

Az Alvajáró margójára¹

Nemcsak magánéleti okai voltak annak, hogy Rossini 1830-ban, európai hírnevének zenitjén, még negyvenedik életévének betöltése előtt visszavonult az operakomponálástól. A zeneszerző elhatározásában szerepet játszott az a körülmény is, hogy ekkorra az olasz seria opera műfajában olyan változások következtek be, amelyek nem éppen voltak kedvére valók. Rossini később feledésbe merült seria operáit ugyanis életében éppúgy folyamatosan játszották egész Európában, mint közkedvelt vígoperáit, amelyek a 19. század végére a repertoár állandó részeivé váltak. Aktív éveiben Rossini pályatársai évente általában három-négy új operát írtak a különböző műfajokban, de egyikük sem közelítette meg az általa komponált évi hat új operaprodukciót, még ha azok közül némelyik korábbi operáinak átdolgozása volt is.

Az egyik felettébb hirtelen változás a hangfajok átrendeződése volt. A vokális regiszterek eltolódása Európa nagy részén bekövetkezett. A 18. század végén már leszálló ágban lévő kasztrált énekesek 1830-ra egy csapásra eltűntek. Az utolsó idők leghíresebb kasztráltja Giovanni Battista Velluti volt, aki az 1820-as években a számára – többek között Rossini által is – komponált szerepekkel nemzetközi hírnévre tett szert. Az évtized derekán Londonba szerződött, ahol eleinte sikereket aratott, de néhány év múltán a közönség elfordult tőle. Koncertjeit kifütyülték, személye megvetés és irtózat tárgya lett. Amikor a fiatal Mendelssohn 1829-ben Londonban hallotta, rémálomhoz hasonlította az élményt: *hangja olyan iszonyatot keltett bennem, amely aznap éjjel álomban is üldözött.*

Azok a hősi szerepek, amelyekkel a kasztrált énekesek a maguk idején lázba hozták a közönséget, ekkorra más hangfajokra helyeződtek át. Kezdetben, még Rossini kezén, gyakran az úgynevezett „nadrág-szerepek” terrénumává váltak, ami által egy ideig megőrizték a 18. század magas hangok iránti vonzalmát és a korszak nagyvonalú attitűdjét a nemek operai reprezentációját tekintve. (A szoprán főnév az olaszban ma is kizárólag hímnemű, holott az azóta elnöiesedett foglalkozások közül jó néhánynak van már nőnemű alakja, vagy legalább névelője is.) Rossini visszavonulásakor azonban már az álruhás szoprán maga is hiteltelen, megvetett színpadi figurává vált, legalábbis a hősi szerepkörben. Alkalmanként, a késő 19. század folyamán még fel-felbukkant különféle állóltzetekben, elsősorban komikus, vagy kisebb jelentőségű szerepekben: egy álruhában, vagy sisakban fellépő szoprán azonban már nem volt

képes megszemélyesíteni a hősie vezért, a szerelmes trubadúrt, vagy éppen a gáncs nélküli lovagot.

A szerepkörök átalakulása természetesen a hangfajok változását is magával hozta. Az 1830-as évekre megjelent a *soprano sfogato* (áradó szoprán), vagy *soprano assoluto* (abszolút szoprán) típus, ami olyan női hangfekvést jelölt, ami képes volt a korabeli szoprán magasságok megszólaltatására. A 19. század kezdetén ugyanis a hangfajok elkülönülése még lényegesen kevésbé volt differenciált, mint napjainkban, kiváltképp a női hangok tekintetében, és elsősorban a cantilena-regiszter határozta meg, valamint az, hogy a hang melyik regiszterben vesztit vivőerejéből. A ma használatos könnyű vagy koloratúr, lírai, spinto és drámai szoprán helyett gyakorlatilag csak a szoprán és az alt hangfekvést különböztették meg, nem annyira a hangterjedelem végletei, mint a hangerő, hangszín és a hangminőség alapján. A szoprán hangfekvés általában nem haladta meg a c” hangmagasságot, ami napjainkban inkább a h” hangnak felel meg. Az extrém hangmagasság egészen a 19. század végéig, Adelina Patti feltűnéséig nem jelent meg.

