

Spanyol zenei idiómák és francia szabadságeszmény

Georges Bizet Carmen című operájában

Jakab-Zalánffy Eszter

Miskolci Egyetem Bartók Béla Zeneművészeti Kar

Osztatlan tanár-magánénektanár III. évfolyam

Témavezető: Dr. habil. Csereklyei Andrea, főiskolai tanár

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés.....	3
2. A verizmus és az egzotikum térhódítása a 19. századi operákban.....	4
2.1. <i>Couleur locale</i> a francia romantika esztétikumában.....	6
3. <i>Carmen</i> és a spanyol folklorizmus.....	9
3.1. Egy francia opera spanyol fogadtatása.....	12
3.2. Manuel García, a belcanto nagymestere és a Bizet-opera.....	13
4. <i>Femme fatale</i> , a realista hősnő szabadságeszménye.....	16
5. Összefoglalás.....	20
Irodalomjegyzék.....	21

1. Bevezetés

A 19. századi Európában Spanyolországról kialakult romantikus képzelet, annak minden sztereotípiája ellenére mind a mai napig fennmaradt az Ibériai-félszigetet illetően. Míg Spanyolország a művészi inspiráció kiapaszthatatlan forrása lett a franciák számára, ugyanígy kitüntetett figyelmet érdemlő etalonként tündökölt a francia művészet - a haladás és a modernitás szimbóluma - a spanyolok előtt. A század második felében a spanyol esztétikum megteremtette a maga divatirányzatát is, a hispanizmust, mely egyre erősödő kulturális jelenlétével olyan fiatal, feltörekvő francia zeneszerzőket inspirált, mint Délibes, Lalo, Bizet, Chabrier, Saint-Saëns, Debussy és Ravel, és ki-ki rajta kívánta hagyni kézjegyet a spanyol folklór zenei idiómáinak francia újrafogalmazásán. Lendületes új kompozíciók születésének időszaka volt ez, mely egyesítette a joták, boleroók, seguidillák, habanerák és malagueña-k karakterességét, a gitár hangszínét imitáló dallamai az andalúz skála színeivel gazdagodtak, a zenés színpadok büszke, szenvedélyes cigány vagy éppen bandita főhősei pedig a francia operát is elérték.

Georges Bizet művészi kifejezőereje kétségtávol operáiban csúcsosodott ki, melyek egy csapásra ismertté tették. Mérimée *Carmen*jének egzotikus elemeiben az egyházi dominanciától való szabadulás vágya manifesztálódik, mely egyre a szenvedély és intrika keleti fantázia világának varázsa felé hajtja a főhősöket. Ám míg a novellát jelentős siker övezte, harminc évvel később, Bizet operájának bemutatóján a zabolázatlan cigánylány története botrányosan megbukott.

A francia romantika kiemelkedő komponistájának talán legnagyobb érdeme, hogy zenés tragédiájának spanyol színpadi adaptációi a századforduló új spanyol operájának születésében is meghatározó szerepet játszottak. A zeneszerző ugyan nem követte tudatosan és következetesen a spanyol gyökerű zenei hagyományokat, a francia *opéra comique* egzotikus toposzai és az olasz *buffa* tematikái szükségszerűen átkerültek a középkori eredetű, több évszázados hagyománnyal rendelkező spanyol zenés színpadi játékokba (*zarzuela*). A *Carmen* sikerének nyilvánvaló hatására pedig a spanyolok büszkén alkották meg nemzeti operájukat.

Dolgozatomban ennek a különleges, nemzetek között átívelő művészi folyamatnak háttérét és jellegzetes, közös zenei elemeik viszonyát vizsgálom meg részletesebben, Bizet *Carmen* című operájának legimpozánsabb dallamain, és az azokat ihlető eredeti kompozíciókon keresztül.

2. A verizmus és az egzotikum térhódítása a 19. századi operákban

Az európai műzene magasabbrendűsége a romantika korára már felülemelkedett a testen, és nemesebb problémákkal, akár egyenesen a metafizikával foglalkozott. Éppen ezért teljesen váratlanul hatott, amikor Bizet operájában a test jelentős szerepet kapott annak fizikai valójában, és egy rebellis nő szeszélyeivel találkozunk a korábban szintiszta platóni mezőkön. Bizet keresetlenül őszinte, színes és gazdag harmóniavilága egészen magával ragadja a hallgatót. A *Carmen*, a műfaj par excellence darabja, a Bizet-ouvre legimpozánsabb alkotása, melyben a szerző dallamvonalak és harmóniai struktúrák tekintetében is minden korábbinál több kromatizmust alkalmaz. Carmen és Don José egyik kettősében, mely a korszak jellegzetes darabja, Bizet a kromatikát közvetlenül Carmen karakterének érzékeltetésére hívja segítségül. Az operában következetesen végigvonul ez a retorikai-zenei eszköz: Carmen csábító természete, erotomán kicsapongásai a spanyol zene idiómáival válnak kézzelfoghatóvá, témáit a semmivel nem összetéveszthető, merész tonalitás váltások jellemzik. Dallamai csábosak és csúfondárosak, egy-egy pillanatra elrabolják a figyelmünket, a hajlékony frázisok mind kacérságát hangsúlyozzák.¹ Az egyedülálló hangszerelés rendkívül szemléletesen kíséri a cselekményt: akár csukott szemmel is magunk elé képzelhetjük az egzotikus helyszíneket, a vásári forgatagot, vagy a lírai és drámai jeleneteket – amiket ráadásul szívdobogtató dallamokkal talál elénk.

Nem véletlen, hogy a *Carmen* mindmáig a legnépszerűbb operák egyike. Prosper Mérimée alaptörténetét számos művészeti ág feldolgozta, az opera legnépszerűbb dallamai, a *Habanera*, vagy a *Torreádor dal* széles körben ismert a világon. A repertoár egyik leggyakrabban előadott operája, a *Carmen* állandó kihívást jelent a rendezők számára, akiknek a végzet asszonyáról, a cigányok társadalmi helyzetéről és a spanyol zene (a franciák számára) egzotikumáról alkotott elképzelései végtelenül sokféleképpen jeleníthetők meg. A karmesterek és az énekesek továbbra is épp olyan ellenállhatatlannak találják a *Carmen* opera vonzerejét, mint amilyen a cigánylány Carmen volt Don José számára.

