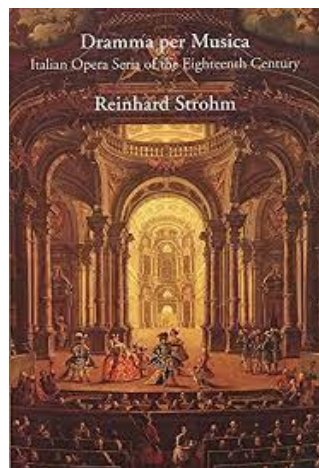


# GYÁRFÁS ORSOLYA<sup>1</sup>

## UDVARI ÉKKŐ: AZ OPERA SERIA TÖRTÉNETE ÉS JELLEMZŐI

Az *opera seria* ('komoly opera') a XVIII. század fordulóján megszülető, a század folyamán Európa-szerte népszerű, a korban rendkívüli presztízsnak örvendő operai műfaj, mely a XIX. század elejéig jelen volt az itáliai operaéletben. Korabeli elnevezése *dramma per musica* volt: az *opera seria* terminus a XVIII. század utolsó évtizedeire vált bevetté (elsősorban a *seriát* a vígoperai *opera buffa*tól megkülönböztetve), átfogó fogalomként csak a műfaj történetivé válásával kezdte használni a zenetörténet-írás.<sup>2</sup> Az alábbi tanulmány az operairodalom e különleges, a kortárs zenei életben egyre nagyobb teret nyerő műfaját igyekszik bemutatni: keletkezésének történetét, fő műfaji jellemzőit, és a barokk udvari kultúrába való beágyazottságát, az udvari kultúra a *seria* műfajára gyakorolt hatását járja körül.

### I. Az *opera seria* születése



A műfaj létrejötté egy alapvetően irodalmi, szövegközpontú törekvéshez, az 1690-ben Rómában megalakuló Academia dell'Arcadia tudós társaságának „librettó-reformjához” köthető. Az Arcadia reformját két tényező ösztönözte: a Giambattista Marino nevéhez kötődő poétikai irányzat, a marinizmus mesterkéltségtől túladó stílusának elterjedése a korabeli itáliai irodalomban, valamint a XVII. század a kommerciális operaházaiban megszülető ún. velencei opera műfaja, mely a század végére meghatározóvá vált az itáliai operaházakban. A velencei opera szerzői nem tartották magukat az opera kezdeti alapelveihez: elvetették a klasszikus (illetve klasszikusnak tartott) arisztotelészi drámai szabályrendszerhez való igazodást, a korai barokk

<sup>1</sup> ELTE BTK, Filozófiatudományi Doktori Iskola

<sup>2</sup> Marita McClymonds & Daniel Hertz. “Opera seria”. *Grove Music Online*.

operában jellemző pasztorális szüzsét, a kifinomult és magas irodalmi színvonalat képviselő szövegek könyvet. A velencei operát a komikus és tragikus hangvétel keverése, a magas és alacsony rangú szereplők közös szerepeltetése, az erőszakban és túlfűtött, gyakran vulgáris szexualitásban tobzódó cselekmény, illetve a látványosságok és a természetfeletti gyakori szerepeltetése jellemezték.<sup>3</sup> A zene és mindenekelőtt az énekhang előtérbe került az egyre hanyatló minőségű szöveggel szemben: mint azt Gianvincenzo Gravina, az Arcadia alapítótagja és első elnöke (*custode*) 1715-ös, *Della tragedia* című írásában a társaság hangvételéhez illő stílusban felhánytorgatta, „a népnek a színházban más nem marad, mint a költői ékesszólástól és filozófiai gondolattól megfosztott puszta hang”.<sup>4</sup> Azon szigorúan klasszicizáló esztétika számára, melyet az Arcadia képviselt, ezen excesszusok, határáthágások tették az opera műfaját sértővé: ezt a „fertőt” kellett megtisztítani.

Az operareform több lépésben zajlott le. Reinhard Strohm *Dramma per musica* című, az *opera seria* történetével foglalkozó kötetében rámutatott, hogy az Arcadiának nem csak „a hagyományos operai költészet valószínűtlenségei, erkölcstelenségei, csodái, kevert metaforái és modorosságai”, hanem saját „elöljáró tagjainak szigorúsága és puritanizmusa” ellen is küzdenie kellett.<sup>5</sup> Az Arcadia legszélsőségesebb irányzata, melyet Giovanni Maria Crescimbeni nevéhez lehet kötni (illetve a kortárs, de nem Arcadia-tag Ludovico Antonio Muratorihoz) az opera műfaját a tragédia elkorcsosult vadhajtásának tekintette. Crescimbeni Gravina fent idézett álláspontjához hasonlóan az operai szöveg zenével szembeni háttérbe szorulását, illetve a librettó igényes költői megmunkálásának hiányát sérelmezte, 1700-as *La bellezza della volgar poesia*-jában Giacinto Andrea Cicognini 1649-es *Il Giasone* című librettóját jelölve meg a romlás kezdőpontjaként: „Azért, hogy az újdonsággal serkentse a nézők közömbös ízlését, melyet a komédia aljassága és a tragédia komolysága egyaránt beteggé tett, a dramma megteremtője [Cicognini] egyesítette a kettőt, hallatlan gyalázatosággal vegyítve királyokat és hősöket [...] bolondokkal, szolgálókkal és a legalantasabb emberekkel. A szereplők ezen elegyítése okozta a poétika szabályainak teljes romba döntését, melyek elhanyagolása odáig fajult, hogy a kifejezést sem vették figyelembe, ami így a zene szolgálatára kényszerült, elvesztette tisztaságát és badarságokkal töltődött meg.”<sup>6</sup> Crescimbeni olyan változtatásokkal óhajtotta orvosolni az opera vélt műfaji problémáit, melyek – Strohm szövegeivel élve – megölték, és nem megmentették

---

3 Reinhard Strohm. *Dramma per musica*. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century. New Haven: Yale University Press, 1997. 12.

4 Idézi: Mauro Calcagno. “Signifying Nothing: On the Aesthetics of Pure Voice in Early Venetian Opera,” *Journal of Musicology*, XX (2003): 461–497. 461.