A mai kategorizálás szerint a mezzoszopránhoz közel álló hangfajnak ez a sajátos, szopránszerű alkalmazása és fejlődési iránya vezetett végül egy olyan különleges típus kialakulásához, mint a *soprano sfogato* vagy *assoluto*. Maga a kifejezés leghíresebb művelőinek feltűnésével egy időben jelent meg: Giuditta Pastával, Isabella Colbrannal vagy Maria Malibránnal. Az említett énekesnők kivételes orgánnummal rendelkeztek, mind hangerő, mind hangterjedelem, mind pedig hangszín tekintetében. A típus fő problémája ugyanakkor a hangterjedelem extremitásainak mesterséges, erőltetett jellege volt. Az ebbe a kategóriába tartozó sikeres – többnyire szoprán – énekesnőknek és mindazoknak, akik megpróbálkoztak vele, tökéletes énektechnikával kellett rendelkeznie. Legtöbbször ugyanis sérült a regiszterek homogenitása. A mesterkéltn kiterjesztés eltérő színezetű hangot eredményezett. Giuditta Pasta művészetét is emiatt érte a legtöbb kritika. Mind Malibrán, mind Pasta rendkívüli könnyedséggel és nagy sikerrel váltogatták a szoprán, illetve a mezzo szerepköröket. A típus kiemelkedő képviselője később Paulina Viardot volt, aki egyidejűleg tudott váltani a két fach között. A 20. században a *soprano assoluto* egyik par excellence reprezentánsa Maria Callas volt, aki nagy sikerrel énekelt a Pasta számára írt szólamokat. Egyaránt képes volt a Wagner- és a verista-operák drámai szerepeinek,

¹ Köszönetemet fejezem ki Dr. Sirató Ildikónak, az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára vezetőjének a bemutatók adatainak gyűjtésében nyújtott önzetlen közreműködéséért.

valamint a Pasténál vagy Malibranénál könnyedebb, magasabb fekvésű koloratúra szólamok megszólaltatására. Karrierje csúcán mezzoszoprán szerepeket is alakított, három oktávnyi hangterjedelem tökéletes dominanciájának és kifogástalan koloratúra technikájának köszönhetően.

A bel canto operák sikeres előadásának előfeltétele azonban nemcsak a megfelelő hangterjedelem és színezet, hanem a hang hajlékonysága volt, vagyis az a fajta könnyed virtuozitás és koloratúra-technika, ami rendkívüli képességeket várt el az énekestől. A szopránok esetében a *soprano drammatico d'agilità* lényegében a drámai koloratúr-szopránt jelölte, mivel az énekesnőnek erőteljes mély regiszterrel kellett rendelkeznie, míg a felső oktávban birtokolnia kellett a soprano leggero tulajdonságait is, úgymint fürgeség, hajlékonyság, valamint képesség a szoprán hangfekvés legmagasabb hangjainak könnyed megszólaltatására. Mindhárom Giuditta Pasta számára komponált Bellini címszerep (*ld. a mellékelt táblázatot*) ebbe a típusba tartozott, jóllehet az Alvajáróban a címszereplő, Amina szerepe nem a súlyosabb heroikus-tragikus, hanem a könnyedebb agilis-drámai fachba sorolható.

A romantikus olasz operáknak a 20. század második felétől folyamatosan tartó reneszánsza nemcsak olyan „assoluta” énekesnők feltűnésének volt köszönhető, mint Callas, Marilyn Horne vagy Montserrat Caballé, valamint ezzel összefüggésben a legnagyobb hanglezmezkiadók vetélkedésének a repertoárbővítésben, hanem annak a körülménynek is, hogy egyre kevesebb kortárs opera keletkezett. Megszűnt a másfél évszázadra visszatekintő üzemszerű itáliai gyakorlat, ami még a 19. század első felében is, mintegy 50 újdonságot eredményezett, jóllehet ezek többnyire nem élték túl az ősbemutatót, vagy ha mégis, akkor kizárólag az énekesek, karnagyok és impresszáriók útibőröndjeiben. Előbbiek a már betanult, kedvenc szerepeikkel óhajtottak brillírozni, míg az utóbbi két kategória a befektetett munkát, illetve üzleti tőkét igyekezett ezen a módon kamatoztatni különböző városok operatársulatainál. Vincenzo Bellini volt az első operaszerző, aki előnyös szerződéseinek köszönhetően elérte, hogy – rövid pályája során – mindössze évi egy új operát komponáljon, miközben a legkevésbé sem tolerálta a pályatársai által folytatott „last-minute” gyakorlatot, amit a szöveggönyvek komponisták és librettisták előtt egyaránt ismert, sokszor hallgatóságos formai és szerzői konvenciói tettek lehetővé, jelentős idő- és energia- megtakarítást eredményezve a ráfordí-