Az opera történek helyszíne Sevilla városa, mely közel kétszáz színpadi zenés mű otthona. Olyan klasszikusok játszódnak itt, mint a *Don Giovanni*, a *Figaro házassága*, vagy a *sevillai borbély*. A város a 16. századtól kezdve vált az európaiak számára nevezetessé, nyüzsgő

¹ Susan McClary: Klasszikus zene és a szexualitás stratégiái, Klasszikus ideológiák, ford. Keserű Júlia, Replika, Társadalomtudományi folyóirat, 2005, 49. 169–194.

kikötője és az Új Világgal folytatott élénk kereskedelme miatt. Ehhez járult hozzá a spanyolokról szóló legenda, amelyet az aranykor (*Siglo de Oro*) szerzői, mint például Cervantes hagytak örökül az utókor számára. Andalúzia tartomány fővárosa a 18. és 19. században mítosszá lett az európai romantikusok számára: a közel nyolc évszázados arab megszállás, lakóinak életmódja, amely annyira eltér más országoktól, a bikaviadalok, a flamenco tánc.

Amikor a romantikus szerzők dacolni próbáltak az uralkodó racionalizmussal, olyan toposzokat kerestek, amelyek ellentmondanak a klasszikus ideálnak. Ezért a kulturális sokszínűség hazájához, a keleti világ rejtelseihez fordultak: az arab kultúrához, amelynek számos nyoma maradt fenn Sevillában. A banditák, torreádorok csábító vadságát és a pogány vallási hiedelmek misztériumát még vonzóbbá tette a félszigeten zajló dicsőséges háború, a Napóleonnal szembeni ellenállás, amely hathatósan növelte az ibériai állam népszerűségét. Később, a spanyol aranykor elmúltával a romantikus operák már egy, a kozmopolita kultúra központjaitól, Párizstól és Béctől elszakadt Sevillát mutatnak be, rendkívül realiztikus előadásmódban.

A realista ábrázolásmód a barokk operák, de mindenekelőtt az *opera buffa* sajátja volt², mely a 19. századra három olasz zeneszerző munkásságával érte el kiteljesedett formáját: Pietro Mascagni *Parasztbecsülete* (1890) az első, amelyet a verista operák közé sorolhatunk. Az ún. *verismo* jellegzetességei megfigyelhetők korábbi művekben is, mint például Giuseppe Verdi *Traviata* (1853), vagy Arrigo Boito *Mephistofele* (1868) című operájában, de a legfőbb előfutára kétségkívül a *Carmen*. A sevillei cigányasszony szenvedélyes történetében, egy eredendően szabad lélek bontakozik ki, aki inkább szembenéz Don Joséval és elfogadja a tragikus végzetet, mintsem akarata ellenére cselekedjen.

Bizet számos, a verizmusra jellemző stílusjeggyel írja meg operáját, így többek között vezérmotívumokat (*Leitmotiv*) használ, és az események valóságos ábrázolására törekszik, dramaturgiája az alsóbb osztályok mindennapi életére fókuszál, nem nélkülözve az erőszakos jeleneteket sem. Zenéjében pedig a romantikára jellemző ornamentációval éppúgy találkozunk, mint a díszítés nélküli *canto spianato* előadásmóddal, új életre keltve az opera műfaját, melyben jól megfér egymás mellett realizmus és egzotikum. A műfaj évszázados hagyományaival felhagyva, nem a romantikára jellemző történelmi és mitikus témák, hanem a Zola regényeiben is felbukkanó jellemábrázolás uralja a zenés színpadokat, mely egészen újszerű operahagyományt teremt, és testközelivé teszi a cselekményt. A zene könnyedsége és a

² Szabolcsi Bence: Mozart és a népi színjáték, MTA Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának Közleményei, 9. kötet, 1956, 281.

tragikum fájdalmas valósága közötti ellentét minden addiginál hatásosabb színházi élményt eredményezett. Carmen tragikus halála, aki a 19. századi Sevillában lobogó szenvedély és szabadságvágy egyetemességének megtestesítője, egyértelmű hasonlóságot mutat a legnépszerűbb olasz verista operákkal, mint például a Parasztbecsület, a Bajazzók vagy a Bohémélet, melyekben ugyancsak eszeveszett féltékenységgé lesz úrrá a férfi főhősökön, és követik el szörnyű tetteiket. Az olaszoknál a hangos siker nem váratott sokáig magára: a közönség és a korabeli kritikusok mind nagy lelkesedéssel fogadták a viharos szenvedélyeket színpadra állító történeteket³, Bizet esetében azonban a fogadtatás korántsem volt egyöntetűen pozitív.

2.1 *Couleur locale* a francia romantika esztétikumában

A romantika irodalmában a mindennek határt szabó értelmet egyre inkább átvette a csapongó fantázia, pontosabban a képzelet fantasztikus szüleménye, a *couleur locale*, a helyi színezet ábrándja. Az új kifejezőeszköz egyik nagymestere a korabeli francia prózában pedig nem volt más, mint Prosper Mérimée novellista, a *Carmen* írója. Az egzotizmus hatáselemeit szívesen építették be a lírába: a francia realizmus iskolaalapítója, Victor Hugo *Keleti énekek (Les Orientales)* című verseskötetének bevezetőjében meg is fogalmazta a helyi színezet, mint esztétikai kategória jelentőségét. A spanyol környezet, az egzotikus miliő nagyban hozzájárult a daljátékok betétdalainak sikerességéhez is, mind színpadi látvány, mind zenei tartalom tekintetében.⁴

A 19. századi operaszerzők archaikus zenei elemek, folklór és egzotikum iránti vonzódása az újszerű színpadi témákkal is kapcsolatba hozhatók.⁵ A 17-18. századi antik történeleми témákat feldolgozó librettókat a 19. századi operai historizmus elsősorban középkori és újkori történelmi szűzsékre váltotta, s ez nem csupán a színpadon, de a zeneszerzés területén is következményekkel járt. S hogy a meghökkentő hatást elérjék, akár a végletekig is elmentek. A jelenséget Babits a következőképpen írja le:

Az írók mindenre képesek voltak egy kis *couleur locale*-ért. Párizsban egy festő házaspár huszonnégy éves fia, Prosper Mérimée, egy spanyol táncosnő összes drámáit adta ki. Le

³ Joaquín Piñero Blanca: "El discurso libertario de "Carmen" de Bizet", *Mina* III, 2, (mayo- diciembre, 2010), 32.

⁴ Bozó Péter: A dalszerző Liszt, Rózsavölgyi és Társa, 2017, 163.

⁵ Carl Dahlhaus: *Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, University of California Press, 1980, 46.

