

# A „bel canto”, ami megreformálta az opera műfaját

Winkler Gábor

**S**tile rappresentativo (szó szerinti fordításban: ábrázoló stílus, értelem szerint: kifejező ének-beszéd), bel canto, Sprechgesang (=énekbeszéd). Stílusjegyek, amelyek meghatározták az operajátszás egy-egy korszakát.<sup>1</sup>

Vegyük sorra a dallamszerkesztésre, énekstílusra utaló szakkifejezéseket (a kettő nehezen választható el egymástól). Az első, a korai barokk operák éneklését jellemző fogalom, zenei körökön kívül kevésbé ismert és használt. Olyan vokális stílust jelöl, amelyben az énekelt dallam közel áll a beszédhez, alapvetően recitáló jellegű. A bel canto kifejezés általánosabban elterjedt, bár fogalmi tartalmát még ma is viták övezik. Egyszerre jelent ugyanis énektechnikát, zenei stílusirányzatot, korszakot. Korszaka nagy vonalakban jól behatárolható, de kezdete és lezárulásának időpontja tekintetében értelmezési különbségek mutatkoznak.<sup>1,2,3</sup> A harmadikként említett deklamáló, beszédhangsúlyos éneklés, a vezérmotívum (Leitmotiv) technikával együtt a wagneri zenedrámák jellemzője, jól lehet kezdeményei már korábbi szerzők műveiben is megfigyelhetők.

Amint a német mester írja, az énekszólamok szerkesztésében\*<sup>1</sup> számára nem az a fő szempont, hogy valamely magas hang, egy „G”, vagy „A” „kijön-e”, netán egy díszítést, futamot sikerül-e hibátlanul megszólaltatni, hanem hogy „a lelkileg energikus és mélységes szenvedéseket kifejezésre juttassa”. Ennek megvalósulást segítő eszköze az erőteljes deklamáció, a zárt számok helyébe lépő átkomponált szerkezet és a végtelen dallam (undendliche Melodie) technika, ami a Gesamtkunstwerkben (=összművészet), a szerzői elképzelés

és a színpadi megjelenítés egységében ötvöződik össze.<sup>4</sup> Kompozíciós technikája, az énekszólamok szerkesztése, dallamvezetése a munkásságát követő, szorosan vett posztwagnerianus korszakon túl, a 20. század később született műveire is rányomta a bélyegét.<sup>5</sup>

Ha a bel cantóra mint stílusra tekintünk, röviden szót kell ejteni a 19. század utolsó dekádjától a 20. század 20-as éveig tartó időszakról, a verismo (=verizmus, életszerűség) megjelenéséről is. Az olasz opera e két meghatározó, eltérő stílusjegyeket hordozó formája ugyanis jó ideig egymás mellett létezett, s egyes jellemzőket nem egy szerző, pl. Puccini, Verdi egyaránt alkalmazta műveiben. Ez utóbbi, a való élet ábrázolására való törekvés a művészetek valamennyi ágát, nemcsak az operairodalmat érintette. Gyökerei az 1870-es évektől kezdődően, az olasz irodalomban, Giovanni Verga és Luigi Capuana törekvéseiben keresendők. Műveik témáit, szereplőit kortárs személyek életéből merítették, nem egy írásuk megtörtént eseményeken alapult. A zenés színpadon valamivel később jelent meg, kezdetét Mascagni Parasztbecsület c. műve bemutatásától (1890) számítják (amelynek librettója egyébként az említett Giovanni Verga novelláján alapul).<sup>6,7</sup>

Munkánk a továbbiakban a „bel canto” éneklés és stílus jellemzőit, legnevesebb korabeli énekes szolistáit, valamint legismertebb képviselőit tekinti át. Az előzőekben említett korábbi és későbbi irányzatokat részleteiben nem tárgyalja.

## A „BEL CANTO” JELENTÉSE

A kifejezés szó szerinti fordításban szép éneklést jelent. E legáltalánosabban elterjedt forma mellett egyes

\*<sup>1</sup> szemben a bel canto szerzőkkel

leírásokban szerepel a „bellezze del canto” (=az éneklés szépsége vagy a dal szépsége) vagy a „bell’arte del canto” (=az ének[művészet] szépsége) szókapcsolat is.<sup>1</sup>

Olasz eredetű műszo és általában olasz operákkal kapcsolatosan használják.<sup>4</sup> Ám hiba lenne azt gondolni, hogy e stílus vagy énektechnika csak ezen operák sajátja. A korszak legismertebb szerzői – pl. Rossini, Donizetti, sőt Verdi – ugyanis alkotói periódusuk egy részében francia földön működtek, s itt komponált darabjaik is e nyelvre íródtak. Magától értetődő tehát, hogy a korábbi és későbbi műveikben is alkalmazott kifejezőmód, dallamvezetés és szerkesztés e „francia” operáikban is visszaköszön.<sup>8</sup> Másrészt, a francia „nagyopera” kötöttebb szerkesztésű stílusa óhatatlanul keveredett e szerzők révén az olasz énektechnikával, ami a korszak későbbi születésű darabjaiban jól megfigyelhető.<sup>5</sup> A német zeneirodalomban nem találunk a „bel canto” stílusjegyeinek – lásd később – mindenben megfelelő operát. Van azonban egy zeneszerző, a Jakob Liebmán Meyer Beer néven Berlinben, tehetős német zsidó családban született, néhány német daljáték (Singspiel) után ismertséget hozó első operáit olasz földön írta, később Giacomo Meyerbeerként Párizsban hírnevet szerzett, s a francia „nagyopera” atyjává váló mester, akit ma e zenekultúrák, tágabb értelemben a „bel canto” és Wagner közötti kapcsolatként tartanak számon.<sup>9</sup>

