését, amint célhoz ér. Úgy gondolom, ha a szerelmi szál rendezési szempontból alaposan kibontott, tisztán kidolgozott és kijátzott, akkor a súlypontok a helyükre kerülnek. Így a néző érti és megéri a Sofroniaként tomboló Norinát, hiszen a szerelmesek pártján van.

„Szeretni való nőstény ördög” – így fogalmazott az alakításomról egy kritikus, amikor véletlenül összetalálkoztunk az egyik *Don Pasquale* előadásom után. Úgy gondolom, ez a mondat találó jellemzése Norinának. Ha a játékból ezt a következtetést lehetett levonni, akkor elértem a célokat, pontosan azt az alakítást nyújtottam, amit elterveztem.

Modernebb rendezésekben előfordul, hogy Norina Sofroniát alakítva túlságosan is kegyetlen tréfát űz Pasqualéból, amelyhez aztán a többi szereplő is csatlakozik. Ezzel a felfogással egyáltalán nem értek egyet. Ízléstelennek találom, és úgy gondolom, nem erről szól a darab. Természetesen modern körülmények közé is adaptálható a *Don Pasquale*, de a rendezőnek és a szereplőknek éberem őrködniük kell afelett, hogy a történet valóban arról szóljon, aminek Donizetti megírta. Semmiképpen nem veszhet el a darab bája, játékossága, mert akkor kedves tanulság helyett keserű végkicsengés az eredmény.

A *commedia dell'arte* szemléletével ellentétben a vígoperák világában a szerző többnyire feloldja a kinevetésből adódó feszültséget, levonja a tanulságot, és a néző is megbocsát a kigúnyolt szereplőknek. Sőt, a közönség együtt érez, s végül megsajnálja a hiúsága által orránál fogva vezethető Pasqualét, ugyanakkor megéri a szerelméért fergeteges komédiázással harcoló Norinát is. Fültanúja voltam, amikor egyik legkedvesebb színpadi partnerem, a Pasqualék Pasqualéja, Gregor József úgy fogalmazott, hogy: „Ha a szereposztás nem jó, Pasqualénak van a legnagyobb sikere. Ha jó, akkor is!”

Az öregurat megformáló énekes szintén jelentősen befolyásolhatja a Norina-alakítást. Ha kedélyes idősebb partner játssza Pasqualét, akin érezhető az elmúlt fiatalság sármja és az idősor bája, akkor a darab filozófiai mondanivalója is magától értetődően feltárul.

3. Modern szereposztások

A 20. század technikai fejlődésének köszönhetően számos felvétel született *opera buffá*kából is. Ezek alapján már nyomon követhető, kik énekelték az elmúlt közel száz évben a vígoperák női főszerepeit. Ahogy az már korábban említésre került, Donizetti Norina szerepét Giulia Grisinek írta. Az ő hangja – szerepeiből kiindulva¹⁵⁹ – feltehetően árnyalatokban gazdag, telt, magvas, ám hajlékony lehetett, amivel tökéletesen lefedte a Rossini-, Bellini-, Donizetti-repertoárt.

A *bel canto* vígoperák női főszerepei – a női hangok mai felosztása, besorolása szerint – koloratúr készséggel rendelkező lírai szoprán, illetve lírai mezzoszoprán hangra íródtak. Azonban – feltehetően a műfaj tartalmi, stílusbeli könnyedségéből és széles hangterjedelméből adódóan – a világosabb hangszínnel rendelkező könnyű szopránok és a koloratúrszopránok is gyakorta bemutatkoztak a *prima buffa assoluta* szerepkörben. Alda Noni koloratúr szubrett a század közepén született felvételek tanúsága szerint a vígoperai nőalakok egyik legjelentősebb tolmácsolója volt. A '40-es, '50-es évek másik sztárja, Lina Pagliughi drámai koloratúrszoprán énekesnő, aki Lucia, Gilda és Violetta mellett¹⁶⁰ a vígoperai figurákat is nagy sikerrel alakította. Ebben a szerepkörben „a könnyű és tiszta hang, az eleven előadás, a kislányos báj mellett a derűs kedély és a vonzó szellemesség élményével is megajándékozta a hallgatót”.¹⁶¹ Ebben az időben „Gyurkovics [Mária] nevéhez kapcsolódik Donizetti budapesti reneszánsza. Évtizedek után kifejezetten az ő kedvéért vették elő a Lamermoori Luciát s vele ért be végre a Don Pasuale is sikerdarábbá”¹⁶². Egész pályafutása alatt párhuzamosan alakította drámai és vígoperai

¹⁵⁹ Többek között Adalgisa (Bellini: *Norma*), Szemiramisz (Rossini: *Szemiramisz*), Elvira (Bellini: *A puritánok*).

¹⁶⁰ Donizetti: *Lamermoori Lucia*, Verdi: *Rigoletto*, Verdi: *Traviata*.

¹⁶¹ Fodor, 2002, 223.

¹⁶² Gelencsér és mtsai, 1984, 300.

szerepek sorozatát. A budapesti közönség legendás és ünnepeelt *primadonnája* és *prima buffa assoluta*ja volt.

Valószínűleg '70-es, '80-as években elterjedő rendezői színház térhódítása következtében, illetve a kottahű előadásmódot előtérbe helyező tendencia eredményeképpen némi változás következett be a vígoperák előadásmódjában. Ezekben az években számtalan felvétel született a vígoperák női szerepeiből azon énekesnők főszereplésével, akik Mimit, Liùt, Traviatát, Neddát is alakították, mint Mirella Freni, Anna Moffo, Teresa Stratas, Ileana Cotrubas. Ők a századfordulón elfogadott kislányos karaktertől kissé elrugaskodva, inkább nőiességükkel csábítottak Donizetti *opera buffa*iban.

A Rossini *prima buffa assoluta* szerepkört teljességgel birtokba vették a koloratúr és lírai mezzoszopránok, mint Brigitte Fassbaender, Frederica von Stade, Agnes Baltsa, Hamari Júlia, Teresa Berganza, Marilyn Horne, akik telt, ám hajlékony hangjukkal szintén a női hódítás képviselőiként jelentek meg a színpadon.

Manapság nem kisebb művészegyéniségek veszik örömmel repertoárjukra a vígoperai szerepeket is, mint Anna Nyetrebko, Isabel Rey, Angela Gheorghiu, illetve Cecilia Bartoli, Elīna Garanča, Joyce DiDonato, Vesszelina Kaszarova. A *prima buffa assoluta* szerepkör összetettségében rejlő színpadi és hangyi lehetőségek rendkívül vonzóak számukra, s nem utolsó sorban hálás feladatnak is bizonyulnak. Napjaink modern *bel canto* énekesei ők, akiknél a stílus egyszersmind elementáris művészi létezés mód is.

IX. Záró gondolatok

„A világ minden táján úgy gondolják, a komikus műfaj egyúttal a könnyebb műfaj is.”¹⁶³ Sajnálatos módon az utóbbi időben megfigyelhető egy tendencia, amely a *komoly* operák elsőbbségét, magasabbrendűségét sugallja. A vígoperát háttérbe szorítja az a téveszme, hogy ami könnyed, az könnyű is. Ezt a hozzáállást több szempontból is kártékonynak ítélem, ezért pályám során arra törekszem, hogy ezt a tévhitet eloszlassam. A műfaj látszólag könnyen megfejthető, s ez az első buktatója is. Alapos műelemzés, szerepelemzés, értelmezés (úgy zenei, mint színészmesterség szintjén) hiánya felszínes előadást eredményez. „A bohózat nem tűri meg a közepszerűséget.”¹⁶⁴ Ez nem az adott produkciónak, hanem a műfaj megítélésének árt a legtöbbet. Szerencsére napjainkban nemzetközi és már-már hazai viszonylatban is lehet találkozni igényes *opera buffa* produkciókkal, amelyek hozzájárulnak a műfaj presztízsének helyreállításához.

Színpadi tapasztalatom, hogy a nevetés képes önmagából táplálkozni, sőt hatványozódni is. Számomra nem egészen egyértelmű, ez hogyan történik, de valószínűleg ez lehet a vígopera egyik titka. Életem legemlékezetesebb – néha könny-fakasztó – nevetéseit színpadon éltem át.