5 Strohm. i.m. 123.

6 Idézi Ellen Rosand. *Opera in Seventeenth-Century Venice*. Berkeley: University of California Press, 1991. 276. Kiemelés tőlem.

volna a műfajt. Ilyen volt a szigorúan pasztorális szüzséhez való visszatérés (egyetlen, az előadás során nem váltott díszlettel), az áriák számának csökkentése és a recitativók növelése (elsősorban a kifejezés tisztaságának érdekében, melyet az éneklés csak akadályozott), valamint – a klasszicizáló tendencia jegyében – a kórus fokozott jelenléte.<sup>7</sup> Strohm kiemeli, hogy Crescimbeni ezen javaslatai az itáliai opera korabeli állapotával kapcsolatos tudatlanságáról árulkodtak, olyan fejlesztéseket sürgetve, melyek már vagy már maguktól megindultak az operaművészetben, vagy pedig szögesen ellentétesek voltak a műfaj fejlődésének irányával. Az első kategóriába sorolható az áriák számának csökkentésére irányuló törekvés, mely már az 1700-as évek elejére folyamatos volt az operairás gyakorlatában, minden külső reform ösztönzése nélkül.<sup>8</sup> A második kategóriához tartozik a kórus prominensebb szerepének igénye (mely – szemben például a *tragédie lyrique* műfajával – jól láthatóan inkompatibilis volt az itáliai opera műfajával), illetve a recitativo kijelölése az érzelmek kifejezésére: ez a XVIII. század fordulójára egyértelműen az ária feladatává vált. Az opera ilyen végletekig purista megreformálására tett törekvéseknek legfeljebb az Arcadia zárt gyűlésein, magánszínpadain lehetett helye: széleskörű sikerre nem tarthatott számot.

A reformtörekvések és a közönség szórakoztatása igényének sikeres összeegyeztetését és egyben a Crescimbeni-féle purista irányzat csapdájából való kiutat a francia klasszicista tragédia imitációja nyújtotta. A francia klasszicista drámairodalom művei az itáliai akadémiai színpadokon a XVII. század végére már jelentős sikernek örvendtek, a műfaj irodalmi tekintélye kellő presztízst biztosíthatott a reform-librettóknak, megvédve egyben azokat a rossz ízlés és a valószínűtlenség vádjával szemben is. Az *opera seria* kialakuló dramaturgiai konvenciói a francia klasszicista színházesztétikát követték, mely a *Poétika* elveit megszűrte és saját kora ízléséhez igazította. A *seria*-librettók ennek megfelelően az illendőség (*bienséance*), a társadalmi-erkölcsi normákhoz igazodó valószínűség (*vraisemblance*), a jelenetek összefüggését legalább egy szereplőnek a színen való jelenlétével megteremtő színpadi folytonosság (*liaison des scènes*) és a letisztult, emelkedett költői stílus követelményeihez igazodtak.

A librettó-reform ezen irányzatát a szakirodalomban rendszerint Apostolo Zeno (1668–1750) és Pietro Metastasio (1698–1782) neve fémjelzi a műfaj megteremtőjeként, illetve tökéletesítőjeként. Zeno nevéhez fűződött a velencei Accademia degli Animosi 1691-es alapítása, mely az Arcadiához hasonló célokat

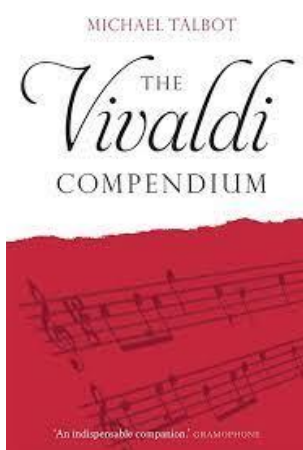
---

7 Strohm. i.m. 123.

8 Robert Freeman. "Apostolo Zeno's Reform of the Libretto", *Journal of the American Musicological Society* 21/3 (1968): 321–341, 327.

tűzött ki az operalibrettók megreformálására (a két akadémia 1698-ban egyesült is); olyan, a velencei operajátzásban librettistaként tevékenyen működő *litteratit* foglalva magában, mint Domenico David, Girolamo Frigimelica-Roberti, és Vincenzo Grimani. A „purista” irányzattal szemben Zeno határozottan tudatában volt annak, hogy az operában a műfajban egyesülő műnemek kompromisszumos együttműködése szükséges. Bár maga is a szöveg elsődlegességét vallotta, Zeno kiemelte, hogy az opera szükségszerűen teret ad bizonyos dramaturgiailag valószínűtlen elemeknek, mint a színek gyakori váltakozása vagy az áriák száma.<sup>9</sup> A librettista feladata így nem az opera műfajának gyökeres megváltoztatása, hanem a saját területén megjelenő problémák orvoslása: dramaturgiailag koherens, prózai színpadon is helytálló, magas irodalmi értékű librettók szerzése.

Mint Strohm és Robert Freeman is kiemelik, David és Grimani már Zeno előtt megkezdték a francia klasszicista tragédiák dramaturgiájának adoptálását librettóikban, amely tendencia aztán nem csak Zeno, hanem több kortársa munkásságában is folytatódott (mint a már említett Frigimelica-Roberti, vagy Antonio Salvi).<sup>10</sup> Zeno jelentősége a korban nem valamilyen egyedi, egyedül kivitelezett reformtörekvésben rejlett, hanem kortársaiéhoz képest rendkívül hatékony, ihletett, és sikeres munkásságában, mely librettóit a prózai drámák irodalmi színvonalára emelte.<sup>11</sup> Michael Talbot megfogalmazásában: „Zeno lehet, nem volt az a magányos úttörő, mint aminek a későbbi korok opera-történészei beállították, de *opera seria* librettistaként mutatott rendkívüli termékenysége (ötven librettót szerzett) [...] (mitológiai helyett) történelmi szüzsé-választásainak találékonyságával együtt [...] hozzájárultak a Metastasio előtti korszakban betöltött domináns pozíciójához.”<sup>12</sup>



---

9 1730-as levelében, idézi: Freeman. i.m. 334.

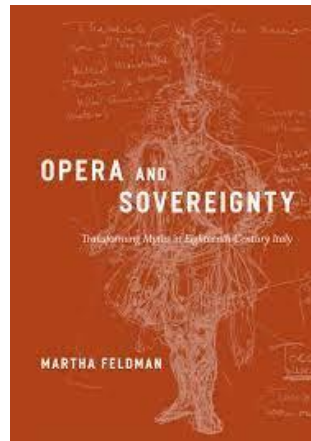
10 Strohm. i.m. 124.