Théâtre de Clara Gazul. Clara Gazul sohasem létezett. Pedig a könyv címlapján látható volt az arcképe is. Ez magát Mérimée-t ábrázolta, gyöngyökkel, csipkésen, a spanyol táncosnők kosztümében. A drámák vad, véres, romantikus, igazi "spanyol" drámák...⁶

Egy tanulmányút alkalmával Mérimée hosszabb időt töltött Córdobában és Andalúzia hegyei között, ahol alkalma nyílt megfigyelni a spanyol kisemberek életét, szenvedélyeit. Carment, a tüzes spanyol cigánylányt megálmodója így jellemezte:

...minden fogyatékoságához egy-egy szép vonás társult, amit az ellentét talán még jobban kiemelt. Különös, vad szépsége első pillantásra meglepte az embert, de aztán nem lehetett elfelejteni. Főként a szeme ragyogott oly buján és ugyanakkor oly vadul, hogy azóta sem láttam hozzá hasonló emberi pillantást. Cigányszem, farkasszem – így tartja a spanyol szólás-mondás, és igazán jó megfigyelőkészségről tanúskodik. Ha esetleg nem érnek rá elmenni az állatkertbe, hogy megnézzék, milyen a farkas szeme, figyeljék meg a macskájukat, amikor verébre les.⁷

Amikor korábbi operáinak bukása miatti csalódottságában Bizet visszavonult apja Párizs határában fekvő kis birtokára, megismerkedett szomszédasszonyával, Céleste Mogadorral. A bohém hölgy küzdelmes múltat tudhatott maga mögött: színésznő, író, kurtizán, táncosnő, cirkuszi lovásznő volt⁸, akinek jelenléte Carmen életre keltésekor nagyban segítette a zeneszerző képzeletét. Nem zárható ki azonban, hogy a remekművet Bizet rajongó imádata és kétségbeesett szenvedélye ihlette felesége, Geneviève Halévy iránt. Tudatosan vagy sem, Bizet Don José alakjában önmagát ábrázolhatta: egy kétségbeesett férfi szenvedélyét, aki határtalan odaadással viseltetett egy olyan nő iránt, akiben Kleopátra-szerű változatosság és varázserő rejlett, ám szerelmük mégsem bontakozhatott ki teljesen. Geneviève-ről, levelezéséből és pártatlan megfigyelők elejtett megjegyzései alapján, valóban egy ellenállhatatlanul lenyűgöző személyiség rajzolódik ki. Brahms, a *Carmen* nagy rajongója is sejteni vélte, hogy a cigánylány valójában: „nem egy alacsony rangú nő, aki katonákat csábít el, hanem egy elbűvölő, művelt személy, aki maga is francia.” Lüktető életerejé által Don José kétségtelenül az opera legimpozánsabb szereplője.

⁶ Babits Mihály: Az európai irodalom története, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1979, 193.

⁷ Baranyi Ferenc - Az Opera Négy Évszázada, Kossuth, Budapest, 2016, 269.

⁸ Jo Baim: Tango: Creation of a Cultural Icon, Indiana University Press, 2007, 138.

Bizet önéletrajzi indíttatása azért is tűnik meglehetősen nyilvánvalónak, mert a viszonzatlan szerelem fájdalma 1869-es házasságkötése után írt három fő művének is alaptémája lett: a *Djamileh*, a *L'Arlesienne*, valamint maga a *Carmen* is az elementáris erejű, kétségbeesett szenvedély történetei.⁹ Bizet viharos házasságában, amely egyszerre volt kínzó és inspiráló, emberi és művészi kvalitásai egyaránt elmélyültek, lehetősége nyílt „behatóan kutatni az emberi természet sötétebb mélységeit.”¹⁰ A párizsi vígopera azonban aligha volt alkalmas helyszín arra, hogy a forrongó érzékiség, árulás és gyilkosság komor melodramáját befogadja.

Bizet művészi köreiből oly meghatározó lett *Carmen* alakja, hogy a költő Théophile Gautier¹¹, számos dalának szövegírója is megörökítette a spanyol nőt egy különleges szépségű költeményben. Gautier Spanyolország iránti rajongásáról úgy vallott, hogy „valódi felismerés – olyan, mint amikor valaki felfedezi igazi otthonát, szellemi szülőföldjét.” A végzetes erővel bíró női szépségről felváltva páros és ölelkező rímekben versel:

Carmen

A teste sovány.

Árnyas szemét, cigányszemét: igéz a fénye,

bársonyos bőrét, vad üstökét

a sátán cserzette sötétre.

A nők sohasem találták szépnek,

de bolondja mind a férfinép,

s a toledói hercegérsek

a lábainál mond misét.

Ámbraszínű nyakán szikrázva

trónol súlyos, fekete kontya;

meztelen teste dús palástja,

ha este dúdolva kibontja.

A teste álmatag és halvány,

⁹ Dean Winton: Georges Bizet, his life and work, London, J.M. Dent, 1965, 226.

¹⁰ Hugh Macdonald: Bizet. Oxford University Press, 2014 Bizet és Geneviève Montmartre-i otthonukban szalont hoztak létre, amelyet Turgenyev, Berlioz, Massenet, Gounod, Gustave Moreau és Gustave Doré látogatott, valamint nyári művésztelepet vezettek Bougivalban. Geneviève és Élie-Miriam Delaborde, Bizet közeli barátja, aki maga is zeneszerző volt, állítólagos szerelmi viszonyt folytattak.

¹¹ Gautier *Absence* című költeménye ihlette Bizet egyik legmesteribb dalát. A kompozíció a költő, Gautier emlékére készült, 1872-ben, két feldolgozás egyikeként (a másik a *La fuite* című duett, amelyet 1871-ben Duparc is megzenésített). A líra leghíresebb átdolgozása Berlioz *Les nuits d'été* (Nyári éjszakák) című dalciklusában található.

de szája skarlátszínű seb,
és diadal kacag az ajkán,
mert szívem vérével festi meg.

Móros szépsége göggel lángol,
a legszebb nők közt sem lel társat,
szeme perzselő sugarából
jóllakott vadak kéje árad.
Szédítő, baljós és fanyar,
mint a tenger sós ízű cseppje,
mikor szívemben örvényt kavar,
s Vénuszként ront az életembe.¹²

3. Carmen és a spanyol folklorizmus

Harold Schonberg szerint Bizet a francia verista opera felé vezető út első lépéseit tette meg, amely élethű kortárs karakterekkel újította meg a műfajt: deklamációjában őszinte, érzelmes kifejezőmódja eltér a romantika konvencióitól. Az opera valódi ereje a rejtett zenei feszültségekben rejlik, amelyek folyamatosan „feszégetik” a narratív keretet.¹³ A helyszín, Andalúzia pedig az a föld, ahol a legjellegzetesebb a spanyol népdal, ahol a flamenco-k érzelmes és érzéki éneke virágzik.