A vígoperai előadások alkalmával számos előadót megfigyeltem, többek között saját magamat is alaposan tanulmányoztam, hogy meg tudjam fogalmazni, mi is a titka, miben áll a különlegessége eme műfajnak. Tehetséget, tudást, összetevőket elemeztem és tártam fel, míg végül a sok-sok bonyolult részleten átesve, egyszer csak – a *commedia dell' arte* esztétikai rendszerének tanulmányozása kapcsán – eljutottam a komikus műfajok egészére kiterjedő, letisztult lényegig. Ez pedig nem más, mint amit mindig is tudtam, csak túl egyszerűnek tűnt ahhoz, hogy így legyen: a színésznek „örvendő lelkűnek kell lennie. Ha ez az örvendő lélek (*anima allegra*) elrepül, a színész, már nem színész.”¹⁶⁵

E Dzsivelegov által idézett reneszánsz kori megállapítás azért is egyszerű, mert örökérvényű. Mindazonáltal megerősít engem abban az

¹⁶³ Stendhal, 1958, 175.

¹⁶⁴ Stendhal, 1958, 226.

¹⁶⁵ Dzsivelegov, 1962, 212. Dzsivelegov nem közli, hogy pontosan kitől idézi a fenti megállapítást.

elképzelésben, hogy az előadónak mindenkor fel kell fedeznie és őriznie kell magában az őszinte gyermeki naivságot és játékos kedvet. Ugyanis e nélkül vígoperai interpretáció egyszerűen elképzelhetetlen.

X. Irodalomjegyzék

- Abody Béla (1963): *Az opera fellegvárai*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Ashbrook, W. (1987): *Donizetti: le opere*. EDT-Musica, Torino.
- Ashbrook, W. (1982): *Donizetti and his Operas*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Bagdy Emőke és Pap János (2011): *Ma még nem nevettem*. Kulcslyuk, Budapest.
- Catmull, E. (2009): Hogyan táplálja a Pixar a kollektív kreativitást? Ford.: Kapitány Orsolya, *Harvard Business Review* magyar kiadás, 2, 32-41.
- Csehov, M. (1997): *A színészhez. A színházi technikájáról*. Ford.: Honti katalin, Polgár, Budapest.
- Csillagné Gál Judit (2008): *Zeneművekben történő tájékozódás pszichológiai vizsgálata*. Flaccus, Budapest.
- Davenport, T. és Prusak, L. (2001): *Tudásmenedzsment*. Ford.: Andó Éva, Kossuth, Budapest.
- Demcsák Katalin (1999): Tükör-játék. A színház önreflexiója a Commedia dell'Arte metadrámái elemeiben. In: Demcsák és Kiss (szerk.): *Színház–szemiográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*, Ikonológia és Műértelmezés 8, JATEPress, Szeged, 201-218.
- Donizetti, G. (1969): *Don Pasquale*. Edwin F. Calmus, New York.
- Dzsivelegov, A. K. (1962): *A commedia dell'arte*. Ford.: Siklósi Mihály, Gondolat, Budapest.
- Eősze László (1960): *Az opera útja*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Felsenstein, W. (1979): *Zenés színház*. Ford.: Ormay Imre, Zeneműkiadó, Budapest.
- Ferdinando Taviani (1999): Élő ellentét. Szeminárium a Commedia dell'Arte színésznőiről és színészeiről. In: Demcsák és Kiss (szerk.): *Színház–szemiográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*, Ikonológia és Műértelmezés 8, JATEPress, Szeged, 161-199.
- Fodor Géza (2002): *A Mozart-opera világképe*. Typotex, Budapest.

- Fodor Géza (2012): *Mi szól a lemezen? I. Operafelvételek Monteverditől Lisztig.* Typotex, Budapest.
- Tallián Tibor (1984): Nemzetközi repertoár 1945-1956. In: Gelencsér Ágnes, Körtvélyes Géza, Staud Géza, Székely György és Tallián Tibor: *A budapesti Operaház 100 éve.* Zeneműkiadó, Budapest, 299-315.
- Goldoni, C. (1963): *Carlo Goldoni emlékezései.* Gondolat, Budapest.
- Grout, D. J. (1965): *A Short History of Opera.* Columbia University Press, New York–London.
- Hegedűs Géza és Kónya Judit (1969): *Kecskeének.* Gondolat, Budapest.
- Hevesi Sándor (1916): *A nem írott színjáték.* Táltos, Budapest.
- Hevesi Sándor (1919): *Az igazi Shakespeare.* Táltos, Budapest.
- Hevesi Sándor (1961): *A drámaírás iskolája.* Gondolat, Budapest.
- Hevesi Sándor (1965): *Az előadás, a színjáték, a rendezés művészete.* Gondolat, Budapest.
- Hevesi Sándor (1976): A dráma és a közönség. In: Czenner Mihály (szerk.): *Az ismeretlen közönség. Hevesi Sándor színházi műhelytanulmányai, Népművelési Propaganda Iroda, 79-85.*
- Hont Ferenc (főszerk.) és Staud Géza (szerk.) (1969): *Színházi Kislexikon,* Gondolat, Budapest.
- Kertész Iván (1978): *Beszéljünk az operáról.* Zeneműkiadó, Budapest.
- Kertész Iván (1988): *Aidától Zerlináig.* Gondolat, Budapest.
- Kovács Ilona (szerk.) (2010): *Casanova Velencéje.* Atlantisz, Budapest.
- Lang, P. H. (1980): *Az opera. Egy különös műfaj különös története.* Ford.: Gergely Pál, Zeneműkiadó, Budapest.
- MacNeil, A. (2001): Commedia dell'arte. *Grove Music Online,* Retrived 11 Jan. 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006188> (Letöltés dátuma: 2017. augusztus 14.)
- Mérő László (2001): *Új észjárások.* Tercium, Budapest.
- Mesterházi Máté (1997): Tragédiából komédiába, komédiából tragédiába. *Muzsika,* Október, 29-32.

- Pándi Marianne (1955): A barokk zene. In: Sólyom György (szerk.): *Fejezetek a zene történetéből*. Művelt Nép, Budapest, 71-93.
- Polanyi, M. (1966): *The Tacit Dimension*. Doubleday, Garden City, N.Y.
- Polányi Mihály (1992): Értelemadás és értelemolvasás. In: Nagy Endre és Újlaki Gabriella (szerk.): *Polányi Mihály filozófiai írásai*. I. Ford.: Székely László, Atlantisz, Budapest, 182-218.
- Polányi Mihály (1997): *Tudomány és ember*. Argumentum, Budapest.
- Rossini, G. (1900): *Il Barbiere di Siviglia*. G. Schirmer, New York.
- Shakespeare (1961): Ahogy tetszik. Ford. Szabó Lőrinc. In: *Shakespeare Összes Művei*. III, Európa könyvkiadó, Budapest, 671-773.
- Simhandl, P. (1998): *Színháztörténet*. Ford.: Szántó Judit, Helikon, Budapest.
- Stendhal, H. B. (1958): *Rossini élete és kora*. Ford.: Rónay György, Bibliotheca, Budapest.
- Sternfeld, F. W. (1992): 'lieto fine'. In: Stanley, S. (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. II. Oxford University Press, 1259-1260.
- Szabolcsi Bence (1961): *Európai virradat*. Gondolat, Budapest.
- Szabolcsi Bence (1964): *A művész és közönsége*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Szabolcsi Bence (1974): *A zene története. Az őskortól a 19. század végéig*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Szabolcsi Bence (1977): *Bevezetés a zenetörténetbe*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Sztanyiszlavszkij: *A színész munkája*. Ford.: Morcsányi Géza, Budapest: Gondolat, 1988.
- Talbot, M., Grout, D. J. és Sheveloff, J. (1990): *Olasz barokk mesterek*. Editio Musica, Budapest.
- Tallián Tibor (2005): Life Begins at Forty. Donizetti: Don Pasquale – Szegedi Nemzeti Színház. *Muzsika*, 2, 27-30.
- Török Tamara (2011): *Goldoni és Velence*. L'Harmattan Kiadó, Budapest.
- Troy, Ch. E. és Weiss, P. (1992): 'Intermezzo' In: Stanley, S. (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. II. Oxford University Press, 807-809.
- Újlaki Gabriella (1992): A hallgatólagos és az explicit tudás. Polányi Mihály poszt-kritikai filozófiája. In: Nagy Endre és Újlaki Gabriella (szerk.): *Polányi Mihály filozófiai írásai*. II. Atlantisz, Budapest, 276-319.