Fotó: NAGY ATTILA / MÚPA

Vincenzo Bellini: Az alvajáró előadása

tott munka tekintetében. Bellini kortársainál szorosabb együttműködésben dolgozott a librettistákkal, és jogot formált ahhoz, hogy beleszóljon a szöveggönyv alakulásába. Vele nem tehetett volna meg Felice Romani azt, amit Donizettivel, hogy mindössze néhány héttel a Parisina kitűzött bemutatója előtt, részletekben küldi meg a librettót. Igényes munkamódszere következtében kezdeti gyors sikerei ellenére sem tudta felvenni a versenyt bergamói riválisa népszerűségével, ennek ellenére a Norma és az Alvajáró folyamatosan megőrizte helyét a repertoáron.

A romantikus olasz opera feltűnése idején Itália-szerre évente mintegy 117 operai stagionét rendeztek, amelyekhez rendszertelen vagy alkalmi stagionék is járultak. A fontosabb központokban, mint Torino, Genova, Milano, Bergamo, Padova, Treviso, Velence, Lucca, Firenze, Livorno, Bologna, Perugia, Róma és Nápoly, legalább két, rendszeresen operát játszó színház is működött. A stagionék száma azonban az 1840-es évekig

Szerző	Cím	Műfaj	Libretto	Keletkezés	Ősbemutató	Főszereplő	Szerep	Pesti Német Színház	Pesti Magyar Színház/Nemzeti Színház (1840-)	Női főszereplő a pesti magyar bemutatón
Bellini	Il pirata /Der Seeräuber/ A kalóz	seria	Felice Romani	1826-1827	Milano, Scala, 1827. okt. 27.	Henriette Méric-Lalande	Camilla	1830. aug. 23.	nem volt	
Bellini	La straniera/Die Unbekannte/Az ismeretlen (idegen) nő	seria	Felice Romani	1828-1829	Milano, Scala, 1829. febr. 14.	Henriette Méric-Lalande	Alaide	1832. júl. 30.	1838. jan. 6.	Schodelné
Bellini	I Capuleti e i Montecchi/Die Capulets und Montagues o. Romeo und Julie/A Montecchi és Capuletti párt	seria	Felice Romani	1830	Venice, Teatro La Fenice, 1830. márc. 11.	Rosalbina Carradori Allan	Giulietta	1833. júl. 8.	1837. nov. 28.	Schodelné
Donizetti	Anna Bolena/Anna Boleyn	seria	Felice Romani	1830	Milano, Teatro Carcano, 1831. dec. 26.	Giuditta Pasta	Anna	1833. aug. 29.	Elmaradt	
Bellini	La sonnambula/Die Nachtwandlerin/Az alvajáró	semiseria	Felice Romani	1831	Milano, Teatro Carcano, 1831. márc. 6.	Giuditta Pasta	Amina	1832. dec. 5.	1841. jún. 19.	Lágh Paulina
Bellini	Norma	seria	Felice Romani	1831	Milano, Scala, 1831. dec. 26.	Giuditta Pasta	Norma	1835. jan. 3.	1837. okt. 28. 1837. okt. 30.	Déryné Schodelné
Bellini	Beatrice di Tenda	seria	Felice Romani	1833	Venice, Teatro La Fenice, 1833. márc. 16.	Giuditta Pasta	Beatrice	1838. ápr. 28.	1838. márc. 13.	Schodelné
Donizetti	Lucrezia Borgia/Lucretia Borgia/Borgia Lukrécia	seria	Felice Romani	1833	Milano, Scala, 1833. dec. 26	Henriette Méric-Lalande	Lucrezia	1843. jan. 7.	1839. aug. 31.	Schodelné
Donizetti	Gemma di Vergy	seria	Giovanni E. Bidera	1834	Milano, Scala, 1834. dec. 24.	Giuseppina Ronzi de Begnis	Gemma	1843. jún. 12.	1839. júl. 30.	Schodelné
Donizetti	Marino Faliero	seria	Giovanni E. Bidera	1834-1835	Párizs, Théâtre Italien 1835. márc. 12.	Giulia Grisi	Elena	Nem játszották	1840. ápr. 25.	Schodelné
Donizetti	Lucia di Lammermoor/ Lucia von Lammermoor/ Lammermoori Lucia	seria	Salvatore Cammarano	1835	Nápoly, Teatro San Carlo, 1835. szept. 26.	Fanny Tacchinardi- Persiani	Lucia	1840. jan. 13.	1846. aug. 4.	Paksyné Mochonaky Amália
Bellini	I puritani/Die Puritaner/ Puritiánok	seria	Carlo Pepoli	1834-1835	Párizs, Théâtre Italien 1835. jan. 24.	Giulia Grisi	Elvira	1836. dec. 10.	1849. márc. 31.	Hollósy Kornélia
Donizetti	Belisario/Belisar/Belizár	seria	Salvatore Cammarano	1835-1836	Venice, Teatro La Fenice 1836. febr. 4.	Carolina Ungher	Antonia	1838. nov. 3.	1841. máj. 19.	Emma Scott, m.v.
Donizetti	Roberto Devereux	seria	Salvatore Cammarano	1837	Teatro San Carlo, Nápoly, 1837. okt. 29.	Giuseppina Ronzi de Begnis	Angliai Erzsébet	Nem játszották	1841. márc. 22.	Lágh Paulina
Donizetti	Linda di Chamounix/Linda von Chamounix	semiseria	Gaetano Rossi	1841-1842	Bécs, Kärntner Theater 1842. máj. 19.	Fanny Tacchinardi- Persiani	Linda	1842. nov. 10.	1844. nov. 12.	Schodelné
Donizetti	Maria di Rohan (Il conte di Chalais)/Maria von Rohan/ Rohan Mária	seria	Salvatore Cammarano	1842-1843	Bécs, Kärntner Theater 1843. jún. 6.	Eugenia Tadolini, Bécs Giulia Grisi, Párizs	Maria	1845. jan. 4.	1847. aug. 11.	Schodelné
Donizetti	Dom Sébastien/Dom Sebastian von Portugal/ Dom Sebastian	nagyopera (5 felv.)	Eugene Scribe	1843	Párizs, Opera 1843. november 13.	Rosina Stolz	Zayda	1846. jún. 3.	1846. jún. 15.	Schodelné