A flamenco (cigányének) eredete és egyedi hangulata egészen a mór megszállás idejére nyúlik vissza. A 18. századtól kezdve főként a *tonadilla*, a színpadi daljáték műfaja alkalmazza a jellegzetes flamenco táncokat, mint a *seguidilla*, *caballo*, *cerengue*, a *tirana*, *serandillo*, *bolero*, és *sarabanda*. A 19. század közepe táján legelterjedtebb vokális műfajok a *cana*, a *polo* és *serrana* nevű dalok voltak, a táncok közül pedig a *bolero*, a *fandango* és a *seguidilla* volt a legnépszerűbb.¹⁴

A *Carmen* zenei szerkezete a spanyol folklór elemeinek következetes alkalmazása ellenére a hagyományos operai konvenciókat követi: mind a négy főszereplő esetében sajátosan

¹² Théophile Gautier: *Carmen* (Rác Olivér fordítása), Irodalmi Szemle, 1972/6.

¹³ McClary: Georges Bizet: *Carmen*, Cambridge University Press, 1992, 59.

¹⁴ http://www.kislexikon.hu/spanyol_zene1.html, forrás: Szabolcsi Bence, Tóth Aladár: *Zenei lexikon*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1965.

egyéni ornamentációval és bravúros előadásmóddal találkozunk. A spanyol zenéhez kevés közvetlen kapcsolata ellenére a Carmen mégis egzotikus környezetet idéz.

Elsőként a híres *Habanera* áriát vizsgáljuk meg, mely eredetileg egy népszerű havannai táncdal volt. A műfaj gyökerei egészen a kontratáncig nyúlnak vissza. Bizet spanyol népdalnak vélte a dallamot, de bebizonyosodott, hogy az szorosan követi a spanyol-amerikai Sebastián Yradier *El Arreglito* című darabjának szerkezetét. Amikor felfedezte, hogy valójában nem népi eredetű, hanem egy viszonylag új keletű kabarédal, Bizet jelölte azt az opera partitúrájában a megfelelő forrásra hivatkozva. Ebből a „naív, kromatikusan lejtő dalocskából” született a vérpezsdítő *Habanera*, Carmen belépője.¹⁵ Bár a tánc neve a kubai Havanna városából származik, a forma eredete többszörösen is vitatott. A jelenlegi konszenzus alapján tradíciója az angol country táncsal kezdődött, amely a 18. században terjedt el Európában. A contredanse, ahogyan Franciaországban vált ismertté, az Atlanti-óceánon át jutott el Kubába, a spanyol telepések kultúrájával együtt került közvetlenül a szigetre, amely nagyjából 1492-től 1902-es függetlenségéig spanyol gyarmat maradt. A másik feltételezés szerint a Saint-Domingue-ből (Haiti) érkező francia száműzöttek rabszolgasorba taszított lakossága, amikor 1791 és 1804 között sikeresen megdöntötték a francia császári uralmat a területen, Kubába menekülve magukkal hozták a contredanse saját változatát. A táncformát elsősorban a szigeten élő feketék újították meg. Széles körben elterjedt a nézet, hogy a *habanera* ritmus jellegzetes szinkópája, amely hangsúlyos lendületet ad az ütem közepén, valószínűleg afrikai eredetű ritmikus formákból származik. A *habanera* műfaj megnevezést akkor alkották meg, amikor az európai tengerészek elvitték a táncot hazájukba, ahol népszerűvé vált a zeneszerzők körében.

A *Habanera* az opera legismertebb darabja, de nagy valószínűséggel a teljes operairodalom egyik leghíresebb áriája. Nyitósoraiban a madár a gondtalan könnyedség hasonlataként szerepel: „*L’amour est un oiseau rebelle/ A szerelem egy lázadó madár.*” Carmen merészen provokatív hangot üt meg dallamának lefelé ívelő kromatikájával, nyíltan és hajthatalanul dacol az őt rendre utasítókkal, miközben manipulatív természetét is megvillantja. Dallama a cigány népzenehez hasonlóan hívogató és különc, melyet Liszt már a korabeli cigányzene-értelmezéseiben is felismert.¹⁶

¹⁵ Németh Amadé: Georges Bizet élete és művei, Budapest, 1976. 146. 324.

¹⁶ Nareh Rostamian: Carmen Voice of the Anima and its Echoes in Literature, Opera, Film and Music Video, Liszt, „Des Bohémiens et de Leur Musique En Hongrie”, 395-397. „A cigányzene, néhány kivételtől eltekintve, főként moll skálát alkalmaz, bő kvarttal, szűk szextet és bővített szeptimet használ. Különösen a bő kvarttól a harmóniák nagyon bizarr csillogást és vakító fényességet nyernek.”



1. kottapélda: Sebastián Iradier: *El arreglito*, 1-16. ütem

A korábban már említett vezérmotívumok közül a legjelentősebb az a baljóslatú „sors” motívum, amely az egész operát áthatja, mintegy állandó emlékeztetőül Carmen végzetének fenyegető veszélyére. A hispán-mór eredetű dallammag az egész operát tekintve különösen fontos komponens, amelyet gyakran Carmen-motívumként, vagy a Sors témájaként azonosítanak.

6

Andante moderato. ♩ = 58.

2. kottapélda: Sorstéma, a Carmen-vezérmotívum

A zenei nyelvezet rendkívül hatásosan emeli ki a szereplők karakterjegyeit: általában letisztult és régimódi José jegyese, Micaëla esetében, vakmerőnek hat Escamillo-nál, és édes,

könnyed csicsergéssel szól Carmen két együgyű barátja, Mercédès és Frasquita hangján, még a 4. felvonásban is, amikor baljós üzenetet közvetítenek.

Közvetlenül Micaëla érkezése előtt, a 3. felvonásban Carmen és csempész barátai a bandita élet ügyes-bajos dolgairól beszélgetnek, a zene még élénk és vidám. Majd hirtelen éles kontrasztként megszólal Micaëla szólóáriája (*C'est des contrebandiers/ Je dis que rien ne m'epouvante/ Azt mondom, hogy semmi nem ijeszt meg engem*), hogy a róla alkotott elképzelésünket tovább mélyítse, és megtudjuk, hogy a gyengéd külső mögött valójában erős belső rejtőzik. Micaëla és José édesanyja mindketten hű keresztények, ezért Micaëla bátorságért és erőért imádkozik Istenhez. A két női főszereplőben munkálkodó erők markánsan eltérő jellegét az operának ezen a pontját már kiválóan érzékeljük Bizet nagyszerű zenéjének köszönhetően.