- Várnai Péter (1974): *Velence*. Muzsikáló városok. Zeneműkiadó, Budapest.
- Várnai Péter (1975): *Operalexikon*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Viereck, G. S. (1929): What Life Means to Einstein. *The Saturday Evening Post*, October 26; 17, 110, 113, 114, 117. [Nem mindig egymást követő oldalakon jelent meg a cikk.]
- Dr. Viola György (1986): *Operafejedelmek*. Népszava, Budapest.
- Virovecz Katalin (2011): A személyes tudás fogalmának értelmezése Polányi Mihály filozófiájában. filozofia.unideb.hu/na/vol2011_2/201102_VK_Aszem.doc (Letöltés dátuma: 2017. szeptember 8.)
- Weiss, P. és Budden, J. (1992) 'opera buffa' In: Stanley, S. (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. III. Oxford University Press, 685-688.

XI. Szakmai önéletrajz

Váradi-Horváth Zita

énekművész, operaénekes

Szakmai tapasztalat:

- 2001– Magánénekes, Magyar Állami Operaház
1995–2001 Magánénekes, Debreceni Csokonai Színház

Tanulmányok:

- 1990–1996 Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, Tanár: Sziklay Erika egyetemi docens

Posztgraduális tanulmányok, kurzusok:

- 1994 Katia Ricciarelli Nemzetközi Opera Mesterkurzus, Mantova, Olaszország
1999 Luxemburgi Konzervatóriumi szemeszter Ionel Pantea operaénekes, énektanár vezetése alatt, Mesterkurzusok: Hamary Júlia, Walter Berry, Paolo Montarsolo, Paolo Washington

Díjak:

- 1994 Katia Ricciarelli Nemzetközi énekverseny, II. díj (I. díjat nem adtak ki), Mantova, Olaszország
1995 Lehár Ferenc Nemzetközi Operettverseny, I. díj, Komarno, Szlovákia
1997 Rubányi Vilmos-díj, Debreceni Csokonai Színház
1998 Foto-ART díj, Debreceni Csokonai Színház
2000 C. A. Seghizzi Nemzetközi Kamaraének verseny, II. díj és Községdíj, Gorizia, Olaszország
2000 A legjobb Primadonna, Budapesti Tavasz Fesztivál, Ábrahám Pál: *Bál a Savoyban* c. operettjében Madeleine szerepének megformálásáért,

- 2001 Fesztiváldíj, Budapesti Tavaszi Fesztivál, J. Strauss: *A Denevér* c. operettjében Adél szerepének megformálásáért,
- 2011 Dr. Mándi Andor és felesége által alapított díj, Magyar Állami Operaház
- 2012 Magyar Állami Operaház Kamaraénekes, 2012–2013
- 2016 Magyar Érdemrend Lovagkereszt polgári tagozat kitüntetés

Repertoár:

Opera:

- Mozart: Figaro Házassága – *Susanna, Cherubino*
- Puccini: Bohémélet – *Musetta*
- R. Strauss: Arabella – *Zdenka*, Ariadne Naxoszbán – *Najád*
- Poulenc: Karmeliták beszélgetései – *Madame Lidoine*
- Puccini: Turandot – *Liú*
- Donizetti: Don Pasquale – *Norina*
- Donizetti: Szerelmi bájital – *Adina*
- Mozart: A varázsfuvola – *Pamina, Papagena*
- Bizet: Carmen – *Micaela, Frasquita*
- Wagner: Rajna kincse – *Woglinde*
- Leoncavallo: Bajazzók – *Nedda*
- Mozart: Don Giovanni – *Zerlina, Donna Elvira*
- Mozart: Színigazgató – *Madame Silberklang*
- Beethoven: Fidelio – *Marzelline*
- Csajkovszkij: Pikk Dáma – *Chloé*
- Donizetti: Rita – *Rita*
- Offenbach: Hoffmann meséi – *Antonia*
- Haydn: Az énekesnő – *Gasparina*
- Tallér Zsófia: Leánder és Lenszirom – *Tündér Negéd*
- Rossini: Hamupipőke – *Clorinda*
- Puccini: Gianni Schicchi – *Lauretta*
- Kodály Zoltán: Hány János – *Császárné*
- Wagner: Parsifal – *I. viráglány*

Erkel: Hunyadi László – *Hunyadi Mátyás*
Kacsóh: János vitéz – *Francia királykisasszony, Iluska*
Wagner: Tannhauser – *Pásztorfiú*
Verdi: Don Carlos – *Tebaldo*
Vajda János: Karnyóné – *Samuka*
Sári József: Napfogyatkozás – *Zsuzsa*
Janacek: Jenufa – *Jano*

Operett:

Lehár Ferenc: A víg özvegy – *Hanna*
Ábrahám Pál: Bál a Savoyban – *Madeleine*
Johann Strauss: Denevér – *Adél*
Lehár Ferenc: Luxemburg grófja – *Angele*
Johann Strauss: Zigánybáró – *Arzéna*
Huszka Jenő: Lili Bárónő – *Lili*

CD felvételek:

Kodály Zoltán: Hány János – Császárné
(vez. Friedemann Layer, 2004, ACCORD)
Wolfgang Amadeus Mozart: Die Zauberflöte – Erste Dame
(vez. Győriványi Ráth György, 2006, VOX ARTIS)
Georg Lickl: Musique Sacrée – sopran solo
(vez. Vashegyi György, 2006, HUNGAROTON)
Baldassare Galuppi: La clemenza di Tito – Servilia
(vez. Fabio Pirona, 2008, HUNGAROTON)

XII. Melléklet

1. Donizetti, 1969, 111.
2. Rossini, 1900, 37.
3. Donizetti, 1969, 83.
4. Donizetti, 1969, 187.
5. Donizetti, 1969, 70-71.
6. Donizetti, 1969, 147-149.
7. Donizetti, 1969, 40-47.
8. Donizetti, 1969, 145.
9. Donizetti, 1969, 52-53.
10. Donizetti, 1969, 56-57.
11. Donizetti, 1969, 59.
12. Donizetti, 1969, 78-79.
13. Donizetti, 1969, 82-83.
14. Donizetti, 1969, 91-92.
15. Donizetti, 1969, 95-97.
16. Donizetti, 1969, 102.
17. Donizetti, 1969, 103.
18. Donizetti, 1969, 108.
19. Donizetti, 1969, 118-119.
20. Donizetti, 1969, 124-125.
21. Donizetti, 1969, 146.

N
-rar.
-pare. (Ve - gli, o so - gni non sa
(Is he dream - ing, is he

ERNESTO
DOCTOR
DOTTORE (Ve - gli, o so - gni non sa
(Is he dream - ing, is he

DOCTOR
DOTTORE (È ri - ma - sto là im - pie - tra - to.
(Like a stone, he stands in won - der.
(Da indietro atterrito.)

DON PASQUALE
Sogno? veglio? cos'è sta - to?
Dreaming? Waking? or mistaking?

21 Andante

N
be - ne. Non ha
wak - ing. He is

E
be - ne. Non ha
wak - ing. He is

D
Sembra un uom - cui man - ca il fia - to.)
He is breath - less, struck by thun - der.)

P
sogno? calci? schiaffi?
visions? kickings? beatings?

R. re - sta-mi da re - spi - rar, fia-to non re - sta-mi
 breathe at all, or speak a word, I scarce can breathe at all,

C. re - sta - gli da re - spi - - rar, fia-to non re - sta-gli
 breathe at all, or speak a word, they scarce can breathe at all,

B. *Bartolo.*
 Freddo ed im mo - bi - le
 All this be-wil - ders me,

R. da re-spi-rar, fia-to non re - sta-mi da re - - spi-
 or speak a word, I scarce can breathe at all, or speak a

C. da re-spi-rar, fia-to non re - sta-gli da re - - spi-
 or speak a word, they scarce can breathe at all, or speak a

B. co-me u - na sta-tu - a, fia-to non re - sta - mi da re - spi -
 Speechless and pe-tri-fied I scarce can breathe at all, or speak a

N
va.) due.) Oh! fra - tel - lo, tre mo -

D
re, impazzi re lo fa - rà; through, co. m'è scaltra, malandrina!)
-zy, he'll be crazy when she's through, what a ras - cal, sly and cunning!)