eltelt évtizedben mintegy ötvennel emelkedett. A 19. század közepén általában négy operai szezont különítették el Olaszthonban: a karneváli, tavaszi, nyári és őszi stagionét. A 18. század végétől kezdődően azonban, amikor egy városban általában egyetlen operai szezont tartottak, forgó rendszerben osztották el a bemutatókat, oly módon, hogy minden fontosabb városban ugyanazok a legkitűnőbb énekesek álljanak rendelkezésre az adott év új operaprodukcióira, akik a legrangosabb színházakban tartott bemutatókon is közreműködtek. A farsangi szezon például a Szent István-napi december 26-tól húshagyó keddig tartott Velencében, Rómában vagy Bolognában, míg Nápolyban november 4-én, Szent Károly emléknapján kezdődött, és szintén nagyjójtig tartott. 1846-ban Verdi két évvel korábban keletkezett nagy sikerű Ernaniáját mintegy hatvan olasz városban adták elő. A racionális elosztás a megnövekedett igények ellenére lehetővé tette, hogy Bellini gyakorlatát átvéve, Verdi is mindössze két évente jelentkezzen egy új operával. Még az olyan gyorsan alkotó zeneszerzők, mint az operett műfajban is érdekelt Leoncavallo, vagy a saját szövegeit megzenésítő Malipiero sem haladták meg ezt a tendenciát. Nemzetközi összehasonlításban a 20. század legjelentősebb komponistáinak többsége azonban már csak elvétve vagy egyáltalán nem írt operát, ezért a század második felében a repertoárban keletkezett új egyre inkább arra készítette az operaüzem fenntartóit, hogy a 19. század elfeledett alkotásaihoz visszanyúlva kutassanak bemutatásra érdemes újdon-ságok iránt.

A hangfaj és a szerepkör további velejárója a főszereplő – többnyire címszereplő – hősnők jelleme, illetve személyisége. Feltűnő, hogy a korábbi, kasztrált énekesek által interpretált történelmi vagy hősi tárgyú operákat a 19. század első felében a rendszerint valamilyen rendkívül drámai helyzettel szembesülő, vagy azt elszenvedni kényszerülő nőket középpontba állító seria és semiseria operák váltották fel. Konfliktusokkal terhelt, szélsőséges helyzetükhöz való viszonyulásuk alapján Tallián Tibor Schodelné Klein Rozáliáról írott monográfiájában a *fúria*, illetve a *szorongatott helyzetű hajadon* (démouille en détresse) kategóriáját különbözteti meg. A modern pszichológia eszközeit is igénybe vevő értelmezése szerint az utóbbi csoportba azok az ifjú hajadonok tartoznak, akik passzív elszenvedőik a rájuk kényszerített társadalmi szituációnak, és mivel képtelenek önállóan megküzdeni az abból fakadó konfliktushelyzettel, ezért a kiszolgáltatottságukkal az esetek többségében visszaélő, ritkábban önzetlen férfi segítségére szorultak. *Amina, Elvira, Lucia* eleve debil, azaz *szellemileg erőtlenségek, akik társadalmi kényszerhelyzetekben egyensúlyukat veszítik, és delirálnak, azaz kisiklanak a kerékvágásból* – állapítja meg Tallián. (...)