A berlini Deutsche Oper 2020. évi szezonjában három Meyerbeer-művet is betanító és dirigáló neves karmester, Enrique Mazzola jellemzése szerint: „ő az, akire igazán illik a kaméleon szó. Kezdetben német operaszerző volt, aztán a legjobb bel canto komponistává vált, akinek ez az oldala még ma sem igazán ismert... A stílusok fúziója jól megfigyelhető későbbi műveiben: a bel canto dallamok finomsága és díszítettsége, keveredve a francia opera váratlan fordulataival és a német hangszerezés gazdagságával... zenéje »nagyon olasz«, s drámai művei mellett nevéhez fűződik a korszak egyik legjobb vígoperája.”<sup>\*1</sup> Ez az összetett zenei stílus az, ami az átmenetet képezi a wagneri Gesamtkunstwerk felé.<sup>9</sup>

A stílus megjelenését az olasz zeneszerző, Jacopo Peri töredékesen megtalálta Dafne (1598), valamint a – partitúráját tekintve a legrégebben fennmaradt – Euridice c. operája bemutatásától (1600) számítják, legtágabb értelemben

vett lezárulását pedig Mascagni Nerone c. operája színpadra kerülésében (1935) határozzák meg. Egy másik, szűkebb időszakot meghatározó vélemény szerint befejeződését Verdi Falstaff c. művének bemutatója (1893) jelenti. Ismert olyan nézet is, amely az 1840 után keletkezett darabokat nem sorolja e stílusirányzathoz tartozónak.<sup>1,3,4</sup>

Egy-egy nagyobb stíluskorszak kezdetének vagy végének valamely konkrét évszámhoz kapcsolása mindig bizonytalanságot hordoz. Elég Wagner „legolaszabbnak” tartott operájára, a Tannhäuserre utalni (bemutató: 1845). Wolfram von Eschenbach harmadik felvonásban megszólaló híres áriája, a Dal az esthajnalcsillaghoz (O Du, mein holdes Abendstern [Závodszy Zoltán prozodikus fordításában: Ó drága hajnalcsillagom]) vagy az első felvonás hetese (Gegrüsst sei uns, Du kühner Sängere [Úgy vártunk rád, te drága dalnok]) jól felismerhető bel canto stílusjegyeket hordoz. (Ugyanakkor a címszereplő Római elbeszélése egyértelműen deklamáció, s a zenei szerkesztés is túlmutat a hagyományos bel canto kereteken.) Ugyanígy stíluskeveredést tükröz Richard Strauss operája, A rózsalovag is (v. ö. az Olasz áriát és a párbeszédekre és monológokra épülő zenei szövetet)!

A befejeződés megítélésének bizonytalanságát részben a zenei verizmus megjelenése okozhatja. Kétségtelen, hogy Verdi egyes művei, mint a Stiffelio (1850) vagy a Traviata (1853) a való élet kérdéseit – házasságtörés, kiszolgáltatottság, szexuális szabadosság, a démi monde világa – feszegetik. Az sem vitatható, hogy a mester késői darabjaiban, pl. az Otellóban (1887) vagy a Falstaffban (1893) historikus keretekbe illesztetten ugyan, de a mindennapi életet átható témát – csábítás, szerelemföltés – jár körül a cselekmény, a korábbi darabokhoz képest kevesebb a klasszikus zárt szám, s a dallamvezetés is nyersebb. Ugyanakkor más, jellemzően a korai és a középső alkotóperiódusban született művekben, pl. a Machbetben (1847), a Haramiákban (I masnadieri, 1847), a Rigolettóban (1851) vagy A trubadúrban (1853) jól felismerhetők a bel canto stílusjegyek, a díszítések és jellegzetes jelenetszerkesztések.

Érdemes emlékeztetni idézni, hogy Az álarcosbál (Un ballo in maschera, 1859) első felvonásában elhangzó Renato – bariton – ária (Alla vita, che t’arride [Blum Tamás magyar prozodikus szövegével: Óvja

\*1 Ez utóbbi valószínűleg a Dinorah, eredeti címén: Le pardon de Ploërmel (magyar címével: A ploërmeli búcsú)

Isten, drága lépted; Kolin Péter változatában: Ezrek élte, üdve rajtad]) eredeti kádenciája hajlításokkal díszített! (Később egyszerűbb változat lépett a helyébe, de Solti György a mű 1989-ben, a Salzburger Fesztiválon történt színpadra állításakor visszaállította az eredeti változatot, ami utóbb hanghordozón is megjelent.)