11 Freeman. i.m. 334–335.

12 Michael Talbot. *The Vivaldi Compendium*. Woodbridge: The Boydell Press, 2011. 199–200.

Zeno munkásságának fényét tovább emelte az, hogy 1719 és 1729 közt VI. Károly császár udvari költőjének pozícióját töltötte be. Az arkadiánus Scipione Maffei 1723-as, Zeno librettóit dicsőítő sorai, melyek a császári kegyet, mint ízlésítélet, a lehető legmagasztosabb jóváhagyást állítják be,<sup>13</sup> jól mutatják, hogy milyen kivételes tekintélyt kölcsönözhetett Zenónak az udvari pozíció.

A császári költő posztján Zenót Pietro Metastasio váltotta fel: az Arcadia-alapító Gravina neveltje, az „olasz Szophoklész”, akinek neve már a korban is az *opera seria* szinonimája volt. Metastasio az operatörténet páratlan tüneménye: művei utolérhetetlen sikernek örvendtek, a korpusz gerincének tekinthető, 1723 és 1751 közt megszülető huszonegy librettó legalább négyszáz zeneműnek szolgált alapjául (és egészen a XIX. század elejéig népszerű „alapanyag” maradt).<sup>14</sup>



Munkássága meghatározóan alakította a *seria* műfaját, gyakorlatilag egymagában testesítve meg a *seria*-librettók kánonját: „a XVIII. század során egy Metastasio-librettó megzenésítése az első és legfontosabb próbája volt az európai zeneszerzők képességeinek és kiválóságának”.<sup>15</sup> Művei a reform-törekvések legkimagaslóbb eredményeinek tekinthetőek: librettóit feszes struktúra, csiszolt, elegáns nyelvezet, patetikus hangnem, tanító-erkölcsnemesítő célzat és kifinomult lélekábrázolás jellemezte, melyek egyben nem csak megállták helyüket prózai szöveggént is, hanem kifejezetten sikeresek voltak egyszerű drámaként.<sup>16</sup> Poétikai-dramaturgiai

---

13 Idézi Freeman. i.m. 333.

14 Martha Feldman. *Opera and Sovereignty. Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*. Chicago: University of Chicago, 2007. 232.

15 Francesco Cotticelli–Paologiovanni Maione. “Metastasio: The Dramaturgy of Eighteenth-Century Heroic Opera” in *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, szerk. Anthony R. DelDonna–Pierpaolo Polzonetti. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 66–84, 66.

16 Például a jezsuita kollégiumok színpadán, többek közt Magyarországon is: a recepcióról lásd Bagossi Edit. *Pietro Metastasio színpadi művei Magyarországon*. Debreceni Egyetemi Kiadó, 2011.



teljesítménye mellett rendkívül fontos azonban kiemelni ezen librettóknak az abszolutista udvarok kultúrájához való elválaszthatatlan kötődését: Metastasio művei az abszolutista monarchia világrendjének megerősítését, az abszolutista uralkodó dicsőítését szolgálták.

Metastasio rendkívüli sikere nem csak páratlan költői tehetségében rejlett, hanem a zenés színház működésében szerzett komoly tapasztalatában is. Más opera-reformerekkel ellentétben Metastasio zenei oktatásban részesült (többek közt Nicola Porpora alatt), korai nápolyi alkotóévei során nagy hatással volt rá Marianna Belti Bugelli („La Romanina”), a kor egyik jelentős szopránja. A szöveg elsőbbsége megkérdőjelezhetetlen volt Metastasio számára, azonban megértette annak a szükségét, hogy librettói mind az előadók, mind az adott közönség igényeit és ízlését kielégítsék<sup>17</sup> (sőt, akár csak a korabeli zeneszerzők, rendkívül fontosnak tartotta szövegeit a rendelkezésére álló énekesek képességeihez igazítani).<sup>18</sup> Metastasio egyben rendezőként aktívan részt vett szövegkönyveinek színpadra állításában is: muzikalitásának és a színház iránti affinitásának plasztikus példája az az a híres, Johann Adolph Hassénak az *Attilio Regolo* ügyében írt 1749-es levele, mely hosszú tanácsokat, javaslatokat is tartalmaz bizonyos szöveghelyek ideális megzenésítéséről és rendezéséről.<sup>19</sup> A „reform-librettó” meghatározó formáját tehát az opera műfaji sajátosságainak elismerése és színpadi igényeinek gyakorlatias kezelése következtében nyerte el Metastasio életművében.

## II. Az *opera seria* műfaji jellemzői

Az *opera seria* – elsősorban emblemikus, metastasiói formája – jól körülírható szerkezettel, műfaji konvenciókkal rendelkezett. A *seria* tárgyát inkább merítette (antik) történelmi eseményekből, mint mítoszokból, gyakran francia színműveket adoptálva (többek közt Racine, a Corneille-fivérek és Philippe Quinault tragédiáit).<sup>20</sup> Az opera konfliktusa jellemzően a nyilvános és magánélet, kötelesség és szerelem konfliktusára épült, melyet többnyire – a karteziánus filozófia elveihez igazodva – a szenvedélyek tiszta ész általi megfékezésével elért sorsfordulat oldott fel (természetfeletti eredetű *deus ex machina* helyett), a szükségszerűen boldog

---

17 Cotticelli–Maione. i.m. 69.

18 Roger Savage. “Staging an opera: letters from the Caesarian poet”, *Early Music* 26/4 (1998): 583–595. 587.

19 Charles Burney. *Memoirs of Metastasio*, Vol. I. London: G. G. and J. Robinson, 1796. 320–330. <https://books.google.hu/books?id=xH0fAAAAMAAJ>

20 Lásd Richard Strohm. “La Tragedia in maschera” in *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, Vol. 2., szerk Damien Colas–Alessandro Di Profio. Wavre: Mardaga, 2009. 91–108. 94–98.

végkimenetelhez (*lieto fine*) vezetve. A színpadon sem természetfeletti jelenségek, sem a jó ízlést megsértő tragikus események nem jelenhettek meg (így például nem csak az öngyilkosság, hanem általában bármilyen haláleset a kulisszák mögé szorult).<sup>21</sup> Az öt-nyolc fős, archetípusokat megtestesítő szereplőgárda kizárólagosan arisztokratikus származású szereplőkből állt. A férfi és női főszereplő (*primo uomo, prima donna*) kettőse adta a mű első szerelmespárját, akik mellett megjelent a hozzájuk valamilyen formában (barátként vagy testvérként) kötődő második szerelmespár (*secondo uomo, seconda donna*), valamint az uralkodó és tanácsadó párosa. A szerepkörök szorosan kötődtek bizonyos hangfajokhoz: mindenekelőtt a *primo uomo* szerepe, akit hagyományosan a korszak sztárénekesek, a *castrato* testesített meg a színpadon. A főszereplők szólama jellemzően mind magas hangfekvésű volt (szoprán vagy alt), az uralkodó és a tanácsadó szerepében (illetve valamilyen mellékszerepben) léphetett fel tenor vagy basszus.