*Mindamellet nem szabad megkérdőjeleznünk a téma társadalomkritikai potenciálját sem. Lehetséges, hogy statisztikailag elhanyagolható a nászéjszakából vérengzésbe menekülő menyasszonyok és legénylakásba tévedő alvajáró szüzek aránya, ám a sebezhető személyiségek végtelen reakciói különös élességgel világítanak rá a lelki kényszerhelyzeteket létrehozó családi-, réteg-, erkölcsi és hatalmi viszonyok ferdeségére, igazságtalanságára, túlhaladottságára.*²

Az Alvajáróban a főhősnő Amina abban is különbözik nászéji pszichózisban szenvedő – *bouffée delirante* – társnőitől, hogy azoknál alacsonyabb társadalmi helyzetű. Maga a cselekmény falusi környezetben játszódik. Az Alvajáró műfaját tekintve a semiseria típusba tartozik, ami köztes műfaj, amennyiben a seria és a buffa opera formai és stílárius jegyeit ötvözi. A műfaji megjelöléssel eredetileg a francia forradalom idején népszerűvé vált romantikus szabadító operákat (pièce de sauvatage) illették, később azonban kiterjesztettek az erősen patetikus vígoperákra is, mint Rossini Hamupipókéja. A romantikus semiseria cselekményének színhelye általában idilli, pasztorális vidék, ami Európában általában a svájci vagy a savoyai hegyeket jelentette. Hősei többnyire alacsony társadalmi állású ifjú pár, vagy egyszerű falusi teremtés, akinek ártatlansága megkérdőjeleződik ugyan, de végül mindenki általános öröme bizonyítást nyer, leginkább egy magasabb státuszú szereplő jóindulatú közbelépése által. A műfaj tipikus példája Rossini A tolvaj szarkája, vagy Donizetti 1842-ben keletkezett Linda di Chamounix című semiseriája. A szereplők köre általában szélesebb, mint az olasz buffában, de annak megfelelő karaktereket személyesítenek meg. A buffo basszus azonban gyakran gonoszabb, mint komikus itáliai ellenpárja. Épp ezért jegyzi meg Julian Budden – akinek kitűnő Verdi-, valamint Puccini-monográfiája magyarul is olvasható – a Groves Lexikon számára írott szócikkében, hogy az Alvajáró nem felel meg maradéktalanul a semiseria követelményeinek, mivel hiányzik belőle a kimondottan komikus basszus. A basszus főszereplő, Riccardo gróf ugyanis a szó szoros értelmében született gentleman, és akként is viselkedik.

A primadonna-operák fénykorában a címszerepet alakító énekesnőknek nemcsak vokális képességei, hanem színpadi alkata is hatással volt az általuk alakított hősnők személyiségjegyre. Ismét Talliánt idézve: *Méric-Lalande, de különösen Ronzi de Begnis és Unger Karolina énekesi-színpadi karaktere valósággal vonzotta a tragikusan kétes jellemű hősnőket. Másfelől az, hogy a drámai erővel, heroikus kisugárzással, személyiségében pedig a rosszra, az intrikára való nem is kicsiny hajlandósággal kitüntetett „királynői” soprano d’agilità hang és karaktertípusa az 1830-as évtizedben ennyire az előtérbe került, jelzi, hogy a karakter különösen aktuális volt a szerzők, a kor, a közönség számára. Ahogy a deli-*

² Tallián Tibor: Schodel Rozália és a hivatásos magyar operajátszás kezdetei. Balassi Kiadó, Budapest 2015. pp. 523