P
-tà, through, com'è cara e mo - de - stina nel la sua sempli - ci -
she's so charming, shy and stunning, sweet and simple through a

fp *fp*

I₄⁶ IV_b⁶ Mollbeli I₄⁶ IV_b⁶ Mollbeli

N
tutta! (Sta a vedere, vecchio matto, sta a vedere, vecchio matto ch'or ti servo co me va, ch'or ti servo come
tremble! (You'll discover, crazy codger, you'll discover, crazy codger, I will give you what is due, I will give you
what is

D
Mos - se, vo - ce, por - ta - men - to, tutto è in le - i sempli - ci
dul - cet voice and eyes to blind you, simple sweetness all through and

P
-tà! through! Ah! Dotto - re! com'è cara nel la sua sempli - ci
Ah, good Doctor! she's so charming, sweet and simple all through and

I II₆ I₄⁶ V₇

N
va, si sta a - ye - dere, si sta a - ye - dere ch'or ti servo, si co - me is
due, you will dis - cover, you will dis - cover, I will give you just what me is

D
-tà, through mos - se voce, por - ta - men - to, tutto è in le i sempli - ci
through gracious bearing eyes to blind you, simple sweetness all through and

P
-tà; through; ah! Dottore, co. m'è cara nel la sua sempli - ci
through; ah! Good Doctor, she is charming, sweet and simple, all through and

I

D *tutto, tut - to... conversation...*

P sia - mo, hear them, *tutto, tut - to* ov - er hear all the con - *pos - sia* Ver - sa -

F: I V₅⁶ I V₅⁶ I II⁷_{vältodominans} V

D (In - vano accumula progetti e calco - li, in - vano accumula progetti e
(Vainly he calculates, plots and prevaricates, vainly he calculates, plots and pre

P - mo. - tion. **24** (Vedrai se giovino raggiri e ca - bale, sorri - si te - ne - ri, sospiri e
(No use now tender sighs, no lies and trickery, no smiles to tantalize, no wiles and

Festo

V₇ - ₉

D cal - co - li, non sa che fab - bri - ca ca - stelli in a - ri a, non vede il sempli - ce, non vede il
- var - i - cates, castles he fab - ri - cates, doomed to e - vap - or - ate, lit - tle the simple - ton, lit - tle the

P lagri - me, ve - drai se gio - vi - no, ve - drai se gio - vi - no sor - ri - si te - ne - ri, so - spi - ri e
wit - cher - y, no use pre - tend - ing with sighs, lies, and trick - er - y, no ten - der smiles, tanti - liz - ing and

I₄⁶ V₅⁶ I

D sempli - ce, non vede il sempli - ce che nel - la trappo - la da sè me - de - si - mo, non ve - de il
simple - ton, lit - tle the simple - ton sees his dup - lic - it - y has him ensnared, yes, how little the

P la - gri - me, or vog - lio prende - re la mia ri - vin - ci - ta, or vog - lio prende - re la mia ri -
treacher - y, I am in - vin - ci - ble, I will a - venge it all, I am in - vin - ci - ble, I will a -

V

2 *Larghetto*

ERNESTO

p

Cerche - rò lon - ta - na - ter - ra do - ve
Dis-tant lands I shall dis - cov - er, where no

f: I IV⁶₄ VII^{6#}₅ I

p

ge - mer sco - no - sciu - to; là vi - vrò col cuo - re in
stran - gers know my sto - ry; There as - bro - ken heart - ed

f: V⁷_# I⁴₆ V[#] I V⁶₅ I IV⁶₄ VII^{6#}₅ T

f

guer - ra de - plo - rando il ben perdu - to, de - plo -
lov - er will de - plo - re his loss of glo - ry, will de -

f: I Asz: VI VII²_b I⁶₄ V⁷ I II⁶_b

p

- rando il ben perdu - to;
-plo - re his loss of glo - ry.

Mollbeli

Asz: I⁶₄ V⁷

E

ma - nè sor - te a me - mi - ca, nè frap -
 But though des - ti - ny tries to hurt me, puts be -

E

- po - sti mon - ti e mar, ti po - tran - no, dol - ce a -
 - tween us moun - tain and sea, still my love will not de -

E

- mi - ca, dal mio co - re can - cel - lar, non ti po -
 - sert me, still No - ri - na's I will be. Love won't de -
 cresc. e accel. rall.

E

- tranno dal mio co.re cancellar, non ti potranno dolce amica, dal mio core cancellar.
 - sert me, still No - ri - na's I will be, my love for you will not desert me, still Norina's I will be.

(to himself, half weeping)
(da solo, quasi piangendo)

P

4 **Larghetto**

(E fi-ni-ta, don Pa-squa-le, e fi-ni-ta, don Pa-
(All is end-ed, Don Pasqua-le, all is end-ed, Don Pa-

P

-squale,
-squale,

hai-bel romper-ti la te-sta, hai bel romper ti la
bro-ken head-ed, broken-heart-ed, broken-head-ed, broken

P

testa!
-hearted!

Altro a fa-re non ti re-sta, altro a fa-re non ti
Ev-'ry hope has now de-parted, ev-'ry hope has now de-

P

resta
-parted,

che d'andarti ad affo-gar, che d'andarti ad affo-
All that's left you is to drown, all that's left you is to

NORINA (fra sè (to herself)

(È du-ret-ta la le-zio-ne, ma-ci-vo-le a
(That was quite a force-ful les-son, but it need-ed to

gar.
drown.

E fi-ni-ta, sì...
All is end-ed, yes,...

C: I V₃⁴

N
 far be l'ef - fet to; or bi so gna
 be ef - fect - ive; to be sure of

P
 don Pa - squale, sì, altro a fa - re non ti re - sta che d'andarti ad affo -
 Don Pa - squale, yes, ev - ry hope has now departed, all that's left you is to

V₃⁴ V₇ I II_b⁶ = Desz: I₄⁶ V₇

N
 del our pro - get to la vit - to - ría
 our ob - ject - ive, I must pin - the

P
 - gar, e fi - ni - ta, e fi - ni - ta, altro a fa - re non ti re - sta che d'andarti ad affo - gar, don Pa -
 drown, all is end - ed, all is end - ed, ev - ry hope has now departed, all that's left you is to drown, Don Pa -

Desz: I₄⁶ = C: II_b⁶ V₇ V₂ I₆ VI

calando

N
 assi - cu - rar, or bi so gna
 vic - to - ry down, to be sure of

P
 - squa - le, don Pasquale, altro a fa - re non ti re - sta, altro a fa - re non ti re - sta che d'andarti ad affo -
 - squale, Don Pasquale, ev - ry hope has now departed, ev - ry hope is now departed, all that's left you is to

C: I₄⁶ V₇ I

N
 del our pro - get - to la vit -
 our ob - ject - ive, I must

P
 - gar, don Pasquale, don Pa - squa - le, ah, e fi - ni - ta, altro a fa - re non ti
 drown, Don Pasquale, Don Pa - squa - le, ah, all is end - ed, ev - ry hope has now de -

N
-to - ria, la vit - toria as - si - cu - rar,
pin him, I must pin vic - to - ry down,

P
re - sta che d'andar - ti ad affo - gar, ad af - fo - gar, altro a far non ti
-part - ed, all that's left you is to drown, I guess you'll drown, ev - ry hope has de -

5
Poco più

N
or to bi - sog - na la vit - to - ria as - si - cu -
to be sure of our ob - ject - ive, I'll pin it

P
re - sta che d'an - darti ad af - fo - gar, che d'an - dar - ti ad af - fo -
-part - ed, all that's left you is to drown, all that's left you is to

N
-rar, down, or to bi - sog - na la vit - to - ria
down, sure of our ob - ject - ive,

P
-gar, altro a far non ti re - sta che d'an - darti ad af - fo - gar, che d'an -
drown, ev - ry hope has de - part - ed, all that's left you is to drown, noth - ing's

(to Don Pasquale, decisively)
(a Don Pasquale, decisa)

N
as I'll si - pin - cu - rar.) Parto a -
I'll pin - it down.) Now I'm

P
-dar ti left you, ad af - fo - gar.)
I'll go and drown.)