Az *opera seria* színpadra vitelében is a műfajra jellemző nagyfokú szabályozottság volt megfigyelhető. Az énekesek színjátékát alapvetően a klasszikus retorika gesztusrendszeréből kölcsönzött mozdulatok, pózok határozták meg, idealizált és méltóságteljes kifejezőmódra törekedve. Az operai színjáték szabvány-jellegének kialakulása az opera XVII. századi elterjedésének és kommercializálódásának eredménye volt. Az operai termelés a folyamatos újdonság előállítására épült, ahol az egyetlen állandó tényezőt a librettók, azaz elsősorban az újabb és újabb megzenésítés tárgyává tett metastasiói korpusz művei alkották. Az énekesek így jellemzően az operajátszásban épp forgó szövegeket viszonylag jól ismerhették, az azokra komponált új zenei anyag elsajátítása jelentette a kihívást a próbákra szánt igen szűk idő alatt. Szükségszerűen alakult így ki az ismertetett játékmód, mely lehetővé tette az énekesek számára az adott szerep hatékony megtestesítését olyan módon, melyet a közönség is azonnal, minden gond nélkül megérthetett.<sup>22</sup>

A *seria* felépítését a háromfelvonásos struktúra és a recitativo-ária kombinációjára épülő jelenetsor jellemezte: a recitativókban zajlott a színpadi akció, míg az ária a szereplő érzelmei, gondolatai összefoglalásának, szentenciózus kinyilatkoztatásoknak adott teret. A műfaj fejlődésével egyre gyakoribbá vált az áriának a jelenet zárlataként való használata (*exit aria*), a belépő-áriák az 1720-as évek után háttérbe szorultak. Az *opera seria*-ária emblematikus formája az A–B–A’ struktúrájú *da capo* ária volt, melynek előtérbe kerülését kifejezetten elősegítette a

---

21 McClymonds & Hertz. “Opera seria”.

22 Simon Williams. “Opera and Modes of Theatrical Production” in *The Cambridge Companion to Opera Studies*, szerk. Nicholas Till. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. 139–158. 141–143.

Metastasio által kedvelt két versszakos, ellentétes hangnemű-hangulatú áriák használata. A *da capo* – melynek dramaturgiai-pszichológiai valószínűtlenségét már az 1740-es évektől kritizálták<sup>23</sup> – elsősorban az előadóknak kedvezett: az énekeseknek a kezdő A szekció ismétlésében adódott lehetőségük a szólam díszítésére, tehetségük megcsillogtatására. A *seria* áriák egész, énektechnikai-érzelmi karakterükön alapuló tipológiáját ismerte (a koloratúrafutamokban bővelkedő, virtuóz *aria di bravura*, a gyengéd érzelmet kifejező *aria d'affetto* stb.): a Metastasio-librettók komoly szabálya volt az, hogy azonos típusú áriák nem követhették egymást.<sup>24</sup> Az *opera seria* első évtizedei során kialakult a bizonyos affektusok, hangulatok adott zenei hangnemmé való összekapcsolása, mely elősegítette az egymást követő áriák közti tonális kontraszt létrehozását. Az áriák száma a szerepkörök hierarchiája szerint oszlott meg: a *primo uomo* és a *prima donna* jellemzően egy *seria* húsz-huszonöt áriájából öt-hat áriát tudhatott magáénak, a második szerelmespár három-négyet, a mellékszereplők legfeljebb kettőt.<sup>25</sup> A *seria* kezdeti évtizedeiben ritkán jelent meg az áriák mellett kórus vagy együttes: csak az első szerelmespár szerelmi kettőse és a zárókórus törte meg az áriák folyamát.

Bár a metastasiói modell több eleme a *seria* egész története során meghatározó maradt, a műfaj dinamikus fejlődött a XVIII. század során, a változó zenei-színházi ízléseknek megfelelően. Az 1750-es évektől a csak csemballó által kísért *recitativo secco* mellett megjelent a hangszerkísérettel ellátott *recitativo accompagnato*, mely zenei és dramaturgiai funkciójában egyaránt átmenetet képezett a *secco* és az ária közt: ez az újítás elsősorban Niccolò Jommelli nevéhez köthető. A század közepétől egyre gyakrabban jelentek meg együttesek a *seriában*, elsősorban felvonások zárlataként, Jommelli művei mellett Baldassare Galuppi operáiban. Az 1770-es évektől a Paisiello, Piccinni, Salieri, Cimarosa, illetve Mozart és Haydn neve által fémjelzett operajátszásban a *da capo* áriákat a két, lassú-gyors részre tagolt rondó váltotta fel, a *seria* három helyett kétfelvonásosra rövidült.<sup>26</sup> A *seria* ezen strukturális változása újabb, a metastasiói modellel szembeforduló librettó-reformoknak volt köszönhető. Az együttesek beemelése Mattia Verazi nevéhez köthető: Verazi egyben a kórusok használatát és a *lieto fine* helyett a tragikus végkifejletet, valamint a spektákulum és a megrázó, rémületes színpadi mozzanatok használatát is népszerűsítette.<sup>27</sup> Verazi mellett kiemelkedő volt Ranieri de' Calzabigi munkássága, mely Verazi törekvéseivel szemben a *seria* műfaját feloldotta egy új operai formában, a glucki reformoperában.

---

23 Strohm. *Dramma per musica*. 14.

24 Richard Taruskin. "Metastasio" in *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Oxford: Oxford University Press, 2005. 154.

25 Taruskin. i.m. 153.

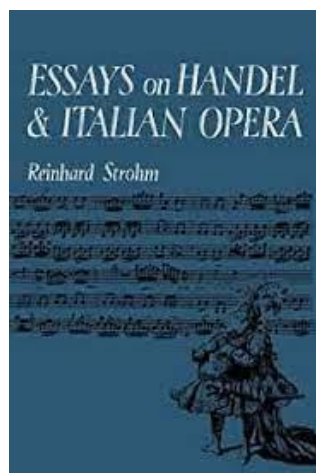
26 McClymonds & Heartz. "Opera seria".