Barabás Miklós Schodelné Klein Rozáliáról készült rajza Erkel Bátori Máriájának címszerepében

ráló leányalak, úgy a dühöngő matróna-figura gyakorolta faszcináció is illeszkedett a romantika általános, élénk érdeklődéséhez a testi és lélektani szabálytalanságok, vagy éppen monstruozitások iránt – amelyek, mint Victor Hugo írja a *Lucrece Borgia* előszavában, a „normálisnál” többet árulnak el a nagy, feltétlen emberi érzelmek jelentéséről és jelentőségéről.³

Amint már arról szó esett, a 19. században kizárólag kortárs operát játszottak. A Rossini-Bellini-Donizetti bel canto-hármas, majd később Verdi és a korabeli francia operák az ősbemutatót követően csakhamar a pesti operaszínpadon is bemutatásra kerültek. A mellékelt táblázat Bellini első igazi nemzetközi sikerétől, A kalóztól (*Il pirata*) Donizetti utolsó operájáig, a francia nyelvű Dom Sébastien-ig közli az ősbemutatók, illetve a pesti bemutatók olasz seria és semiseria operáinak dátumát, figyelmen kívül hagyva a soprano assoluták számára lényegesen kisebb megterhelést jelentő buffákat. A táblázatból kitűnik, hogy a Pesti Magyar Színház 1837 augusztusi megnyitásától kezdve szoros rivalizálást folytatott a Pesti Német Színházzal az új olasz operák bemutatása terén. A főváros operakultúrájára nézve termékeny vetélkedésnek végül a Német Színház 1847 februárjában tűzvész általi megsemmisülése vetett vé-

get. A Pesti Német Színház 1812-es fennállásától rendszeresen műsorára tűzte a Bécsben bemutatott prózai és operaszínházi újdonságokat. A színház a város tulajdonában volt, és bérlői rendszerben működött. Egy kizárólag magyar nyelven játszó állandó kőszínház megalapításáról azonban több évtizedes előkészület után a Pest-megyei nemesség határozott, ezért az 1837 augusztusában megnyitott Pesti Magyar Színházat mindaddig a megye működtette, amíg 1840 decemberében az országos választmány kezelésébe nem került. A „nemzeti” felirat azonban már 1840. augusztus 8-án, Erkel első operájának, a Bátori Máriának ősbemutatóján megjelent a színlapon.

Az első magyarul játszó állandó pesti kőszínház alapítói pénzügyi okokból kezdettől fogva célul tűzték az operajátszást is. Eredeti nyelven Itálián kívül csak a stabil olasz operatársulattal rendelkező metropoliszokban mutattak be olasz operát. Éppen ezért az újonnan alapított Pesti Magyar Színház számára elsődleges volt, hogy a magyar nyelvű bemutatókkal „megelőzze” a jobb operai erővel és rutinnal rendelkező német színházat, mivel nem állt érdekében, hogy az ott már „lejátszott” operákat mutassa be. Ettől függetlenül mindkét színház elsősorban Bécsen keresztül jutott az újdonságokhoz, és csak kivételes esetben fordult elő, hogy a magyarok közvetlenül Itáliából szereztek be a partitúrákat vagy a zongorakivonatot.

A frissen alapított magyar színtársulat számára nehézséget jelentett, hogy az 1830-as években feltűnt olasz romantikus operák színvonalas előadásához nem rendelkezett megfelelő énekes gárdával. A vándortársulatok által játszott német Singspiele, francia vígoperák és magyar énekes játékok után, az ebben az időben keletkezett átkomponált tragikus-romantikus operák megszólaltatásához már nem volt elég a társulat derékhadát adó, prózai szerepekben is fellépő és többségében pályája delelőjén túljutott énekes színész típusa. A vidéken játszó vándor színtársulatokban addig az énekes primadonna szerepkörét betöltő, negyvenes éveiben járó Déryné Széppataki Rózának sem hangja, sem énektudása nem volt elégséges a romantikus női főszerepek tolmácsolására, amint azt Bellini Normájának 1837. október végén lezajlott bemutatója alkalmával a két szereposztás címszereplőit összehasonlító kritika is kifogásolta. Helyébe külföldről hazatért névrokona, a második szereposztásban Normát éneklő első magyar soprano assoluto, Schodelné Klein Rozália lépett, akinek ambíciói nagymértékben meghatározták a kezdeti évek magyar nyelvű operabemutatóit. Amina szerepében azonban – bár a kottát meghozatta –, talán éppen a hozzá hasonlóan talált gyermekként nevelkedett Bellini-hősnővel érzett sorsközösség okán, soha nem láthatta őt a pesti közönség.

(Kaizinger Rita)

³ Tallián i.m. pp. 533