A zárójelenetben hatalmas mértékű fokozáshoz érkezünk, a tragédia csúcspontja a „Torreádor-dal” gyászének-szerű változata. Bizet remekművében egy élettel teli világos és egy sötét, veszéllyel fenyegető dimenzió különül el. A fennálló ambivalenciát a zeneszerző különösen az opera zárójelenetében használja ki, a bikaviadalból áradó fényes kóruszene és Carmen, valamint Don José utolsó, kétségbeesett dialógusa közötti kontrasztban.

3.1. Egy francia opera spanyol fogadtatása

A spanyol folklorizmus a 19. századi európai operaszínpadokat változatos vokális műfajokkal gazdagította, Spanyolországban mégis leginkább a polo műfaja, illetve a polo karakterű betétdalok váltak népszerűvé a színpadi zenés játékokban. Az 1800-as évek elején a zarzuela gyakorlatilag feledésbe merült; helyét az olasz típusú opera vette át. A *Carmen* az 1880-as évek végén került fel a spanyol operaházak műsorára, éppen akkor, amikor a nemzeti identitás kérdéseivel összefüggésben felerősödtek a spanyol opera helyzetéről és jövőjéről szóló viták. Ebben az időszakban zajlott a nagy színpadi spanyol művek (zarzuela grande és ópera) küzdelme a mindenkori opera repertoárba való bekerülésért.

Bizet remekműve számos előadást megélt az Ibériai-félszigeten, és több feldolgozása készült a spanyol lírai zarzuela műfajában, mely Európa szerte segítette Bizet operájának kulturális integrációját. Az örökérvényűnek bizonyuló francia romantikus operában egész Európa meglátta az individuum egyetemes drámáját, így a spanyol előadók is megragadták a lehetőséget arra, hogy mind a címszereplőt, mind az opera egészét „spanyolosítsák”, azaz a

helyi szint még realiztikusabbá tegyék. A Carment illetően az 1890-es években a spanyol zeneszerzők és kritikusok még vonakodtak ugyan az idegen és egzotikus felhangoktól, de egyre inkább azonosultak realizmusával: az olasz verizmus térhódítása visszhangra talált a spanyol zenés színpadi drámák új generációjában.¹⁷

3.2. Manuel García, a spanyol belcanto mester és a Bizet-opera

A *Carmen* utolsó közjátéka, amely a 4. felvonás előtt hangzik el, tulajdonképpen Manuel García andalúz dalának (*polo*) parafrázisa. García operaénekesi hírnévre tett szert Párizsban, majd Londonba, később New Yorkba is eljutott, ahol olasz társulatával vitte színre a zenés színpad európai klasszikusait. Saját operáihoz pedig nem más, mint a kor legnevesebb librettistája, Lorenzo da Ponte írta a szövegeket.

García napjainkra sokrétű művészi tevékenysége, kompozícióinak mennyisége és minősége tekintetében a legfontosabb spanyol operaszerzők közé emelkedett. 1826-ban García rendezte a *Don Giovanni* new york-i premierjét, a nézőtéren pedig maga Da Ponte is helyet foglalt. A 19. század első évtizedeinek legnagyobb énekmestereként nem csak a saját, de egész nemzetségének neve fennmaradt. Ő maga több, mint 100 operát írt. Fia, ifj. Manuel García (1805-1906!) New Yorkban debütált 1825-ben, *A sevillai borbély* Figaro-jaként. Csupán négy évnyi színpadi karrier után, életét 1829-től kezdve csak a tanításnak szentelte.¹⁸ Az ifjabb García volt az első énekmester, aki tudományos alapon foglalkozott a hangképzés pedagógiájával: ő találta fel a gégetükröt.

A *Carmen* utolsó Közjátékának témáját kölcsönző García-dal, a *Cuerpo bueno, alma divina* (3. kottapélda) Franciaországban az *Echos d'Espagne* című gyűjteményben jelent meg, 1872-ben. Bizet ebben a kötetben bukkant rá, miközben a *Carmen* komponálása idején az autentikus spanyol dalstílust kutatta. A téma variációja a *Carmen* utolsó felvonása előtt hallható a zenekari bevezetőben, különlegesen szép dallamát az oboaszóoló emeli ki. Struktúráját annyira

¹⁷ A verizmus hatása már kivehető Tomás Breton *La Dolores* (1894) és Enrique Granados *Maria del Carmen* (1898) című operáiban, a *Carmen* cselekménye pedig közvetlenül meghatározta Manuel de Falla számára a *La vida breve* (1905) témaválasztását. A spanyol kritikusok elkerülhetetlenül párhuzamba állították a francia mintával, de természetesen a Bizet-operával szemben előnyben részesítették az autentikus spanyol zenét.

¹⁸ Növendékei közé tartoztak a kor legnevesebb énekesei: Jenny Lind, Mathilde Marchesi és Julius Stockhausen.

erősen áthatja a spanyol táncok jellege, hogy a megtévesztésig eredetinek tűnik, de ahogyan fentebb már kimutattuk, Bizet sokat és szívesen nyúlt a spanyol mintákhoz.¹⁹



3. kottapélda, Manuel García: Cuerpo bueno, alma divina, 1-24. ütem

Maria Malibran²⁰, García idősebbik lánya, az európai operaházak ünnepelt primadonnájaként több alkalommal is bemutatta apja szerzeményeit, például *A sevillai borbély* éneklecke-jelenetében. García kisebbik lánya, Pauline pedig, spanyolbarát férjével és kozmopolita-művész barátjával, George Sanddal együtt sokat tettek az idősebb Manuel García kezdeti törekvéseinek folytatásáért, közös ügyükért, hogy a spanyol zene a 19. század eleji párizsi szalonok romantikus repertoárját is gazdagíthassa.

A jellegzetes ritmusú spanyol dalokra írt sajátos intonációk feltűnően valóságghű spanyol zenének hatnak a *Carmen* első felvonásának végén. Az opera legérzékibb betétdala, a pillanat, amikor a főszereplők egymásra találhatnak, Bizet eredeti kompozíciója, melynek hatása még a spanyol dalok átíratait is felülmúlja. A *Seguidilla*, az első felvonásban elhangzó ária és duett, amelyben Carmen vonzerejét bevetve próbálja rávenni fogvatartóját, Don José-t, hogy engedje szabadon. Bár a szerző e helyütt flamenco stílusú anyagot használ, lassabb tempójú, mint a klasszikus spanyol táncforma, és összetettebb szerkezetű. Az is lehetséges, hogy Giuseppe Verdi Fátyoldalának (Don Carlos II. felvonás, 1. jelenet) seguidilla jellegét hivatott felidézni, bár stilisztikailag közelebb áll egy bolerohoz, amelyet flamenco-ra jellemző dallamszerkezet

¹⁹ Julien Tiersot and Theodore Baker: Bizet and Spanish Music, The Musical Quarterly, Oct., 1927, Vol. 13, No. 4, Oxford University Press, pp. 566-581.