27 Strohm. *Dramma per musica*. 27.



A görög tragédiához való visszatérés szellemében a cselekmény egyetlen, a görög irodalomból merített konfliktusra fókuszált, a *seriából* hosszan kizárt kórusok pedig központi szerepet kaptak Calzabigi librettóiban (*Orfeo ed Euridice, Alceste, Paride ed Elena*). Meghatározó egyben a Gluck–Calzabigi-féle reformoperában a recitativo és ária közti éles határ elmosása, és az áriák láncolata helyett kórusok, áriák, együttesek és balett-betétek elegyéből létrejövő, zenei-drámai egységet alkotó, az egész művön átívelő jelenetkomplexum létrehozása.<sup>28</sup> A fenti reformtörekvések – és a szellemükben megkomponált operák – párhuzamosan zajlottak: „a konzervativizmus és reform nem a történelmi sorrend, hanem a versengés és kumuláció kapcsolatában állt”.<sup>29</sup> Az 1780-as évekig az operaházak jelentős része a Hasse- és Galuppi-féle *seriát* preferálta Gluck operáival szemben.

A *seria* műfaji jellegzetességeit tárgyalva elengedhetetlen kiemelni a műfaj működésének egyik legmeghatározóbb elemét: az énekesek, illetve az élő előadás központi szerepét. Ellentétben azzal a XIX. századi, a német romantika eszmeiségében megszülető koncepcióval, mely a zenei művet kizárólag egy magában lezárt, megváltoztathatatlan és koherens műalkotásként képzelte el,<sup>30</sup> a XVIII. századi itáliai opera az előadás folyamatában teljesedett ki. Az egészen a korai XIX. századig elhúzódó gyakorlat szerint az operai textus alapvetően nem a zeneszerző „szent” partitúrájával, hanem egy, a színpadi élő előadásban megszülető, és az előadás vagy a közönség követelményeinek megfelelően folyamatosan, rugalmasan megváltoztatható művel volt egyenlő. Reinhard Strohm megfogalmazásában: „ami számunkra a »mű«, az 250 évvel ezelőtt csak az »előadás« volt”.<sup>31</sup>



---

28 McClymonds & Hertz. “Opera seria”.

29 Strohm. *Dramma per musica*. 27.

30 Nicholas Till. “The Operatic Work: Texts, Performances, Receptions and Repertories” in *The Cambridge Companion to Opera Studies*, 225–254. 232.

31 Reinhard Strohm. *Essays on Handel and Italian Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 94.

Előadó és zeneszerző kapcsolatát – ellentétben az *opera seria* kritikusaik már a korban rögzült ítéletével, mely ezen előadói gyakorlatot az énekesek zsarnoki uralként írta le – termékeny művészi együttműködés jellemezte. A komponista nem csak a drámai szituációt, hanem az adott énekes képességeit figyelembe véve alkotta meg a zenei anyagot, az előadótól cserébe elvárva, hogy a megteremtett zenei „vázlat” jelentését a lehető legszínesebben kifejezésre juttassa. A *seria* látszólag rendkívül merev, konvencionális szabályrendszere így egy rendkívül individualizált előadói gyakorlat születését segítette elő. Az improvizáció, s elsősorban a vokális díszítés művészete (az *opera seria*-ban „a kifejezés alapvető közege”<sup>32</sup>) teremtette meg a *seria* közönsége által megkövetelt folyamatos újdonságot és változatosságot.

Az előadó- és előadás-központú operajátszás következménye, és a partitúrában rögzített mű nyitott, lezáratlan jellegének további manifesztációja volt az operai „alapanyag” folyamatos átalakításának gyakorlata (akár, ha az adott mű más operaházban, akár ha csak megváltozott szereposztással került színre). Az eredeti mű átalakítása egyaránt állhatott egy szerep transzponálásából (Händel *Rinaldó*-jának 1731-es színrevitelében Armida szoprán- és Argante basszus-szerepét is kontraalt-ra írta át), vagy csak az új énekesek hangjához-képességeihez jobban igazodó áriák komponálásából. A vokális eszköztárukhoz legjobban illő betét-áriák beillesztésében az énekesek igen proaktívan részt vettek: a „koffer-ária” frappáns fogalma (*aria di baule*) fedte azon áriákat, melyeket az adott énekes ezen célból előadásról előadásra magával hordott. Gyakran előfordult egyben az is, hogy a zeneszerzők már korábban megkomponált zenei anyagot használtak újra operáikban, vagy akár más zeneszerző munkásságából merítettek. A *pasticcio* ezen „szélsőséges, de korántsem ritka”<sup>33</sup> műfajának eminens példája Vivaldi 1735-ös *Bajazet*-je, melyhez Vivaldi saját operái mellett Hasse, Geminiano Giacomelli, és Riccardo Broschi műveiből kölcsönzött. A fenti előadói gyakorlatok egyaránt fakadtak a bevett operai repertoár hiányából és a közönség újdonság iránti folyamatos igényéből: a kor itáliai operajátszásban minden új színpadra vitel új produkciónak felelt meg.<sup>34</sup> A kiadott kották is jellemzően nem magát a művet, hanem egy konkrét előadást rögzítettek (például nem Hasse, hanem Farinelli Artaserséjét)<sup>35</sup> – az opera egyetlen komponense, mely kellő presztízzsel rendelkezett az önálló kiadáshoz, a librettó maga volt.

---

32 Dennis Libby. “Italy: Two Opera Centres” in *The Classical Era*, szerk. Neal Zaslaw. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1989, 15–60. 16.