Ha a korszak befejeződése körüli bizonytalanságot említettük, érdemes kitérni a kezdetére is. Több forrás ugyanis az Euridice c. operát Peri-Caccini-műként írja le. Nem is alytalanul! Az Ottavio Rinuccini szövegkönyvére íródott egyfelvonásos darabot ugyanis elsőként Giulio Caccini zenésítette meg. Partitúráját 1600-ban kiadták, de színpadon csak két évvel később mutatták be. Időközben Jacopo Peri is elkészítette a maga változatát, amit Firenzében, a Pitti-palotában 1600-ban elő is adtak, sőt Orfeo szerepét maga a zeneszerző szólaltatta meg. Ma úgy tartják, a fennmaradt kottaváltozat döntő mértékben Peri munkája, egyes részek azonban bizonyosan Caccinitól származnak.<sup>10</sup>

A „bel canto” kifejezés egyébként jóval az irányzat kialakulása után, csak a 19. század második felében született meg. Létrehozását az a szándék sugallta, hogy nevet adjanak annak az ellenpólusnak – ha a Wagner nevével fémjelzett irányzatot reformer törekvésként tekintjük, a konzervatív, „ellenreformer” stílusnak –, ami a drámai történetekre összpontosító, deklamatív énekléssel szemben a dallamvezetés eleganciájára, a megszólaltatott részek finomságára helyezi a hangsúlyt.<sup>1</sup>

E stílus lényegét mindennél hívebben tükrözi Georg Friedrich Telemann, a korszak korai szakasza német komponistájának megfogalmazása: „az ének mindenben a zene alapja. Aki komponáláshoz fog, annak minden tételében énekelnie kell.”<sup>11</sup> Vagy egy másik, még korábbi olaszt mester, Ercole Bottrigari szavai szerint: „jó és szép hangok, kecses éneklési módor”<sup>2</sup>

## I A BEL CANTO STÍLUSJEGYEI

E zenei irányzat – a fogalom értelmezéséből adódóan – egyaránt érinti az éneklés, a hangképzés sajátosságait, s a dallamvezetés, a zenei szerkesztés jellegzetességeit.

Az éneklés tekintetében meghatározó a messa di voce technika elsajátítása. Ennek lényege a hang stabil, egyenletes, az éneklés dinamikájától független megszólaltatása, a hangszín változása nélküli hangerőfokozás (crescendo),

illetve csökkentés (decrescendo). (Nem azonos a mezza voce fogalommal, ami félerővel történő megszólaltatást jelent.) Az énekszólamok hiteles tolmácsolásának további meghatározó feltétele a legato technika – az egymást követő hangok szünet nélküli, azonos tónussal történő megszólaltatása –, valamint széles hangerőtartomány – a forte és a piano árnyalatainak – birtoklása. Követelmény a díszítésekhez és futamokhoz szükséges virtuozitás elsajátítása, továbbá az alkalmazkodó készség a tempó adott részleten belüli – gyorsabb vagy lassúbb –, illetve a hangok kötöttebb vagy szaggatottabb (staccato) megszólaltatásának váltakozásához, a portamento (=átcsúszás) technika, azaz a hangok egyikről a másikra való átcsúszásának elsajátítása.<sup>2,3,4,11</sup>

Hogy mindez a mai gyakorlatban hogyan figyelhető meg, érdemes meghallgatni a Szerelmi bájtól c. opera 2002-es, a Sferisterio arénájában, a Maceratai Operafesztiválon rögzített előadásának Ervin Schrott által énekelt Dulcamara belépőjét („Udite, udite, o ruistici” [magyar szöveggel: „Ti népek, e szózat, hozzátok szól”). Az énekszólam elsődlegessége a szöveg. Minden frázis megformálása, a hangsúlyok elhelyezése ahhoz igazodó. Szabadon kezeli a tempót. Ha kell, a szöveg – és a dallam – felgyorsul, ha kell, hirtelen lelassul. Mindez mégis egységesen, a zeneszerző szándékához igazodóan.

A legtágabb értelmezés szerinti bel canto korszak – egy megfogalmazás szerint „az emberközpontú világkép kialakulása a nyugati zenében”<sup>1</sup> – több zeneszerzői stílust ölel át, így a kompozíciós szerkezet tekintetében egységességről nem beszélhetünk. Kiteljesedése korszakában, a 19. század középső harmadától kezdve jellemzői közé tartozott az énekszólam elsődlegessége, a zenekar kísérő szerepe, a jelenetekben történő zenei szerkesztés, az úgynevezett „kettős áriák” alkalmazása – ahol az először elhangzó cavatina utáni rövid közjátékot követően egy cabaletta beillesztésére is sor kerül –, valamint a da capo áriák, ahol az első részt a dallam ismétlődése követi.<sup>11</sup> (Ilyen egyébként kettősök esetében sem ritka. Jó példa erre A sevillei borbély első felvonásában Almaziva és Figaro kettőse.) A szokásos előadásokon ezeket az ismétlődő részeket általában elhagyják, s a második áriaszakasz kihagyásával a coda (=szó szerinti értelmezésben „farok”, itt: befejezés) következik. (Kevésé ismert, hogy létezik a választható codákat összefoglaló könyv is, ami az egyes áriákat záró díszítések könnyebb-nehezebb változatait adja közre.)