CAVATINA

NORINA

SCENE IV. A room in Norina's house.
 SCENA IV. Stanza in casa di Norina.

Andante

First system of the piano introduction. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The tempo is marked *Andante*.

Second system of the piano introduction, continuing the melodic and harmonic development.

Third system of the piano introduction, concluding with a *calando* marking.

NORINA (reading) (leggendo)

Quel guardo il ca - va - lie - re
 On him her gaze had light-ed,

Vocal line for Norina, marked as a reading. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand.

N

in mezzo al cor tra - fis - se, pie - gò il gi - noc - chio e
 deep to his heart ap - peal - ing, straight-way, he swore to her,

Second vocal line for Norina. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern.

7. kottapéllda

N
 dis - se: Son vo - stro ca - va - lier.
 kneel - ing, I'll be thy own true knight.

16

III⁸_# 7 II^{6#}₅ I⁶₄ V⁷ I V⁷ I

N
 E tan - to e - ra in quel guar - do sa - por di pa - ra -
 So much he saw in her glanc - es, promise of heav'n e -

19

D: I I⁶ V⁶₅ V⁷ I - 6

N
 - di - so - che il ca - va - lier Ric - car - do,
 - ter - nal, Rich - ard threw down his lan - ces,

22

III⁷ = G:VII⁷ I VI

N
 tut - to d'a - mor con - qui - so, giu - ro che ad al - tra
 con - quered by love su - per - nal, and swore no oth - er

25

II II⁶ V⁶₅ (laughs, and tosses away the book) III^{6#}₄₃
 (ride e getta il libro) I

N
 ma - i non vol - ge, ria il pen - sier. Ah ah! ah ah!
 dam - sel ev - er would capture his sight. Ah ah! ah ah!

28

III⁷_# II^{6#}₅ I⁶₄ V⁷ I II^{6b}_{2b} VII^{7b}_b = B:V⁷_b

sfp *ff* *p*

nápolyi 2

7. kottapélda

29

Allegretto

32 *p*

NORINA

So anch'io la vir-tù ma-gica d'un guardo a tempo
I al-so know the sor-ce-ry of glances well di-

39 *calando* *p*

lo-co, so anch'io come si bru-ciano i co-ri a len-to fo-co; d'un bre-vesor-ri-
-rect-ed, I al-so know of hearts a-fire from sparkling eyes re-lect-ed; a sec-ret way of

47

-set-to co-nosco anch'io l'ef-fet-to, di men-zogna la-grima, d'un su-bi-to lan-
smil-ing, I know can be be-guil-ing, and sighs that fill your eyes with tears that suddenly de-

53

-guor. Co-nosco mille mo-di del-la-mo-ro-se fro-di, i vezzi e l'ar-ti
-part. I know a thousand fashions to wak-en ten-der pas-sions, the charming arts of

59

B:

IV⁶ III⁶VII^{5#}_{3#}III^{6#}₄III^{3#}III⁴₃
b

7. kottapéllda

D

V⁷I⁶₄V⁷

I

I^{6b}₄
b_{3b}

N
fa - ci - li per a - drescare un cor. D'un bre - vesor - ri - set - to co - nosco anch'io l'ef.
trick - er - y that cap - tivate a heart. A sec - ret way of smil - ing I know can be be -

65 *p*

B VI[#] II⁴_b V⁷ I I^{2#}_b VI^{3#} - 7

N
- fet - to, co - no - sco, co - no - sco, d'un su - bi.to languor, so anch'io la vir - tu
- guil - ing, I know well, I know well the sighs that soon de - part, I al - so know the

74 *p*

II⁴⁻³ II⁶_b Mollbeli I⁶₄ V⁷ I I²_b

N
ma - gi.ca per in - spi.ra.re a mor. co - no - sco l'ef.fet.to, ah!
sor - ce - ry to win a lov - ing heart, I know how be - guil - ing, ah!

77 *f*

VI[#] VI^{4#}₂ II⁶ II I⁶₄

N
si, ah! si, per inspira - re a - mor.
yes, ah! are the ways to win a man's heart.

83 *f*

V⁷ I I^{7b}

N
Ho te.sta biz.zarra,son pronta,vi.va.ce... son pronta,vi.va.ce,brilla.re mi
My head is too flighty,I'm light and vivacious, I'm light and vivacious,and often flirt -

89 *p*

IV

Esz I IV I⁶ II V⁷ I

7. kottapéllda

con forza

N
 piace, mi piace scherzar, mi piace scherzar. Se monto in furor, di rado sto al
 -atious, I love to be gay. I love to be gay. I fly in-to rages in un-likely
 rall.

N
 segno, ma in riso lo sdegno fo presto a cangiar.
 places, but laughter soon chases my anger a - way.
 a tempo rall. a tempo

N
 Ho testa bizzar - ra, ma core eccel - len -
 But though I am flight - y, I'm ve-ry good heart -

N
 -te, ma core eccel - len - te. Ah!
 -ed, I'm ve-ry good-heart ed. Ah!
 a tempo

N
 [31] so anch'io come si
 I al - so know of

N
 bru - ciano i co - ria len - to fo - co: d'un bre - vesor - ri - set - to co -
 hearts a - fire from spark - ling eyes re - flect - ed; a sec - ret way of smil - ing, I

N
 - no - sco anch'io l'ef - fet - to, di men - zogne - ra la - grima, d'un su - bi.to - lan -
 know can be be - guil - ing, and sighs that fill your eyes with tears that sud - den - ly de -

N
 - guor. Co - nosco im - lle mo - di del - l'a - mo - ro - se fro - di, i vezzi e l'ar - ti
 - part. I know a thousand fashions to wak - en ten - der pass - ions, the charming arts of

N
 fa - ci li per a - descare un cor. D'un bre - vesor - ri - set - to co - nosco anch'io l'ef -
 trick - er - y that captivate a heart. A sec - ret way of smil - ing, I know can be be -

N
 - fet - to, co - no - sco, co - no - sco d'un su - bi.to languor. So anch'io la vir - tù
 guil - ing, I know well, I know well the sighs that soon de - part. I al - so know the

N
ma - gi - ca per in - spira - re amor, co - no - sco l'effet to, ah!
sor - cër - y to win a lov - ing heart, I know how be - guiling, ah!

150

N
si, ah! si, per inspira - re a
yes, ah! are the ways to win a man's

156

N
- mor. Ho testa bizzarra, son pronta e vi - va, ce,
heart. My head is too flighty, I'm light and vivacious,

32 Poco più

160

N
leggerissime
brilla.re mi piace, mi pia.ce scherzar, ah!
and often flir - tatious, I love to be gay, ah!

166

B: I II V₇ VI^{5b}=Ges: I V₅ I

N
mi pia - ce, mi
I'm hap - py, I

171

N
pia - ce scher - zar, ho te - sta vi - va - ce, mi
love to be gay, I'm light and vi - va - ciours, I

176
B V⁵ - 8 - 7 - 5 I⁶ II⁶ I⁶₄

N
pia - ce scherzar, ho te - sta vi - va - ce, mi pia - ce scher.
love to be gay, I'm light and vi - va - ciours, I love to be

181
V² I⁶ II⁶ I⁶₄ V² *pp*

N
- zar, mi pia - ce scherzar, mi pia - ce scherzar, ah!
gay, I love to be gay, I love to be gay, ah!

186 *f*
I⁶ II⁶ I⁶₄ V² I⁶ II⁶ I⁶₄ V² I⁶ VI^{5b}_b

N
mi pia - ce, mi pia - ce scher
I'm hap - py, I love to be

191
VI^{5b}_b IV^{6#}_{b 5b} I⁶₄ V⁷ I⁶₄ II⁷_{3#} D V⁷₄

N
zar.
gay.