33 Pierpaolo Polzonetti. “Opera as Process” in *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, 1–23. 7.

34 Strohm. *Essays on Handel and Italian Opera*. 109.

35 Polzonetti. i.m. 8.

### III. Az *opera seria* mint udvari opera

Az *opera seria* és a XVIII. század abszolutista udvarainak szoros kapcsolata a műfaj történetének vitathatatlan ténye volt, a XVII. századi udvari opera mintáját követve: „[A]z opera és a politikai abszolutizmus mindig is szoros szövetségben álltak. A *dramma per musica* hierarchikus szerkezete és ünneplő, ritualisztikus jellege éppúgy, mint az előadó látszólag spontán és szabad művészi kifejezése az erkölcsről és uralkodásról alkotott nemesi normák jelképeivé váltak. A XVIII. századi *dramma per musica* célja a társadalmi modellezés volt, nem a hatalom öndicsőítése [...], de az általános emberi normákhoz igazodó uralkodók felmutatásával egyben hozzájárult azok valódi hatalmának legitimálásához. Ezt az ideológiai szövetséget még a XVIII. századi opera-reformok sem törték meg.”<sup>36</sup>

A metastasiói *seria* központi tematikáját a politikai test működésének problémái alkották: az uralkodó és alattvalók által képviselendő moralitás és helyes viselkedésmód, a különböző társadalmi és magánéleti (például az apa vagy a család, illetve az uralkodó felé való) kötelezettségek konfliktusa és azok feloldásának lehetősége. A *seria* ezen didaktikus jellege a metastasiói korpuszt átható abszolutista ideológiából fakadt: a királyi hatalom isteni joga és az abszolutista rendszer létezésének szükségszerűsége a librettók eszmei alapját képezték. A fennálló politikai rendszer és az opera ezen szoros viszonya járult hozzá az *opera seria* népszerűségének hanyatlásához is: a *seriának* az operajátszásból való fokozatos kiszorulása a XVIII. század végétől egyértelműen kötődött a kor általános, alapvető társadalmi-politikai változásaihoz.<sup>37</sup>

A metastasiói klasszikus *seria* nem csak témaválasztásában kötődött az udvari kultúrához: a korabeli udvari ünnepségek (névnapok, menyegzők) elengedhetetlen része volt egy újonnan szerzett *opera seria* előadása, mely egyszerre volt hivatott az uralkodói család ünnepelt tagjait dicsőíteni és az előadás fényével az adott dinasztia hatalmát és presztízsét hirdetni.<sup>38</sup>(A *Huldigungsoper* gyakorlata a XVIII. század végéig virágzott: elég itt Mozart utolsó *opera seriáját*, a Metastasio-liberttóra komponált *Titus kegyelmét* említeni, melyet Mozart II. Lipót császár cseh királlyá koronázásának ünnepségére szerzett.) Az operák előadásának helyszínei is jellemzően közvetlenül vagy közvetett módon udvari ellenőrzés alatt álltak. A XVII. század közepétől elterjedő, kereskedelmi alapon működő operaházak az uralkodói udvar

---

36 Strohm. *Dramma per musica*. 6.

37 Strohm. *Dramma per musica*. 29.

38 David Wyn Jones. *Music in Vienna. 1700, 1800, 1900*. Woodbridge: The Boydell Press, 2016.

(vagy egy nemesi család) birtokában álltak, igazgatásukért vagy az udvar által megbízott impresszárió felelt, vagy egy nemesekből álló igazgatói testület (ilyen volt például a torinói Teatro Reggíóért felelős Nobile Società dei Cavalieri).<sup>39</sup>



Az operaházak egyben kialakításukkal is az uralkodó kiemelt, központi helyét hangsúlyozták. A *teatro all'italiana* modelljét, mely a XVIII. századra a kőszínházak bevett formájává vált Európában, az U (illetve patkó vagy harang) alakú nézőtér határozta meg, fókuszpontjában az uralkodói páholyal. A nézőtér elrendezése az uralkodói tekintet alá rendelte a centrális perspektíva szerint megtervezett díszleteket: a kiemelt nézőpont egyszerre biztosította az uralkodó tökéletes, és minden más néző tökéletlen látásmódját. Az uralkodói páholy központi szerepe egyben „egyedi panoptikus pontot” teremtett meg, melyből „az egész látványosság – a színpad és a közönség – tökéletesen megtekinthető volt”.<sup>40</sup> A nézőtér felosztása is a társadalmi rang szerinti elrendezést követett: „A monarchikus színházak ülésrendjei a hatalmi kapcsolatok szemiotikus modelljét vázolták fel a ragyogó ékkőként elhelyezett királlyal vagy herceggel, és a körülötte hierarchikusan elrendezett alattvalókkal.”<sup>41</sup> Az uralkodói páholyhoz való közelség tükrözte a páholyt elfoglaló személyek rangját, míg a páholsor egységesen a közrendű nézők által feltöltött földszint felé magasodhatott: „A közönség elrendezése a társadalom paradigmája volt egyben, hierarchikus és csoportosított.”<sup>42</sup>

Az uralkodói jelenlét egyben fegyelmező hatással is volt a színházi magatartás tekintetében egyébként legendásan irreverens itáliai közönségekre. A *grand tour*

---

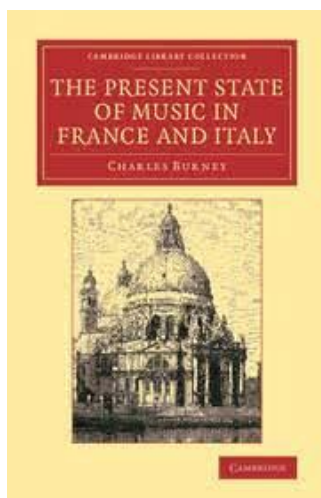
39 Margaret R. Butler. “Italian Opera in the Eighteenth Century” in *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, szerk. Simon P. Keefe. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 201–271. 205; 213.

40 Maurice Slawinski. “The Seventeenth-Century Stage” in *A History of Italian Theatre*, szerk. Joseph Farrell és Paolo Puppa. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 127–142. 127.

41 Martha Feldman. “Magic Mirrors and the ‘Seria’ Stage: Thoughts Toward a Ritual View”, *Journal of the American Musicological Society* 48 (2007): 422–484. 482.

42 Dennis Libby. “Italy: Two Opera Centres”. 25.

utazóinak feljegyzéseiben és a kortárs itáliai szerzők az operát illető kritikáiban<sup>43</sup> visszatérő elem a nézők viselkedésmódjának leírása: az itáliai elit a színházlátogatás során élte társasági életét, az előadást egyaránt töltve egymás páholyának látogatásával, evéssel, kártyázással, és beszélgetéssel.<sup>44</sup> Charles de Brosses 1739-es, Rómában szerzett levele frappánsan értékeli a színházi életnek: „Az [itáliaiak] [...] zene iránti szeretetét inkább mutatja az előadásokon való jelenlétük, mintsem az azok iránti figyelmük.”<sup>45</sup> Charles Burney 1773-as *The Present State of Music in France and Italy* című könyvében a Teatro San Carlo kapcsán panaszolta, hogy „az épület nagysága és a közönség zaja miatt sem az énekhangokat, sem a hangszereket nem lehet tisztán hallani”, hozzátéve, hogy „állítólag a király vagy a királynő jelenlétében azonban az emberek sokkal kevesebbet zajonganak, mint egy átlagos előadás során”.<sup>46</sup> Hasonló beszámolót nyújt William Beckford 1780-as nápolyi levele: „Az udvar jelenlétében meglehetősen csend uralkodott, de amint Őfelsége visszavonult, [...] minden nyelv elszabadult, és a multság maradékát semmi más nem töltötte meg, csak zsongás és hangzavar.”<sup>47</sup> De Brosses fent idézett levelében ironizálva megjegyzi, hogy nem volt divatos az „érdekes részeket” kívül az előadásra figyelni:<sup>48</sup> a közönség jellemzően csak a sztárénekes színre lépése, vagy egy-egy közkedvelt ária idejére fordította figyelmét a színpad felé.