## AZ ÉNEKES SZÓLISTÁK

Változott a hangtípusok iránti igény is. A korai egyházi zenében – amelyben nők nem énekelhettek – a legmagasabb hangok megszólaltatói kasztráltak voltak. Ám nem csak a ma szoprán hangnak megfelelő fekvésű szerepeket (castrato soprano), hanem a mélyebb szólamokat is ők formálták meg (castrato alto). Az „igazi” női hangok térnyerésével azután mind jobban kiszorultak az egyházi és a színpadi művekből, s helyüket női énekesek töltötték be.

E „castratók” pubertáskoruk előtt emaskulinizált fiúk voltak, akik csengő gyermekhangja hangszalagjaik vékonyan maradó voltából eredően férfi korukra is fennmaradt. Bár még Rossini (Arsace az Aureliano Palmirában c. operában, [1813]) és Meyerbeer (Armando a Keresztes lovagok Egyiptomban c. operában [1824]) is írt szerepet castratóra – ez utóbbi volt az utolsó ilyen mű –, e „művészeti célú” beavatkozást 1861-ben végleg betiltották. A pejoratív hangzású elnevezés helyett szívesebben alkalmazták a musico (=kasztrált férfi énekes) megjelölést. Elterjedt az eirato (=emaskulinizált) kifejezés is, de a zeneirodalomban inkább a musico vált általánossá. A kor legnevesebb kasztráltjai, mint a Farinelli művésznevet használó Carlo Boschi vagy Senesino (eredetileg: Francisco Bernardi) nagy megbecsülésnek örvendtek, többségük azonban megelégedetten és számkivetetten, nem ritkán nagy szegénységben fejezte be életét. Az utolsó musicót Alessandro Moreschinek hívták (1858–1922).<sup>12,13</sup> A dátumon érdemes elgondolkodni: csak bő 150 év telt el azóta, hogy e barbár beavatkozást betiltották, s alig száz éve, hogy e csonkítás utolsó áldozata befejezte földi pályafutását!

A teljesség kedvéért jegyezzük meg, hogy ma is működnek szoprán hangfekvésben énekelni képes férfiak, az úgynevezett szopránisták vagy férfi szopránok. Esetükben a sajátos hangképzés háttérben a gége részleges fejletlensége állhat, máskor endokrinológiai eltérés lehet a háttérben.

A női szólisták között megjelentek a fényes felső regiszterrel, kifinomult énektechnikával, mozgékony hanggal rendelkező koloratúrszopránok, s a valamivel mélyebb fekvésű, virtuóz énektechnikával párosuló hangot birtokló mezzoszopránok.

Napjaink vagy a közelmúlt legkiemelkedőbb bel canto specialistái Carusótól Pavarottitig, Callastól Leyla Genceren át Dame Joan Sutherlandig vagy Rossi-Lemenitől Ezio Pinzáig jól ismertek az opera

szerelmeseinek körében. Érdekes a „hőskor” néhány kiemelkedő képviselőjéről is röviden megemlékeznünk.

A szopránok között a háromoktávnyi hangterjedelmű drámai szoprán, Rossini második felesége, Isabelle Colbran (1785–1845) említendő az első helyen. Ő énekelte egyebek mellett az olasz mester Otello és II. Mehmed c. operája női főszerepét is. Mellette a kiváló koloratúrkész-ségű olasz Giuditta Pasta<sup>14</sup> (eredeti nevén: Giuditta Angiola Maria Costanza Negri, 1797–1865) – kifejezetten számára komponálta Donizetti Anna Boleina c. operáját, de ő vitte sikerre Bellini La Sonnambula (Az alvajáró) és Norma c. operája ősbemutatóját is –, valamint a francia Henriette Méric-Lalande (1799–1867) a legismertebbek. Utóbbi nevéhez fűződik Bellini Il Pirata (A kalóz), La Straniera (Az idegen nő), valamint Donizetti Lucrezia Borgia c. operája női főszerepeinek első megszólaltatása.<sup>15</sup>

A spanyol–olasz–francia „rivális királynők” mellé negyedikként egy német szoprán, Henriette (eredetileg: Gertrude Walpurgis) Sontag (1806–1854) is felsorakoztatható, aki Weber Euryanthe c. operája drámai szoprán főszerepének bravúros megformálását követően Párizsban, Londonban, majd az Egyesült Államokban és Mexikóban aratott sikereket.<sup>16</sup>

A mezzoszopránok legnevesebb képviselője, az operajátszás „első dívája” María Felicia García Sitches (1808–1836) spanyol énekesnő, aki a zenetörténelemben Maria Malibranként vonult be, a szoprántól a kontraaltig terjedő nagy hangterjedelme, hangja bársonyos színe és bravúros koloratúrakésztsége folytán a kor legkeresettebb énekesei közé tartozott.<sup>14</sup> Talán meglepő, hogy őt és nem a szintén ünnepeelt szopránok egyikét tekintik a mai szóhasználat szerinti „operadívák” első képviselőjének, ám az általa megtestesített hangfaj közel sem felel meg a szólam mai értelmezésének. Ha létezne ilyen szólistakategória, azt mondhatnánk, „szoprán kettő” – mélyebb hangfekvésű szoprán –, a korabeli leírások szerint sötétebb színű, de felső tartományában fényesen csengő, nagy hangterjedelmű hang.