196
I

N
 par - tè lo scon-giu - ro; va - da a let - to, dor - ma be - ne; poi do
 coun - sel I would give you; go to bed, now, slum - ber sweet - ly; we will

N
 - man si par - le - rà, va - da a let - to, vada a letto, dorma be - ne, dorma, dorma, dorma
 talk an - oth - er day, go to bed now, go to bed now, slumber sweetly, slumber sweetly, slum - ber

N
 be - ne, poi doman si par - le - rà, va - da, dor -
 sweet - ly; we can talk an - oth - er day, go, now, slum -

N
 - ma, dor - ma, dor - ma, dor - ma be - ne, poi doman si par - le - rà, va -
 ber, slumber, slumber, slumber sweet - ly, we can talk an - oth - er day, go -

N
 - da, dor - ma, poi doman si par - le - rà, va - da a letto, dorma
 now, slum - ber, we can talk anoth - er day, go to bed and slumber

rall.

col canto

N
 Pron - ta io son, pur ch'io non manchi al l'a - mor, — al - l'a -
 I am prepared, if I'm not lacking in the love, in the

33 **Maestoso**

F: I II⁶ II⁶ V⁴⁻³ V⁹₇

N
 - mo - re del ca - ro be - ne.
 love of my dear - est dar - ling.

V⁹₇ I⁶₄ V⁷ I⁶ II^{4#}_{2#} I⁶ II^{4#}_{2#} I⁶

dominàns orgonapont

tonikai orgonapont

N
 Fa - rò imbrogli, farò sce - ne, fa - rò imbrogli, fa - rò sce - ne,
 I'll be an - gry, screaming, quarr'ling, I'll be angry, storming, quarr'ling,

V⁶₅ V⁷ I⁶ II^{4#}_{2#} I⁶ II^{4#}_{2#} I⁶

N
 so ben io quelch'ho da far, so ben io quelch'ho da far, fa - rò imbrogli, fa - rò sce - ne so ben io quel ch'ho da
 I know ev'ry word and thought, I know ev'ry word and thought, I'll be angry, storming, quarr'ling, I know ev'ry
 word and

rall. a tempo

V⁶₅ V⁷ I

N
 far, si, so ben io quelch'ho da far, fa-ròimbroglifa-ròsce ne, so benio quelch'ho da
 thought, yes I know ev-'ry word, and thought. I'll be angry, storming, quarr'ling, I know ev'ry word and
rall. *a tempo*
sf dolce
 (F:) III_{4b}⁶ =Asz: I₄⁶ V⁷ I₄⁶ V⁷ I = III_b^{5b} V V² I⁶ V₃⁴

N
 far, so benio, so benio, so benio quelch'ho da far, so benio, so benio, so benio quelch'ho da
 thought, I know well, I know well, I know ev'ry word and thought, I know well, I know well, I know ev'ry word and
pp leggeriss.
 I II⁶ I₄⁶ V⁷ I II⁶ I₄⁶ V⁹⁸⁷₇₆₅

N
 far, so ben io quelch'ho da far, so ben i o quelch'ho da
 thought, I know ev-'ry word and thought, I know ev-'ry act-ion and
f
 I IV I₄⁶ V⁷ I II₅⁶ I₄⁶

N
 far, thought, ah, so ben io quelch'ho da far, ah, I know ev-'ry word and thought.
 DOTTORE
 34 Voi sape-te se d'Er- I as-sure you if to
a tempo
p
 V I

N
Mi vo - le - te fie - ra? Mi vo - le - te me - sta?
Would you like me haughty? Would you like me weep - ing?

D

No.
No.

N
me - sta? Ho da
weep - ing? Should I

D
No, no, la parte non è que - sta.
No, no, that's not at all in keep - ing

N
pian - ge - re? o gri - da - re? me - sta?
moan and groan? or be shriek - ing? weep - ing?

D
No, no, no, no. No, la parte non è questa, non è questa, non è
No, no, no, no. No, that's not at all in keeping, not in keeping not in

N
fie haught - ra? Nè pian - ger, nè gridar? La sempli -
haught - y? Shall I groan, shall I shriek? Na - ive and

D
questa, non è questa; state un po - co, state un poco ad ascoltar. Convien far la semplicit - ta
keeping, not in keeping, will you listen for a moment, let me speak. Better seem na - ive and simple.

N

D

N
-cet - ta? la semplicità? Posso in questo dar lezione.
sim-ple? na-ive and sim-ple? I myself could give a lesson.

D

Or la partecco v'in segno. Collo torto, bocca
Let me show you how to do it. eyes wide open, show
your

N
Or proviam quest'altra azione. Mi ver-
Let's rehearse the next impression. I'm em-

D
stret - ta; Or proviam quest'altra azione.
dim-ple. Now rehearse the next expression.

N
-go - gno... Son zi -
-bar - rassed... I'm a -

D
Bra.va! bra.va! bra.va!
Bra-va! bra-va! bra-va!

N
-tel - la... grazie... ser-va... ser-va, si-gnor
maid, sir... Thank you, kind-ly... from my humble

D
Brava, brava, bricconcella lva benis-simo co-sí, bra-va, bra-va, bra-va, bra-va, così, co-
Brava, clever masquerader! Very well you play the part, brava, bra-va, bra-va, you play the

N
Va - do, cor - ro, si, va - do, cor - ro al gran ci -
let's go, hur - ry, let's go, let's hur - ry to bat - tle

36 Allegro
Si, cor - ria - mo al gran ci -
Let us hur - ry, to bat - tle

N
-men - to, pie - no ho il co - re, si, pie - no ho il
far - ing I am cou - ra - geous, I am cou -

D
-men - to,
far - ing,

N
co - re d'ar - di - men - to.
ra - geous, I am dar - ing.

D
ah: si, cor - riamo, si, cor - riamo al gran ci - men - to, pieno ho il
let us hur - ry, in - to bat - tle we'll be far - ing, I'm cou -

cresc.

D
co - re pieno ho il co - re d'ar - di - men - to; la sa - et - ta fra non
- ra - geous, I'm courageous, I am dar - ing; There's a thun - der bolt be -

Doctor (leading Norina by the hand)
DOTTORÈ (conducendo per mano Norina) Reggioap-
ath

7 **Larghetto** Via, da brava.
Come, take courage

pp *p*

E: I V⁶₅ V⁷

N -pe-na... tre - mo tutta... (as he leads Norina forward, he signals
faint-ing.. How I tremble. (Nell'atto che fa inoltrare Norina, accenna a

D V⁶₅ V⁷ VI = cisz: I

N Ah! fratel, non mi la-scia-te. Per pie-
don Pasquale di mettersi in disparte. Don Pasquale si rincantuccia.) Pi - ty

D Don Pasquale to stand aside, Don Pasquale conceals himself) Non te.me.te.
Do not wor-ry.

N (she advances slowly.)
(S'avanza lentamente.)

N -rà! per pie-tà! per pie - rà! (Runs to Don Pasquale.)
me! pi - ty me! pi - ty me! (Corre a don Pasquale.)

D Via, coraggio, v'inol-tra-te.
Come, take courage, just step forward.

accel. *cresc.*

V^{3#} IV⁷_{3#} V^{3#} IV⁷_{3#} V^{3#}

D D D

dominàns

orgonapont

(on the sly, to Don Pasquale)
(di soppiatto a don Pasquale)

D

Fresca uscita di convento, naturale è il turbamento; per natura un po' selvatica, mansuefarla a voi si
With the convent just behind her, somewhat bashful you may find her; like a newly captured animal, taming her is up to

p

NORINA

(Sta a ve - de - re, sì, sta a ve - de - re, o vecchio mat - to, ch'or - ti
You'll dis - cov - er, you will discov - er, you crazy cod - ger, I will

sta. Mos - se, vo - ce, mosse, voce, portamento,
you. Grac - ious, bear - ing, dulcet voice and eyes to blind you.

Don Pasquale

Mosse, vo - ce, mos - se, voce, por - ta - mento, tutto, tut - to,
gracious, bearing, dul - cet voice and eyes to blind you, simple sweetness,

8

p

I⁶ V⁷ I⁶

N

ser - vo, sì, sì, ti ser - vo co - me va, sta a ve -
give you, yes I will give you what is due, You'll dis -

D

tut - to è in lei, i, tutto è in lei sem - pli - ci - tà,
sim - ple sweet - ness, simple sweetness through and through.