Hogyan egyeztethető össze az *opera seria* mint az udvari kultúrába beágyazott, az abszolutista hatalom nagyfokú ellenőrzése alatt álló és azon hatalmat kiszolgáló

---

43 Lásd például Francesco Algarotti *Saggio sopra l'opera in musica* című, 1755-ös esszéjét (angolul: *An Essay on the Opera*, 1763), mely az *opera seria* műfaji problémái egyik tünetének tekintette a figyelmetlen, unalmában a mindenféle melléktevékenységhez menekülő közönséget.

44 Daniel Snowman. *The Gilded Stage: A Social History of Opera*. London: Atlantic Books, 2009. 44–45.

45 Charles de Brosses. *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Volume 2. Paris: Librairie Académique Didier, 1885. 313.

46 Charles Burney. *The Present State of Music in France and Italy*. London, 1773. 351.

47 William Beckford. *Italy. With Sketches of Spain and Portugal*. Paris, 1834. 118.

48 De Brosses. uo.



műfaj képe a *seria* fent ismertetett előadói és befogadói kultúrájával? Hogyan közvetíthetett az opera bármilyen szentenciózus, propagandisztikus üzenetet az abszolutista világrendről, ha sem a közönség figyelme, sem az énekelt szöveg érthetősége nem volt adott? Az *opera seria* XVIII. századi recepciójának kutatásának visszatérő kérdései a műfaj látszólag feloldhatatlan belső paradoxonaira mutatnak rá. Központi eleme ezen problematikának a zene és szöveg kapcsolatának kérdése, pontosabban a szöveg fokozatos háttérbe szorulása az 1740-es évektől fogva a *prima la musica* jelszava által fémjelzett folyamat során, melyet Reinhard Strohm „a zene dramatizációjaként” és a „dráma zeneivé tételeként” jellemzett: „a dráma előadásában a hangszeres és általában a zenei komponens vált túlnyomóvá”. Az áriák szövegének érthetőségét egyszerre terhelték a zeneszerzők olyan kompozíciós technikái, mint a szavak gyakori ismételtetése (melyet Metastasio 1749-ben már sérelmezett Jommelli kapcsán<sup>49</sup>), illetve az énekesek által egyre többször és egyre ambiciózusabban használt koloratúra. Az áriával szemben a recitativók, melyek a „zenei dramatizáció” folyamata alatt továbbra is a szöveg elsőbbségére és érthető közlésére épültek, zeneileg érdektelen elemként – mint azt a kortárs leírások tanúsítják – nem tarthattak számot a közönség figyelmére.

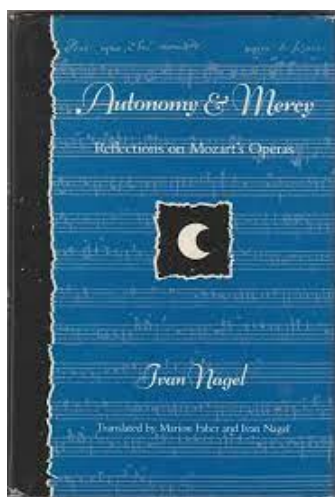
Az *opera seria* imént ismertetett előadói és befogadói stratégiái alapján a műfaj úgy tűnik, legfeljebb az uralkodói udvar jelenlétében zajló ünnepi eseményeken válhatott az abszolutista hatalom reprezentációs követelményeinek kiszolgálójává – máskor nem volt adott az a feszült, tisztelettudó nézői figyelem, mely biztosította volna az opera által közvetített üzenet befogadását. Érdekes mégis a *seriáról* mint az abszolutista uralkodók kultúrpolitikai eszközéről, az „elsősorban az abszolutista társadalmi rendszer reprezentációját szolgáló”<sup>50</sup> műfajról beszélni, vagy csak egy bevett, de problematikus narratíva elemei lennének az olyan kijelentések, mint Ivan Nagel szentenciája, miszerint „[a]z *opera seria* az abszolutizmus műfaja”?<sup>51</sup> Martha Feldman *Opera and Sovereignty* című, a *seriának* a hatalommal való viszonyát széleskörűen tárgyaló művére támaszkodva szeretnék arra rámutatni, hogy a műfaji koncepció és recepció ezen látszólagos paradoxona korántsem feloldhatatlan, és épp a *seria* működésének legfontosabb mechanizmusaira enged rákérdezni.

---

49 Francesca Menchelli-Buttini. “Literary Motifs in Metastasio's and Jommelli's *Ciro riconosciuto*” in *Music as social and Cultural Practice: Essays in Honour of Reinhard Strohm*, szerk. Melania Bucciarelli–Berta Joncus. Woodbridge: Boydell Press, 2007. 250–274. 253.

50 Mårten Nehrfor Hultén. “Nationalism in eighteenth-century German opera?” in *Performing Arts in Changing Societies*, szerk. Randi Margrete Selvik et al. London: Routledge, 2020. <https://doi.org/10.4324/9780429281679>.