Zenészcsaládból született. Apja a híres tenor, Manuel Garcia, anyja – apja második felesége, Joaquina Sitchez (művésznevének: Joaquina Briones) szoprán énekesnő – valójában nem volt törvényes feleség (okát nem tudom), de együtt élt férjével. A híres mezzoszoprán,

zsarnok apja elől menekülve, 18 éves korában feleségül ment a nála 28 évvel idősebb *Francois Eugene Malibran*hoz, innen származik *Maria Malibran* neve.<sup>17</sup> Nővére, *Pauline Viardot-Garcia* szintén – bár e tekintetben kevésbé felkapott – mezzoszoprán énekesnő, emellett sikeres zeneszerző is volt.

Számos opera – pl. *Rossini Otello* c. műve – kifejezetten „A Malibran” hangjára íródott, mások – pl. *Bellini A puritánok* c. darabja – eredetileg magasabb hangra írt női főszerepét kifejezetten a kedvéért átirták (*Malibran-verzió*).<sup>18</sup> Megengedhette magának, hogy a Rómeó és Júlia történet *Bellini* által komponált változatának (I Capuleti e I Montecchi [A Capuletek és Montague-k]) sírjelenetét a mutatósabbnak és bravúrosabbnak talált *Vaccai*-opera megfelelő részletével váltsa fel. Példáját később mások is követték, olyannyira, hogy a módosításokat tartalmazó verzió „*Pasticchio alla Malibran*” néven vonult be a mű történetébe.<sup>19</sup> Élete tragikus véget ért. Fél évvel a 28. születésnapja után leesett egy lóról, s a sérülés végzetesnek bizonyult. *Alfred Musset* versben tisztelgett emléke előtt, az amerikai zeneszerző, *Robert Russell* pedig 1935-ben operában dolgozta fel életét (*Maria Malibran*).<sup>20</sup> Velencében az 1992-ben kívül-belül megújult, 900 férőhelyes *Teatro Malibran*, a *La Fenice* Operaház fiókszínháza őrzi nevét.<sup>21</sup>

A férfi szólisták között a korábbi musicók helyett tenoristák vették át a primo uomo (=első férfi) szerepét. A női szólamokhoz hasonlóan előtérbe kerültek a biztos felső regiszterrel rendelkező, hajlékony hangú énekesek, kialakult egy speciális hangtípus, a magas fekvésű lírai tenor (későbbi forrásokban: lírai koloratúrtenor). Számos olyan mű született, amely tenor szólama több helyütt kétvonalas D-t (pl. *Rossini: Otello*, *Bellini: A kalóz*), sőt akár F-et is tartalmaz (pl. *Bellini A puritánok* c. operája).

E hangtípus legjelesebb korabeli képviselője az olasz *Giovanni Battista Rubini* (1794–1854) volt. Hangja biztosan uralta a felső F-et is. Ő volt – a soprán *Giulietta Grisi*, a baritonista *Arturo Tamburini* és a basszista *Luigi Lablache* mellett – a művet ősbemutatóján és később Európa-szerte sikerre vivő, híressé vált „Puritánok négyes” tenoristája. A magas hangokat speciális, fejhangszerű, falzettbe hajló technikával szólaltatta meg. Az angol zeneszerző és zenei szakíró, *Henry Charles Lahee Famous singers of to-day and yesterday* (A jelen és a múlt híres énekesei) c. művében így jellemzi éneklését: „...hangjának hatalmas erejét, tisztaságát és édességét valószínűleg soha nem sikerült felülmúlni. Hangterjedelme bő kétoktávnyi volt, a basszuskulcs C-jétől a felső regiszter F-jéig egyaránt tisztán szólt és oly ügyességgel, hogy senki sem észlelte a falzettbe hajló változást.”<sup>22</sup> Más források szerint hangja

korántsem volt erős, inkább mezzoforte szólaltatta meg. Énekstílusa neves követője volt *Adolphe Nourrit* (1802–1839), a párizsi opera ünnepeit sztárja, aki jó tíz éven át uralta a francia színpadokat.<sup>23</sup>

A magas hangok éneklésében áttörést hozott *Rossini Tell Vilmos* c. operájának 1831-es, luccai premierje, amelyen *Arnold* kényes szólamát a későbbi új tenorcsillag, *Gilbert-Louis Duprez* formálta meg (számára a nagy áttörést a szerep 1837-es, párizsi megformálása hozta). A mű negyedik felvonásának elején elhangzó „*Asil héréditaire*” (*Fischer Sándor* fordításában: A régi kedves hajlék) kezdetű áriában hangzott fel először színpadon a mellkas-rezonanciával kiénekelte magas C (do di petto, francia változatban: ut di poitrine = szó szerinti fordításban mellkasi C).<sup>23,24</sup> (Az opera párizsi premierjén még *Nourrit* énekelte a szólamot, számos helyen kihagyva a magas hangokat. Vetélytársa nagy sikeréről értesülve megpróbálta elsajátítani az új énektechnikát. Olaszországba utazott, ám a kihívással nem sikerült megbirkóznia, a színpadtól visszavonult és öngyilkosságba menekült.<sup>24</sup> Más források szerint nem a „C” körüli bizonytalanság, sokkal inkább hangja fényének megtörése állt a színpadoktól való visszavonulása, majd szuicidiuma hátterében.) Napjaink drámai tenor (tenore di forza, tenore robusto) szerepkörben fellépő művészei is e technikát alkalmazzák (míg a tenore leggero [=könnyed tenor], tenore di grazia [=szó szerinti fordításban méltóságteljes tenor] szerepkörben ma is gyakori a magas hangok falzettbe áthajló megszólaltatása).