P

tut - to è in lei sem - pli - ci - tà; la dichiaroun gran por -
sim - ple sweet - ness through and through; All the virtues were con -

fp

I⁶

(in great agitation)
(agitatissima)

N
-schina! pre-sto an-dia-mo, fuggiam di qua: un uomo! un uomo fuggia
bear it! quick-ly come with me, a-way from here: a man herela man here, let's go

D

Coraggio, nonteme-te. (seeing that Norina wants to leave)
DON PASQUALE Take courage, do not worry. (vedendo che Norina vuol partire)

Dotto-re! dotto-re!...
Oh, Doctor! Ah, Doctor!...

E:
V I₄^{6b} V I₄^{6b} V
molibeli

N
-mo. (Sta a ve-de-re, sì, sta a ve-de-re, o vecchio
please. (You'll dis-cov-er, you will dis-coy-er, you cra-zy

D

P
(Co-m'è scal
(What a ras

9
I. Tempo
Com'è ca-ra, com'è cara! com'è ca-ra, ca-ra, ca-ra, ca-ra, ca-ra, mode -
How ador-a-ble, how charming! How a-dorable, how charming, charming, charming,
shy and

N
mat-to, ch'or ti ser-vo sì, sì, ti ser-vo co-me
cod-ger, I will give you, yes I will give you, what is

D

P
-tra, co-m'è scaltra, malandri-na! im-pazzi-
cal! what a ras-cal, sly and cunning! He'll be cra-

-stina! com'è cara e mode-stina nella sua semplicità, sem-pli-ci-
stunning! She's so charming, shy and stunning, sweet and simple through and through,
all through and

I V₇

I V₇

N
 va.) due.) Oh! fra - tel - lo, tre mo -
 due.) Oh, dear bro - ther, how I

D
 -re, impazzi re lo fa - rà; through, co - m'è scaltra, malandrina!)
 -zy, he'll be crazy when she's through, what a ras - cal, sly and cunning!)

P
 -tà, through, com'è cara e mo - de - stina nel la sua sempli - ci -
 through, she's so charming, shy and stunning, sweet and simple through a

I₄⁶ IV_b⁶ Mollbeli I₄⁶ IV_b⁶ Mollbeli

N
 tutta! (Sta a vedere, vecchio matto, sta a vedere, vecchio matto, ch'or ti servo co me va, ch'or ti servo come
 tremble! (You'll discover, crazy codger, you'll discover, crazy codger, I will give you what is due, I will give you what is

D
 Mos - se, vo - ce, por - ta - men - to, tutto è in le - i sempli - ci
 dul - cet voice and eyes to blind you, simple sweetness all through and

P
 -tà! through! Ah! Dotto.re! com'è cara nella sua sempli - ci -
 through! Ah, good Doctor! she's so charming, sweet and simple all through and

I II⁶ I₄⁶ V⁷

N
 va, si sta a - ve - dere, si sta a - ve - dere ch'or ti will servo, si co - me is
 due, you will dis - cover, you will dis - cover, I will give you just what me is

D
 -tà through mos - se voce, por - ta - men - to, tutto è in le i sempli - ci
 through gracious bearing eyes to blind you, simple sweetness all through and

P
 -tà; through; ah! Dottore, co - m'è cara nel la sua sempli - ci -
 through; ah! Good Doctor, she is charming, sweet and simple, all through and

I

SCENE IV. Don Pasquale and Norina are seated, The servants place a table with writing materials in the middle of the stage. On the table is a bell. The Notary bows, seats himself and commences to write. The Doctor stands to the right of the Notary, as if to dictate. **91**

SCENA IV. Don Pasquale e Norina seduti.-I servi dispongono in mezzo alla scena un tavolo coll'occorrente per scrivere. Sopra il tavolo, un campanello. Il Notaro saluta, siede e s'accinge a scrivere.- Il Dottore in piedi a destra del Notaro, come dettandogli.

12 Moderato

DOCTOR
DOTTORE

Frada una parte, etce.te.ra,
She of the first part, et-ce-te-ra,

pp

sempre staccato

Sofro - nia Malate - sta,
Sofro - nia Malate - sta,

domi - ciliata, et. cete - ra, contut - to quel che
whose dom - i - cile, et - ce - te - ra, what - ev - er all the

resta.
rest is.

Ed'altra parte, etcetera,
The oth - er part, et - cetera,

Pasqua - le da Cor.
Pasqua - le da Cor -

D

- neto, et . cetera . Cei titoli secondo il consu . e . to ...
 NOTARO ^{neto,} et-cetera. With titles, as are u-su-al-ly stat-ed...

Et . cetera .
 Et - cetera .

D

En . tram - biqui pre-
 Not. Both par - ties, re - pre-

Et . cetera .
 Et - cetera .

D

- sen - ti, volen - ti, volen - ti e con . senzienti...
 - sent - ed, are will - ing, to en - ter, and have con-sented...
 accel. poco a poco un poco rall.

D

NOTARO Un ma-trimo - nio in re - gola a
 In - to the bond ma - tri - mon - i - al. They

Enti.
 entered.
 a tempo accel. *tr* *tr*

DOCTOR
DOCTORE (to Don Pasquale)
(a Don Pasquale)

Ri - ve - la il vo - stro co - re que - st'at - to di bon -
A heart that's truly gold - en, this deed re - veals in

-dita... Con zelo e fedel - tà.
-bey her. Be zealous, loyal and true.

I - ta.
-bey her.

p

(to Don Pasquale)
NORINA (a Don Pasquale)

Ri - ve - la il vo - stro co - re que - st'at - to di bon - tà.
A heart that's truly gold - en this deed re - veals in you.

-tà.
you.

Steso è il con -
The contract

(conducting Norina to the table with gentle force)
(conducendo Norina al tavolo con dolce violenza)

DON PASQUALE (signing with enthusiasm)
(sottoscrivendo con vivacità)

Cara so -
Dear little

Ecco la mia.
There, I have signed it.

-tratto.
written.

Le firme...
Please sign it...

D

Not.

-rella, or vi.a, si tratta di segnar.
sister, go on, now, just sign and all is done.

Non vedo i testimoni, un so.lo non può
I do not see a witness, we must have more than

cisz: IV⁶

NORINA (As she is in the act of signing, Ernesto's voice is heard through the entry way. Norina lets the pen drop)
(Mentre sta in atto di sottoscrivere, si sente la voce di Ernesto dalla porta d'ingresso. Norina lascia cadere la penna.)

ERNESTO (from within) (di dentro)

In.dietro, in.die.tro, mascalzo.ni,
Make way, there, make way, there, Back, you scoundrels,

Er.
Er -

14 star. one. Allegro

E:I p

E: I

N

-ne.sto! or vera.men.te mi viene da tre.mar!
-ne.sto! No need pretending, I really am a-fraid!

DOCTOR DOTTORE

in.die.tro, in.die.tro;
stand back, there, stand back, there,

Erne.sto! e non sa rien.te;
Erne.sto! and he knows nothing;

Er.ne.sto può tut.to rovi.
Er.ne.sto can wreck the plans we

15. kottapélda

E
D

io voglio entrar, I shall go in, io voglio entrar, I shall go in, ma back, - scal - you -

-nar!
laid!
Don Pasquale

E non sa nien - te.
And he knows noth - ing.

Mio ni - pote!
There's my nephew!

NORINA

E
D

Or tutto ve.ramen - te ci vie - ne, ci vie - ne a ro - vi -
I tremble now in earn - est, our ru - in, our ru - in will now be -

-zo s'ound = ni, rels', sì, io in - vo tend - glio en - go -

Or tutto ve.ra.men - te ci vie - ne a ro - vi -
I tremble now in earn - est, our ru - in will now be -

N

E
D

-nar!
-gin!

-trar.
in.

-nar!
-gin!