51 Ivan Nagel. *Autonomy and Mercy: Reflections on Mozart's Operas*. Cambridge: Harvard University Press, 1991. 4.



Martha Feldman az antropológiai rituálé-elméletekből kiindulva vizsgálja új szemszögből az *opera seriát* mint színházi eseményt. A zenetudományban a *seriát* mint repetitív, merev konvenciókra épülő műfajt igen gyakran jellemezik ritualisztikusként – Feldman azonban rámutat, hogy ez a címke egy negatív kritikai megnyilvánulással ér csak fel, annak mélyebb elemzése nélkül, hogy a *seriának* pontosan milyen aspektusai ritualisztikusak, és ez milyen implikációkkal bír a műfaj előadása és értelmezése szempontjából.<sup>52</sup> Feldman a *seria* mint rituálé elemzésében elsősorban Stanley Tambiah rituálé-elméletére támaszkodik, abban a formai, érzéki, és performatív elemek összekapcsolódását és a rituálé jelentésének megteremtésében játszott közös szerepét emelve ki: „a rituális cselekedet, mely zsigeri hatásokat vált ki a rögzített formai tartókban hordozott, feszültséggel töltött érzéki eszközökön keresztül, mindig egy »kettős aspektussal« bír: egyszerre használ fel sztereotipizált *állandó* sorozatokat és *változó* komponenseket, melyek általában esetlegesek.”<sup>53</sup>

Feldman rámutat egyben, hogy a rituálé gyakorlata és jelentése sosem örök, hanem kortól és kontextustól (például a résztvevők érdekeitől) függően változhat. Az *opera seria* elemzésében így több szempontból is releváns a színház rituális modelljének használata, melyben a rituális aspektus ugyan nem kizárólagos, de a színház működésére egyértelműen ható elem. Az *opera seria* mint ritualisztikus jelleggel bíró műfaj értelmezése a rögzített keret és a változó performatív elemek kapcsolatának vizsgálatában, valamint a színpadi cselekmény és a nézőtérrel érkező reakciók jelentéseinek rendszerei, mint közös, egymást keresztező egység szemléletében válik Feldman értelmezésében különösen jelentőssé.<sup>54</sup>

---

52 Feldman. “Magic Mirrors”. 424.

53 Feldman. “Magic Mirrors”. 442.

54 Feldman. “Magic Mirrors”. 442–443.

Miért illeszthető azonban egyáltalán az *opera seriára* a rituálé-elmélet, mint értelmezési keret? Feldman a *seria* szüzséje, elsősorban a metastasiói korpusz alapját alkotó eszmeiség mitikus jellegére mutat, mely lehetővé tette a *seria* történeteinek „ritualisztikus előadásokban való eljátszását”.<sup>55</sup> Feldman Mircea Eliade mítosz-definícióját alkalmazza, mely szerint a mítosz nem csak eredetként, hanem folyamatosan újra megjelenítendő és elmesélendő, a jelen alakítása szempontjából instruktív történetként funkcionál.<sup>56</sup> Ebben az értelemben működik az *opera seria* az abszolutizmus mítoszaként a XVIII. században, az abszolutista világregdet mintegy transzcendentális igazságként jelenítve meg, és a mitikus múltba vetve vissza a fennálló rendszer eredetét.<sup>57</sup> A klasszikus *opera seriának* tehát végső soron nem az volt a célja, hogy *bizonyítsa* az általa felmutatott abszolutista világregd legitimitását vagy morális-politikai felsőbbrendűségét: ellenkezőleg, azt már eleve adottként, természetesként, és megváltoztathatatlanként tételezte, mintegy *a priori* tényként, mely létének nincs szüksége a közönség jóváhagyására.<sup>58</sup>

A *seria* mint mítosz és rituálé működése új értelmezési keretbe helyezi egyben az énekes-központú előadást és a vokális virtuozitás elsőbbségét. Feldman rámutat, hogy nem a narráció élvezett kiemelt szerepet a *seria* működésében, hanem „a látványosság által keltett lenyűgözöttség, és az elbűvölő hangok által keltett érzelmek állapota”. Az ária mintegy zenei szónoklatként működött, melynek az *opera seria* által tett állítások (mint „a király mindenható és nagylelkű” vagy „az alattvalóknak királyi feljebbvalóikéhoz hasonló becsületkódexet kell követniük”) megerősítésére használt eszköze nem a logikus érvelés vagy kézzelfogható bizonyítékok felmutatása volt, hanem éppen a nézőkre tett érzéki-érzelmi hatás előidézése.<sup>59</sup> Az énekes a hallgatóságot mélyen megragadó teljesítménye volt az egyetlen, mely képes volt kiváltani a nézőkben azon „megbűvölt”, „elvarázsolt” állapotot,<sup>60</sup> melyet a *seria* korabeli nézőinek feljegyzései rendszeresen felidéznek egy-egy kiemelkedő előadás kapcsán.<sup>61</sup> A *seria* sztárénekesei által megszólaltatott ária – mely a cselekmény drámai csúcspontjainak tekinthető politikai és morális fordulatokat a szereplők kiáradó érzelmeinek megszólaltatásával egyesítve kétszeresen is kiemelt szerepet élvezett – így korántsem ásta alá vagy forgatta fel az *opera seria* kulturális-politikai üzeneteit, hanem instrumentális szerepet játszott azok hatékony közvetítésében. A rituális jellegű

---

55 Feldman. “Magic Mirrors”. 458.

56 Feldman. *Opera and Sovereignty*. 33–34.

57 Feldman. *Opera and Sovereignty*. 24.

58 Feldman. uo.

59 Feldman. *Opera and Sovereignty*. 25.

60 Feldman az *enchant* terminust használja, rámutatva egyben az olaszban az ‘énekelni’ (*cantare*) és az ‘elbűvölni’ (*incantare*) etimológiai közelségére.

61 Feldman. *Opera and Sovereignty*. 25–27.

színházi eseményként értelmezett *opera seria*ban a nézők szaggatott figyelme ezért nem jelent ellenszegülést az esemény szellemével szemben: ellenkezőleg, mindössze markánsan jelöli a rituálé azon legfontosabb pontjait, amelyek iránti figyelem szükséges volt a rituáléban való elégséges részvételhez. A *seria* műfaji és előadói konvencióit tehát sem abszurdnak, sem egymásnak ellentmondónak nem kell tekinteni: a műfaj korabeli kulturális szerepének lényegi, egymással összhangban működő elemeit adták.

Az *opera seria* és az *ancien régime* szimbiotikus viszonyának, és a műfaj kultúrtörténeti szerepének tárgyalása elengedhetetlen a *seria* műfajának – még e rövid tanulmány általi, vázlatos – ismertetésében. A *seria* műfaja nem írható le egyszerűen abszolutista propagandaműfajként – azonban dramaturgiai szerkezete, és befogadói kultúrája, mely saját korában és a modern kutatásban egyaránt zavarba ejtőnek bizonyult, ebben a kulturális–társadalmi kontextusban válik tisztán értelmezhetővé.



Jacopo Amigoni: Farinelli barátaival (köztük Metastasio), 1752 körül  
(National Gallery of Victoria, Melbourne)