²⁰ Maria Felicia a spanyol tenor, zeneszerző és tanár Manuel Garcia (1775-1832) legidősebb lánya volt, akit csak úgy emlegettek, „prima donna assoluta.” Cecilia Bartoli operaénekesnő 2007-ben létrehozta a „Maria Malibran-Cecilia Bartoli Zenei Alapítványt és Maria Malibran Utazó Múzeumot, melyben Malibran tárgyai, levelei és kéziratjai is helyet kaptak.

gazdagít. A Carmen Seguidilla-áriája azonban túlmutat a korábbi előzmények összességén. Páratlan harmóniai gazdagsága, és rugalmassága olyan modulációk sorozatán alapul, amelyek szinte minden ütemben változtatják a hangnemi keretet.

Carmen

pp e leggiero

Près des rem -
Out - side the

parts de Sé - vil - le, Chez mon a -
walls of Se - vil la, At my good

mi Lil - las Pas - tia J'i - rai dan - ser
friend, Lil - las Pas - tia's. We all dance the

4. kottapélda, Bizet: Carmen -Seguidilla, 5-8.ütem

Az erotika és a szerelmi jelenetek a középkor óta részét képezik a zeneszerzői kreativitásnak, de hosszú időn keresztül csak a dalszövegekben tettek rá utalást. A testi szerelem zenei kifejezésére irányuló törekvések a reneszánsz kori olasz madrigálok szövegeiben érték el tetőpontjukat, amikor a metafora és a burkolt jelentés egyfajta kettős játéka könnyen értelmezhető volt az udvari élethez szokott közönség számára.²¹

Bizet számos figurációval közvetíti Carmen csábító természetét, többek között sajátos díszítésekkel. Például rögtön a nyitósorban egy gyors triola-motívum jelenik meg a „chez” és a „mi” szavakon, később pedig a „mon” szónál (4. kottapélda). Ez a figura ornamentális funkciót tölt be, már-már trillára hasonlít. A misztikus jelleg fokozása érdekében a díszítések dinamikája pianissimo, vagy meno piano. Bizet azt is megadja, hogy ezen a ponton több portamento használandó (akárcsak a Habanerában: „prends garde a toi”). Ezeket a

²¹ Laura Macy: 'Speaking of Sex: Metaphor and Performance in the Italian Madrigal', Journal of Musicology 14 (1996), 1-34. A szenvedés és szenvedély szavak egybecsengése az indoeurópai nyelvekben jól példázza, mennyire elválaszthatatlanok egymástól ezek az érzések. (Az angolban passion, a magyarban egy fonéma különbséggel passió-passzió, a német Passion, az olaszban passione, a spanyol pasión stb, mind kettős jelentéssel bírnak.)

portamentókat az áriában olyan erőteljes kromatikájú területeken helyezi el, ahol a tonalitás kétértelmű vagy bizonytalan. E helyütt fontos megjegyezni, hogy a tonális kétértelműség az egész operában mindenütt jelen van.

5. kottapéllda, Segudilla, 65-68. ütem

A szerelmi jelenetek gyakran szerves részét képezték a 17., 18. és 19. századi hagyományos operák cselekményének, de a librettisták és zeneszerzők általában tartózkodtak a célzott ábrázolástól.

A *Carmen* vendéglős jelenete realiztikusabb értelmezéssel bír. A spanyol táncok látványát kínálja vokális arabeszkok és gitárok kíséretében. Bizet zenéje tehát megtévesztően autentikus: a valóság és az élet illúzióját kelti élénk ritmusainak, témáinak és hangzásának ragyogásával, és mindenekelőtt étellel teli tüzével.

4. Femme fatale - a realista hősnő szabadságeszménye

A *Carmen* maradandó népszerűsége és elsőpró drámai ereje egyaránt köszönhető a cselekmény, dalszöveg és zene triászának. Ha megvizsgáljuk a *carmen* szó eredetét, és a személynév viselőjének karakterét, érdekes összefüggésekre bukkanhatunk. A *carmen* műfajként (latin ének, dal, vers, költemény, óda) legkorábbi formájában a latin nyelvű írásosság kezdetekor ünnepélyes prózában írott szöveget jelölt (ima, varázslat, törvény). A

későbbiekben mindenfajta énekelt dal megnevezésére alkalmazták. Carmen - a daloló, varázserővel bíró és törvénynek ellenszegülő asszony - spanyol eredetű neve a palesztinai hegylánc "Karmel" nevéből származik. A kármelita apácarend alapításának helye latinul „dal”, míg héberül „védő” jelentéssel bír.

Azokat a hölgyeket, akik e nevet viselik, bohém, romantikus, idealista és álmodozó lelkeknek képzeljük, ellenállhatatlan bájuk és meggyőző erejük miatt szinte mindig sikerül megszerezniük azt, amit szeretnének. Bizet főhősnője kétségkívül minden tulajdonságot magán visel, amit a carmen szó magában hordoz: legyen szó az antik műfajról, vagy a személynév etimológiai hátterének tartalmáról. Ami a novella és az opera címadó névválasztását illeti, kitűnően illeszkedik abba a 19. században gyökerező színházi hagyományba, amelyek új női szerepeket is reprezentálnak a drámákban, a prózai és lírai alkotások hagyományos naivái után: a bukott, perditá nőalak és a *femme fatale* típus. A végzet asszonyai, akárcsak Carmen, „titokzatosak, kiismerhetetlenek, és különös befolyással bírnak a környezetükben élőkre. Nem lehet őket figyelmen kívül hagyni.”²²

A dekadensnek és bűnözőnek tartott cigányok is menekülést kínáltak a társadalmi szigor elől, miközben fenyegetést jelentettek a társadalmi rendre. A „jó embert” megrontó, erkölcstelen nő alakja különleges visszhanggal bírhatott, mivel a kor egyre súlyosbodó problémáját, a nemi betegségek pusztítását szimbolizálta.²³ Don José ugyanakkor baszk, aki szintén a társadalmi kitaszítottság fenyegetésével kell számoljon. Ilyen minőségében pedig egyenértékű a vad és lázadó Carmennel, holott a 19. századi Franciaországban erős polgári szemléletű kultúra uralkodott, így a férfiak és nők közötti szakadék nagyon hangsúlyossá vált, a nőket pedig elnyomták, véleményüknek aligha adhattak nyilvánosan hangot. Az opera szabályait követve érthető, hogy Carmen (korábbi) szeretője keze által hal meg, mivel nem hajlandó alávetni magát a féltékeny Don José akaratának. Carmen és a többi cigány a „civilizálatlanokat”, míg Don José a francia civilizációt képviseli²⁴, amelyben a férfiak hagyományosan sokkal nagyobb hatalommal bírtak a társadalomban. Azt megmutatni, ahogy egy társadalmilag gazdag és jelentős helyzetben lévő férfit fondorlattal elcsábítanak, majd

²² Galgóczi Krisztina: A századvég titokzatos tárgya. Démonikus nők a modern drámában, Kalligram, Pozsony, 2010, 13.