V I^{6b}₄ V I^{6b}₄

mollbeli

f

N *mar, si da tre - mar, ah, si,*
 feel, what fear I feel, ah, yes,

E *-zar, ad im - paz to - zar, si, My mind - cio ad im - paz to*
 reel; begins to reel, yes,

D *-tar, a se - gui tar. Seconda la com - me - dia,*
 -veal, you may re - veal Our comedy will con - quer,

P *-tar, ca - pa - ci - tar, lo vo' ca - pa - ci - tar, si,*
 feel, what does he feel, I wonder what he feels, yes

C: I II⁶ I⁶ V⁷ VI^b II[#]
 mollbeli váltódominans

N *si, mi vie - ne mi vie ne da tre - mar.*
 yes, I trem - ble, what dreadful fear feel. —)

E *-zar, ad im - paz - zar, ad im - paz - zar.*
 reel; begins to reel, be - gins to reel. — (turning to the company)
 (volgendosi alla comitiva)

D *la - scia, lascia, lascia far, si, la - scia far. Questo contratto a -*
 if you help us in the deal, yes; help us deal. Now that the contract's

P *si, lo vo' ca - pa - ci - tar, ca - pa - ci - tar.*
 yes, I wonder what he feels, what does he feel? —

V V⁹ I⁶ IV^{6#} V⁷ I
 szukított

(leads first Norina, then Ernesto, to sign)
 (Conduce a sottoscrivere prima Norina, poi Ernesto.)

D *-dun - que si vada ad ul - ti - mar.*
 read - y Let's have the final part.

Andante

16. kottapéllda

Notary
NOTARO

(joining the hands of the bridal pair)
(riunendo le mani degli sposi)

(exits)
(Se ne va)

17 Moderato mosso

Sie - te ma - ri - to e mo - glie.
Here man and wife I pronounce you.

(C: I^{7b})
F: V⁷

NORINA (Appena segnato il contratto, prende un contegno naturale, ardito senza impudenza.)
(having scarcely signed the contract, takes on her natural manner, confident without impudence.)

Doctor
DOTTORE

(Va il bel - lo a co - minciar.)
(And now the fun will start.)

DON PASQUALE

(Va il bel - lo a co - minciar.)
(And now the fun will start.)

(Mi sen - to li que - far.)
(And now the fun will start.)

(F:) *p* V⁶₅ II^{6b}₂ V⁶₅ II^{6b}₂ V⁶₅ II^{6b}₂ V⁶₅ II^{6b}₂ V⁶₅
mollbeli (rejecting him gently)
(respingendolo con dolcezza)

(about to embrace Norina)
(in atto di abbracciare Norina)

A da - gio un po - co: cal -
in calm - er fash - ion: Con -

Ca - ri - na!
Be - lov - ed!

I

-ma - te quel - gran fo - co.
-troll this burn - ing pas - sion.

Si chie - de
You first should

V⁶₅

V⁷

I

(with rising emphasis)
(con enfasi crescente)

N
Vo - gliò, per vo - stra re - go - la, vo - gliò,
or - ders, as you com - mand - ed it, or - ders,

F: I ⁻⁶ ₄ I ⁻⁶ I V⁶₅

N
DON PASQUALE lo di - co io so - la. Tutti ob - be - dir qui
are my de - ci - sion. All owe to me o -

Dot - to - re!
Oh, Doctor!

V⁷ I ⁻⁶ ₄ I ⁻⁶ ₄

N
de - vo no - io so - la ho a co - man - dar.
be - di - encè, all or - ders shall come from me.

DOCTORE DOCTOR

I ⁻⁶ I V⁷ I

D
-co il mo - men - to cri - ti -
mo - ment now is cri - ti -

DON PASQUALE

Ma... ma que - sto non può
But... but that can nev - er

IV

VI^{6#}₄ feszültség! (II#)

18. kottapélda

(VI bővített 4)
3

(the majordomo bows)
(Il Maggiordomo s'inchina.)

(the majordomo outdoes himself in bowing)
(Il Maggiordomo si confonde in inchini.)

N
_domo. Subito v'inco mincio la paga a raddop-piar. O-ra attenti a-gli ordini
-domo. First of all, for your sal'ry, I'll double the amount. Lis-ten to the orders now

E: I_4^6 V_7 VI II_5^6 II_5^6
alzárlat #
váltodomináns

N
che mi dis-pon-go a dar.
I am a-bout to re-count.

23
a tempo

I_4^6 V I T-orgonapont

N
Di ser-vi-tù no-vel-la pen-sate a provve-der-mi;
First you will have the du-ty of find-ing me new ser-vants

V_7 I D-orgonapont

N
sia-gente fresca e bel-la, ta-le da far-cio-
choose them for youth and beauty of whom I may be

V_7

N *nor proud (to Norina, in fury)*
DON PASQUALE *(a Norina, con rabbia)* Non ho fi - ni - to an - co - ra.
 I still am far from finished.

Poi quando avrà fi - ni - to...
 As soon as you have finished...

(E:) I VI

cisz: I II⁶ V[#] (to the majordomo) I
 (al Maggiordomo)

N Di le gni un pa - io
 Two coaches for my

(cisz:) T-orgonapont V[#] (D-orgonapont)

N si - a do - mani in scu - de - ri - a;
 driv - ing tonight should be ar - riv - ing;

I

N **DON PASQUALE** quant'ai caval li po - i, lascia la scelta a vo - i.
 of course we'll need some horses, you may select the sources.

Poi quando a.vrà fi -
 As soon as you have

V[#] I

N
prò, rimet-te-re sa-prò, vil-la-no, vil-la-no.
teach, a les-son I can teach, you ruf-fian, you ruf-fian.

D
giar, comincia a lampeggiar.)
break, a storm's about to break.)

P
-denza, pru-den-za, pru-den-za.
careful, be careful, be care-ful.

I.o? io?
I am? I,

(fuori di sè) (beside himself)

P
Son tra-di-to, son tra-di-to, son tra-di-to, be-feg-giato, be-feg-giato,
I am ruined, I am rid-iculed and ruined, I'm sur-rounded by se-dition,

25 **Vivace**

D: I

D-Organapont

P
mil-le fu-rie, mil-le fu-rie, mil-le fu-rie, mil-le fu-rie ho dentro il
fu-ry fills me, fu-ry fills me, fury fills me, by the Furies I am

Tonika

P
pet-to, quest'inferno an-ti-ci-pa
hound-ed, I've a hell-ish pre-mon-i

Dominans Ton/I esz: I₄⁶

P

to non lo voglio sopportar,
-tion married life is not for me,

quest'inferno anti-ci - pa
I've a hellish premon-i

V# e: I₄ V# f: I₄

P

to non lo voglio soppor.tar, no, non lo vo-glio sop-por - tar, no, non lo
-tion, married life is not for me, no, mar - ried life is not - for - me, no, mar-ried

V# D: V₅⁶ II₂^{6b} inga (a Norina)(to Norina)

ERNESTO

vo-glio sop-por - tar.
life is not for me.

So Dear = no, o est, you

26

V₅⁶ I

NORINA

Or t'avvedi, core in-grato, or t'avve-di, core in grato, che fu in-
Now you see that your suspicion, now you see your false suspicion was un-

DOTTORE (a Don Pasquale) (to Don Pasquale)

Sie - te un po.co,
You're ov-er heated,

siete un poco riscal.da.to,
and upset by your po-si-tion,

T-orgonapont

V⁷

(starts to go out)
(Va per uscire)

(interposing himself between her and the door) (interponendosi fra lei e la porta)

(ironically)
(ironica)

N bene, poi doman si par-le-rà. (interposing himself between her and the door) sweetly, we can talk another day. fra lei e la porta) Ve-ramen - te! Don't you think so? So - no I am

DON PASQUALE

Nonsi sor - te. You'll go no-where. So - no stanco. I shall rest now.

(as if to go)
(per andarsene)

N stu - fa. rest - less. Non v'ascol - to. I hear no - thing.

P Poco più Non si sor - te. You'll go no-where. So - no I must

(heatedly)
(con gran calore)

N So - no stu - fa. I am rest - less. Imper - ti - You dare in-

P stan - co. rest, now. Ci-yet-tel - la, ci - vet - tel - la! Good for noth-ing, wayward wo - man!

(gives him a slap)
(Gli dà uno schiaffo)

N -nen - te! -sult me! Pren - di, Take that, prendi su chebenti sta. There you get your just desserts!

P Ci-yet-tel-la, ci-vet-tel-la! Good for nothing, wayward woman! Ah! Ah!