A hitelesség kedvéért meg kell említeni, hogy noha ma általánosan az ő nevéhez kötik, újabb adatok szerint nem *Duprez* volt a „do di petto” első megszólaltatója. Tudni vélük, hogy 1814-ben a kor neves *Rossini*-specialistája, *Giovanni David* énekelte így a magas C-t, mivel – megjelent emlékiratai szerint – gyakorlás közben hirtelen „elfelejtette a falzett-technikát”. Egy még korábbi lehetséges inventorról is szólnak feljegyzések: eszerint a koloratúraspecialista, kortársai szerint a „tenorok királyának” nevezett *Giovanni Pasta* lett volna a kitalálója.<sup>25</sup>

*Rossini* egyébként nem volt elragadtatva a *Duprez*-féle C-től. „Olyan, mint amikor egy csirke nyakát elvágják” – írta egy helyütt. *Nourrit* *Arnold*-ját hitelesebbnek tartotta, még a magas hangok kihagyásával is. „*Nourrit* fejhangon énekelte, s ez az, ahogyan kell” – mondta.<sup>24,25</sup> Ám véleményével kisebbségben maradt. A közönség és a kritikák áradoztak az új énekes sztárról. „Egy hang, ami tökéletesen tiszta, egyenletes, zengő, a kiejtés kiváló, a deklamáció rendkívüli: ezek azok a tulajdonságok,

amelyekre az új énekesben először figyel fel a néző” – írta a Gazette musicale de Paris kritikusa.<sup>25</sup>

Igen érdekes, hogy az orvosi szakma figyelmét is felkeltette az új énektechnika. Két francia sebész, a később elsősorban a nőgyógyászati és venereás betegségek terén nevet szerzett *Charles-Paul Diday*<sup>26</sup> és a sebészeti anatomia fogalmát bevezető *Joseph-Pierre Éléonore Pétrequin* 1840-ben közleményt – *Mémoire sur une nouvelle espèce de voix chantée* (Értekezés az énekhang új típusáról) – szentelt e hangképzés élettanának. Nem az „ut di poitrine” állt vizsgálatuk középpontjában – meg sem említik –, hanem a gégeállás, mozgás és a légzés aerodinamikájának változásait járják körül.<sup>25</sup>

Értekezésük szerint a korábbi énektechnikák által követett, általuk „voix blanche”-nek (=fehér, értelem szerint világos) nevezett hanghoz képest *Duprez* hangja sötétebb tónusú („voix sombrée”). Ezen (ének) hang formálásakor lejjebb süllyed a gége, „előrebillentett fejként és leengedett ádámcsutkaként látható”. Lehetővé teszi a hangszalagok nagyobb erővel történő megszólaltatását, s az énekes jobban tud összpontosítani a helyes szövegformálásra, kiejtésre.<sup>25</sup> Munkájuk széles körű visszhangot váltott ki, nemcsak a szorosan vett szakmai, hanem az énektechnikával, énekképzéssel foglalkozó zenészkörökben is. Ennek részletezése azonban meghaladja munkánk kereteit.

Kevés szó esett a színpad más hangfajú résztvevőiről, a baritonistákról és a basszistákról. Pedig legalább olyan nélkülözhetetlen szereplői a sikeres előadásoknak, mint sokszor ünnepeltebb társaik. Kevéssé fajsúlyos megjelenésük, hangbeli egyenetlenségeik veszélyeztethetik az előadás egészének kimenetelét. Ám a színpadi történések rendje szerint a szerelmespárok megformálását leggyakrabban a szoprán-tenor párosok kapják. Nem véletlen, hogy a korszak legismertebb énekesi között is e két hangfaj képviselőiről szól a legtöbb megemlékezés. Az ő magas hangjaiért, bravúros énektechnikájáért vált(ott) jegyet a néző. A mélyebb hangú szereplők legtöbbször az intrikusok hálátlan szerepébe kényszerülnek. Őket a közönség kevéssé rájuk irányuló figyelméért technikailag igényes áriákkal, együttesekkel „kárpótolják” a szerzők.