²³ Carmen karakterét részben Céleste Vanaud, egy szenvedélyes, de jóindulatú prostituáltból táncosnővé és íróvá lett hölgy mintájára alkothatták meg, akit Bizet is ismert.

²⁴ Nelly Furman: Georges Bizet's Carmen, Oxford University Press, 2020, 22., The femme fatale versus the traditional heroine in Georges Bizet's operas: characterisation and performance Transgressive Womanhood: Investigating Vamps, Witches, Whores, Serial Killers and Monsters, Brill, 2014, 153–164.

fokozatosan rávesznek arra, hogy elhagyja lakóhelyét, jelentős kulturális sokk lehetett a saját korában.

Carmen jellemvonásainak irodalmi előképei után kutakodva nagyfokú hasonlóságot találunk Mérimée az *Ördög az asszony* (*Une Femme est un diable*, 1825) című tragikomédia hősnőjének tulajdonságaival. Marquitát boszorkánysággal vádolják, amiért elcsábított egy klerikust, aki nemcsak feladja érte a papi fogadalmát, de ráadásul a nő miatt gyilkosságot követ el. Amikor a foglalkozásáról kérdezik, a nő válasza pragmatikusan egyszerű: „Énekelek, táncolok, kasztanyettázok.” A boszorkányság, az ének, a ledér tánc a kasztanyettával, és a tiszta, becsületes ember rossz útra térítése hathatósan, igazi közerkölcsi kérdésként azonban 1831-ben került a köztudatba Esmeralda személyével, Victor Hugo *A párizsi Notre-Dame* című regényében.

Az operák új típusú nőalakjait, a *femme fatale*-t, a végzet asszonyait gyönyörűnek, de veszélyesnek és démoninak ábrázolták: férfiszívet rabul ejtő hölgyek ők, akik boldogságot ígérnek, de fenyegetést is jelentenek az egyszerű halandó férfiakra. Az érzéki, szabad szellemű női főszereplőket általában keleti környezetbe helyezték, hogy kiemeljék idegenségüket. Az olyan keleti helyszínek, mint Spanyolország, Kína, Egyiptom vagy a Közel-Kelet jól hangsúlyozták természetük egzotikumát, rejtélyét, és a bennük rejlő veszélyt. Az új karakter típus nem alakít ki nyílt érzelmi kapcsolatot egy férfi szereplővel sem, a férfiakat a maga előnyére használja csupán. Tudnivaló, hogy a nőkre hosszú évszázadokon át úgy tekintettek, mint a férfiak bukásának előidézői. A Bibliában Delila például nőies vonzerejét használja fel Sámson elcsábítására, akit isteni képességeitől úgy foszt meg, hogy levágja a haját.²⁵

Hogy miért bukhatott meg az opera a népszerű novella után az európai színpadokon, könnyen beláthatjuk a korabeli társadalmi normák ismeretének tudatában. A szabadságvágy és identitástudat egyenesen bűn lett, hiszen:

Míg a novella elég szelídnek tűnt, mivel nem jelent meg testben... az opera és a valós életben megtestesült nő nem járt ilyen jól. Carmen színpadra vitele kritikák özönéhez vezetett, amelyek szó szerint ritualizálták őt. A középosztály erkölcsi mércéje Bizet összetett, tematikus dallamait mereven elutasította...egyedülállóan új hangját a „gonosszal” azonosították. Itt kezdődött a cigánynő ideáljáról megfogalmazott előítéletek komplex történetírása.²⁶

²⁵ Edward Said, 'Orientalism reconsidered', *Cultural Critique* 1 (1995): 89-107; Locke, Ralph P., 'A Broader View of Musical Exoticism', *The Journal of Musicology* 24 (2007): 477-521.

²⁶ Uo.

Ismeretes, hogy Mérimée egy 1830-as spanyolországi látogatása alkalmával találkozott Montijo gróffal és feleségével. Ez utóbbi osztott meg vele egy történetet, amelyet egy madridi lapban olvasott. A *Carmen* tehát egy 1845-ben megtörtént esetet dolgoz fel „egy malagai férfiről, aki meggyilkolta szeretőjét – egy cigányasszonyt –, mert a nyilvánosság előtt mutatkozott, és nem volt hajlandó kizárólag az ő társaságában lenni.”

Az európai cigányokról kialakult lesújtó képet a romantika korának szabadabb szellemisége fokozatosan árnyaltabbá tette. Elsősorban egzotikus viseletük és korlátokat nem ismerő életmódjuk keltette fel a művészek figyelmét. Rousseau „vissza a természetbe” eszménye nyomán a jó vadember sztereotípiája kapcsolódott hozzájuk, és a szabadság megtestesítőinek képzeltek őket. A cigány férfiakétól eltérően a nők megítélésében a vonzó, meghódítandó, egzotikus szépségideál is fontos szerepet játszott. A szép cigánylány irodalmi etalonja, mint már említettük, kétségkívül Victor Hugo ártatlanul meghurcolt és feláldozott hősnője, *A párizsi Notre Dame* Esmeraldája lett. Puskin 1824-es *Cigányok* című elbeszélő költeménye pedig hasonló képet fest Zemfiráról.

A realista regényekre jellemző fejlődéstörténet, a *Carmen* esetében fordítottan halad, negatív irányba mutat: a társadalmi megbecsültségtől a teljes kitaszítottságba (többszöri gyilkosság, rablás, csempészet), egészen a szeretett nő megöléséhez, majd öngyilkossághoz vezet. Mindezek után José feladja magát, hogy végrehajthassák rajta az ítéletet. A cselekményt mozgató erő a féktelen szenvedély: José számára Carmen a végzet asszonya, mindent azért tesz, hogy a nő szerelmét kiérdemelje. A nőét, akinek szépsége, okossága, ellenállhatatlan vonzereje romlásba dönti a belebolondult férfit. Sorsában az eltérő férfi és női szerepek, értékrendek ütközése figyelhető meg.

A romantikus értékrend csúcsán pedig a szabadság és szerelem áll, a kettő összekapcsolása nem véletlen: a szabadság nem csupán a társadalmi rendek fölé való helyeződéssel egyenértékű, hanem a személyes jogok érvényesítését is jelenti, melynek értelmében az egyén szabadon választhatja meg a párját. Ez a szabadság azonban nem egyformán érvényes a két nemre: a férfiak aktív félként, a nők passzív befogadóként, elfogadóan viselkednek a konvencionális (francia) szereposztás szerint. Carmen azonban mintha maga is férfi lenne, szabadon dönt: a szerelemben is ő kezdeményez.

5. Összefoglalás

A *Carmen* minden idők egyik legsikeresebb operája, az elmúlt 150 év legnépszerűbb és legtöbbet játszott zenés színpadi művei között foglalja el előkelő helyét. Áriái, melyeket a kromatikus elemek és a spanyol flamenco táncok dallamai hatnak át, eklatáns példái a zene és a librettó egymás kifejezőerejét erősítő koherens egységnek, mely kiemelkedő szerephez jut a történet hatékony ábrázolásában. Míg a *Habanera* kromatizmusa letisztultabb képet nyújtanak a főszereplő karakteréről, a *Seguidilla* a csábítás szeplőtlen nyíltságával hat: merész kicsapongásával a cselekmény csúcspontját jelöli. A duett elején Don José még állhatatosságot sejtet, elutasítja Carment és trükkjeit, de a végére teljesen megadja magát a nő bájainak.

A komponista a zenei ornamensek és a tonalitás szabad használatával könnyedén oldja meg a mindent elsőprő szenvedély érzékeltetését. Bizet zenéje maradandó benyomást kelt, elementáris erejét nem gyengíti sem a szövegtől elszakadó számos posztumusz zenekari szvitben feldolgozott zenei anyag, sem a más zeneszerzők által készített átiratok visszhangja.

Az opera háttere, keletkezésének gazdag kulturális légköre, a spanyol népzene gyökereiben éppúgy keresendő, mint a Bizet életét meghatározó francia burzsoázia finom eleganciájában. A francia opera népszerűségét éppúgy sokszorozzák a sevillai eredetű dalbetétek, mint ahogyan a spanyol nemzeti operák sikere mögött láthatóan jelen van a francia *opéra comique* hatása. A francia realizmus, amely áhította a misztikumot, messzi tájakról és ismeretlen új világokról álmodott, mindkét nemzet dalszínházának megújulását hozta el.

A fent bemutatott Yradier-habanera, a García-dal, vagy a *Seguidilla* dramaturgiáját alakító különféle zenei összefüggések csak néhány példája a hispanizmus zenei vetületének, és biztosan állíthatjuk, hogy az opera egyéb részletei is kiváló lehetőséget kínálnak a témában végzett további kutatásokra. A *Carmen* spanyol zenei elemeiről szóló diskurzus még bőven tartogat feltárni valót. Megértésével közelebb kerülhetünk a francia opera virágkorában végbemenő kulturális transzfer folyamatához és sokrétű nemzetközi hatásához, mely egyszersmind a romantika és utókorának legnagyobb eredménye.

Irodalomjegyzék

- Baranyi, Ferenc: Az Opera Négy Évszázada, Kossuth Kiadó, Budapest, 2016
- Beardsley, Theodore: The Spanish Musical Sources of Bizet's *Carmen*, *Inter-American Music Review*, 10, 1989
- Bizet, Georges: *Carmen* opera id. Ábrányi Emil fordításának felhasználásával
- Blair Miller, Kennedy: The first century of *Carmen*: Drawing a Parallel Between the Evolution of the Opera's Reception and Performance Practice and French Feminism Through Its Second Wave, University of North Carolina at Chapel Hill, 2022
- Casares, Emilio, Celsa, Alonso: La música española en el siglo XIX. Universidad de Oviedo, 1995
- González Troyano, Alberto: La desventura de *Carmen*: una divagación sobre Andalucía. Madrid, Espasa-Calpe, 1990
- Grimmer, Jessica H.: From Femme Idéale to Femme Fatale: Contexts for the Exotic Archetype in Nineteenth-Century French Opera, BM, University of Cincinnati, 2011
- La ópera y Sevilla. Obras, personajes, escenarios, autores. Equipo 28. Sevilla: Equipo 28, 1991
- Lacouture, Jean: *Carmen*, Mérimée, Bizet: Liens entre les cultures espagnole et française¹, *Synergies Espagne* n° 3 – 2010
- Locke, Ralph P.: Spanish Local Color in Bizet's *Carmen* unexplored borrowings and transformations, *Music, Theater, and Cultural Transfer: Paris 1830 to 1914*, ed. A. Fauser and M. Everist, 316-60. Chicago: University of Chicago Press, 2009
- Macdonald, Hugh: Bizet, Oxford University Press, 2014
- McClary, Susan: Georges Bizet: *Carmen*, Cambridge University Press, 1992
- Radomski, James: Manuel García: 1775-1832: chronicle of the life of a bel canto tenor at the dawn of romanticism, Oxford University Press, 2000
- Radomski, James: The works of Manuel Del Pópulo Vicente García: Publication and popularization, *Revista de Musicología*, 1993, Vol. 16, No. 3, Del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales Del Mediterráneo y sus Ramificaciones: Vol. 3, 1993
- Szabolcsi, Bence: A zene története, Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 1940
- Szpunberg, Alberto: Georges Bizet - *Carmen*, Kossuth Kiadó, Budapest, 2011
- Tallián, Tibor: „Az operában ki gyönyörködik?” Irodalmi adalékok a magyar operai művelődés történetéhez, *Zenetudományi dolgozatok*, 2000

Tiersot, Julien and Baker, Theodore: Bizet and Spanish Music, The Musical Quarterly, Vol. 13, No. 4. Oxford University Press, 1927

Torreblanca López Carmen: *Carmen*, del relato a la ópera. (Aproximación a un mito). Tesis de Licenciatura, Universidad de Sevilla, Departamento de Francés, 1986

Winton, Dean: Georges Bizet, his life and work, London, J.M. Dent, 1965

Kottapéldák:

Sebastián Yradier: *El arreglito*, Barcelona: Andrés Vidal y Roger, 1850

Georges Bizet: *Carmen*, Leipzig: C.F. Peters, 1920

Manuel García: *Cuerpo bueno, alma divina*, Paris: Durand, Schœnewerk & Cie., 1872