Változott a bariton énektechnika is. A szólamok megformálása a korábnál erőteljesebb hangot igényelt, s e hangfajban is előtérbe

került a magas hangok igényes megszólaltatása, a hangtartomány biztos felső regiszterének forszírozása az alsó hangok rovására.<sup>4</sup>

## I A BEL CANTO KORSZAK SZERZŐI

A stílus sajátosságait, meghatározó korszakát, a primo ottocento (=az 1800-as évek első fele) éveit három kiemelkedő zeneszerző, *Gioachino Rossini* (1792–1868), *Vincenzo Bellini* (1801–1835) és *Gaetano Donizetti* (1797–1848) munkásságával szokás jellemezni.<sup>27</sup>

Egy késői vélekedés szerint *Rossini* műveiben több a játékoság, az invenció, *Donizetti*nek nagyobb érzéke van a drámai szituációk kidolgozásához, zenei jellemzéséhez, míg *Bellini* operái – a legszebbek. Igaz, utóbbi életét rövidre szabta a sors, de tíz színpadra került műve áradó melódiák egész tárházát hagyta az utókorra.<sup>28</sup> Ki ne ismerné *Norma* Hold istennőjéhez énekelt imáját (Casta diva [Csákovics Lajos prozodikus szövegével: Áldva hívunk]<sup>29</sup>), vagy a boldog véget érő *Alvajáró* c. opera címszereplője, *Amina* második felvonásbeli, megkapó szépségű, Ah, non credea mirarti (Csákovics Lajos fordításában: Ki hitte volna, hogy ily gyorsan elhervadsz, kis virág)<sup>29</sup> c. áriáját. Harmadik példaként említhetnénk *A kalóz* *Imogené*ének életével leszámoló, gyászkürtökkel kísért, méltóságteljes, felvonást záró búcsúját. A neves szoprán, *Giuditta Pasta* legnagyobb sikere nyomán egyébként a *Comói-tó* partján fekvő házának a *Casta diva* nevet adta, míg *Amina* áriájának kezdősora ma *Bellinine* a cataniai székesegyházban található síremléken is olvasható.<sup>28</sup>

A komponisták köre azért ennél jóval szerteágazóbb, számos további jelentős szerző, pl. *Mayr*, *Ponchielli*, *Boito* említhető közöttük, s amint arra már utaltunk, az áttekintések nagy része *Verdi*t is idesorolja. A 20. század a bel canto újraélesztésének korszaka – e tendencia jelenleg is folytatódik –, ami a napjainkra jórészt elfelejtett, a maga korában azonban sikeres, keresett, számos színpadi művet is jegyző szerző – *Giovanni Pacini*, *Francesco Morlacchi*, *Nicola Vaccai* – és műveik újrafelfedezését hozta.

Így a késői utókor, közöttük mi, mai operabarátok egyre szélesebb személyes tapasztalatokat szerezhethünk a korról, amely megreformálta az operairodalmat, lehetőséget kapva, hogy megismerjük s újra felfedezzük a zeneirodalom e nagyszerű műveit.

## IRODALOMJEGYZÉK

1. Tokaji A: A klasszikus ének alapja: a bel canto. I. rész. A stílus elmélete, avagy az egyén-központú világkép kialakulása a nyugati zeneművészetben. Parlando [Internet]. 2023; 65(6). (megtekintve: 2025. 09. 01.) [https://www.parlando.hu/2023/2023-6/Tokaji\\_Andras-Bel-Canto-I.pdf](https://www.parlando.hu/2023/2023-6/Tokaji_Andras-Bel-Canto-I.pdf)
2. Tokaji A: A klasszikus ének alapja: a bel canto. II. rész. A stílus kifejezőeszközei és technikája. Parlando [Internet]. 2024; 66(1). (megtekintve: 2025. 09. 01.) [https://www.parlando.hu/2024/2024-1/Tokaji\\_Andras-Bel-canto-II.pdf](https://www.parlando.hu/2024/2024-1/Tokaji_Andras-Bel-canto-II.pdf)
3. Bel canto. Wikipedia [Internet]. 2003. 07. 06. Frissítve: 2025. 08. 02. (megtekintve: 2025. 09. 01.) [https://en.wikipedia.org/wiki/Bel\\_canto](https://en.wikipedia.org/wiki/Bel_canto)
4. History of the term. Bel Canto Vocal Studio [Internet]. Primavera Studio, 2035. (megtekintve: 2025. 09. 01.) <https://www.belcantovocalstudio.co.uk/bel-canto-history>
5. Turp R: The evolution of the voice. La Scena Musicale [Internet]. 2000; 6(3). (megtekintve: 2025. 09. 01.) <http://www.scena.org/lsm/sm6-3/voix-en.html>
6. Bel canto vs. verismo. New Moon Opera [Internet]. 2019. 03. 21. (megtekintve: 2025. 09. 01.) <https://www.newmoonopera.org/single-post/2019/03/21/bel-canto-vs-verismo>
7. Verismo. Wikipedia [Internet]. 2003. 08. 25. Frissítve: 2025. 09. 29. (megtekintve: 2025. 11. 02.) <https://en.wikipedia.org/wiki/Verismo>
8. Oropesa L: French bel canto arias. Lisette Oropesa [Internet]. 2022. (megtekintve: 2025. 09. 01.) <https://lisetteoropesa.com/french-bel-canto>
9. Karlin D: The missing link between bel canto and Wagner? Enrique Mazzola on Meyerbeer. Bachtrack [Internet]. 2020. 01. 27. (megtekintve: 2025. 09. 01.) <https://bachtrack.com/interview-enrique-mazzola-deutsche-oper-berlin-meyerbeer-trilogy-january-2020>
10. Euridice (Peri). Wikipedia [Internet]. 2005. 03. 31. Frissítve: 2025. 08. 23. (megtekintve: 2025. 09. 01.) [https://en.wikipedia.org/wiki/Euridice\\_\(Peri\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Euridice_(Peri))
11. Gillis T: What is bel canto? Opera Sense [Internet]. 2016. 10. 16. (megtekintve: 2025. 09. 01.) <https://www.operasense.com/what-is-bel-canto>
12. Boys will be girls, girls will be boys: cross gender roles in opera. University at Buffalo Music Library Exhibit October 1, 2003-January 9, 2004. University at Buffalo, NY, USA, 2003. Archive.org-on archiválva (2024. 09. 20.): <https://web.archive.org/web/20240920201529/https://library.buffalo.edu/exhibitions/pdf/genderroles.pdf>
13. Cathcart RV: Do di petto: “covering” the castrato, the English counter tenor, and the teachings of Manuel Garcia II. Vol. 3 (2001): The Phenomenon of Singing International Symposium III. Memorial University of Newfoundland, Canada, 2001. pp. 51-59. Online hozzáférhető (2025. 09. 01.): <https://journals.library.mun.ca/index.php/singing/article/view/628>
14. Giuditta Pasta. Wikipedia [Internet]. 2004. 03. 17. Frissítve: 2024. 12. 18. (megtekintve: 2025. 09. 01.) [https://en.wikipedia.org/wiki/Giuditta\\_Pasta](https://en.wikipedia.org/wiki/Giuditta_Pasta)
15. Henriette Méric-Lalande. Wikipedia [Internet]. 2008. 04. 21. Frissítve: 2025. 06. 28. (megtekintve: 2025. 09. 01.) [https://en.wikipedia.org/wiki/Henriette\\_Méric-Lalande](https://en.wikipedia.org/wiki/Henriette_Méric-Lalande)
16. Somerset-Ward R: Chapter six: Prime donne absolute. In: Angels and monsters. Male and female sopranos in the story of opera, 1600-1900. Yale University Press, New Haven, CT, USA, 2004. pp. 119-159.
17. Hufford B: Maria Felicità Garcia Malibran. Find a Grave [Internet]. (megtekintve: 2025. 11. 29.) [https://www.findagrave.com/memorial/5628/maria\\_felicit%C3%A0-malibran](https://www.findagrave.com/memorial/5628/maria_felicit%C3%A0-malibran)
18. Maria Malibran - fame and tragedy. Tamino Autographs [Internet]. 2021. 08. 06. (megtekintve: 2025. 09. 01.) <https://www.taminoautographs.com/blogs/autograph-blog/maria-malibran>
19. Poriss H: Bellini alla Malibran. Musicology Now [Internet]. American Musicological Society, 2013. 09. 08. (megtekintve: 2025. 09. 01.) <https://musicologynow.org/bellini-alla-malibran>
20. Maria Malibran. Britannica [Internet]. 1998. 07. 20. Frissítve: 2025. 03. 20. (megtekintve: 2025. 09. 01.) <https://www.britannica.com/biography/Maria-Malibran>
21. Malibran Theatre. La Fenice & Malibran Theater: an History. Teatro La Fenice [Internet]. (megtekintve: 2025. 09. 01.) <https://www.teatrolafenice.it/en/la-fenice-foundation/la-fenice-malibran-history>
22. Rubini, Giovanni Battista. Grande Musica [Internet]. (megtekintve: 2025. 09. 01.) <https://grandemusica.net/musical-biographies-r-3/rubini-giovanni-battista>
23. Smith ML jr.: Adolphe Nourrit, Gilbert Duprez, and the high C: The influences of operatic plots, culture, language, theater design, and growth of operatic plots, culture, language, theater design, and growth of orchestral forces on the development of the operatic tenor vocal production. UNLV Theses Diss Prof Pap Capst 2011; 1273. doi:10.34917/2826405
24. Head voice and the heroic tenor. Teatro Nuovo [Internet]. 2018. 12. 02. Frissítve: 2025. 03. 12. (megtekintve: 2025. 09. 01.) <https://www.teatronuovo.org/record-of-the-week/head-voice-and-the-heroic-tenor>
25. Bloch GW: The pathological voice of Gilbert-Louis Duprez. Camb Opera J 2007; 19(1): 11-31. doi:10.1017/S0954586707002248
26. Charles-Paul Diday. Wikipedia [Internet]. 2007. 03. 23. Frissítve: 2024. 08. 20. (megtekintve: 2025. 09. 01.) [https://en.wikipedia.org/wiki/Charles-Paul\\_Diday](https://en.wikipedia.org/wiki/Charles-Paul_Diday)
27. Budden J; Sárközy E (ford.): Verdi és a primo ottocento világa. Holmi 2001; 13(2): 210-232.
28. Bellini & bel canto. Operavision [Internet]. (megtekintve: 2025. 09. 01.) <https://operavision.eu/feature/bellini-bel-canto>
29. Operaszövegek. Egalizer.hu [Internet]. Sipos Róbert, 2022. (megtekintve: 2025. 11. 24.) <https://www.egalizer.hu/zene/librettok/librettok.htm>

