DIE VERGESTALTING VAN DIE VROU IN DIE AGTIENDE-EEUSE *OPERA BUFFA*, *LA BUONA FIGLIUOLA*

M. DE VILLIERS-SCHUTTE B.MUS.

12090190

Verhandeling voorgelê ter gedeeltelike nakoming van die vereistes vir die graad *Magister Musicae* aan die Potchefstroomkampus van die Noordwes-Universiteit

Studieleier: Professor D. Kruger

2008

• Getting it right • Re dira sentle • Ons doen dit reg

NORTH-WEST UNIVERSITY
YUNIBESITI YA BOKONE-BOPHIRIMA
NOORDWES-UNIVERSITEIT
POTCHEFSTROOMKAMPUS

INHOUDSOPGAWE

bladsy

DANKBETUIGINGS v
ENGLISH TITLE vi
ENGLISH SUMMARY vi
OPSOMMING vii

HOOFSTUK 1 INLEIDING 1

1. Algemene inleiding 1
2. Doelstellings 2
   2.1 Algemene doelstelling 2
   2.2 Spesifieke doelstellings 2
3. Sentrale teoretiese argument 3
4. Afbakening van navorsingsveld 3
5. Metode van ondersoek 3

HOOFSTUK 2 DIE VERLIGTINGSBEWEGING EN *OPERA BUFFA* 4

2.1 Ideale van die Verligtingsbeweging 4
   2.1.1 Algemene benaderings 4
   2.1.2 Vrye denke 5
   2.1.3 Humanisme 5
   2.1.4 Toeganklikheid en uitdrukking in die kunste 6
2.2 Ontwikkeling van die agtiende-eeuse opera 6
   2.2.1 Interaksie tussen teater en opera 7
   2.2.2 Interaksie tussen literatuur en opera 7
      2.2.2.1 Novelle 7
      2.2.2.2 Sentimentele karakteruitbeelding 8
         2.2.2.2.1 Inspirasies vir sentimentele karakterisering 10
2.3 Komiese genre 11
   2.3.1 Die Napolitaanse komiese opera 11
   2.3.2 *Intermezzo* 12
   2.3.3 *Opera buffa* 12
      2.3.3.1 Carlo Goldoni en die komiese genre 13
   2.3.4 Algemene eienskappe van die *opera buffa* 15

INHOUDSOPGAWE (vervolg)

bladsy

2.3.4.1 Onderwerpe 15
2.3.4.2 Karakterisering en stemtipes 15
2.3.4.3 Satire en parodie 17
2.3.4.4 Aria en resitatief 18
2.3.4.5 Ensemble en "ketting-ensemble finale" 19
2.4 Opsomming 20

HOOFSTUK 3 *PAMELA: THE VIRTUE REWARDED EN LA BUONA FIGLIUOLA*.. 22

3.1 *Pamela*: 'n revolusionêre novelle 22
3.1.1 Morele en kontroversiële konflik 22
3.1.2 Pamela as 'n populêre kommoditeit 23
3.2 *La buona figliuola* 25
3.2.1 Europese sukses 25
3.3 Vergelyking tussen *Pamela* en *La buona figliuola* 26
3.3.1 Morele en sosiale boodskap 27
3.3.2 Tegnieke wat toeganklikheid bevorder 27
3.3.2.1 *Dramma giocoso* 27
3.3.2.1.1 Komiese en ernstige karaktereienskappe 29
3.3.2.2 Sentimentele individualisering 30
3.3.2.3 Emosionele benadering deur liefde 31
3.4 Musikale inkleding van karaktertipes in *dramma giocoso* 32
3.4.1 *Parti buffi* 32
3.4.2 *Parti seria* 34
3.4.3 *Mezzo carattere* en sentimentele karakterisering 34
3.5 Rondo-finale 36
3.6 Opsomming 37

HOOFSTUK 4 DIE VROU SE ROL IN *LA BUONA FIGLIUOLA* 39

4.1 Sentimentele en emosionele individualisering 39
4.2 Finansiële praktyke 41

INHOUDSOPGAWE (vervolg)

bladsy

4.2.1 Gerieflikheidshuwelik 42
4.2.2 Vrou as seksuele bedreiging 43
4.3 Die idelogie van die ideale vrou 44
4.4 Herinstelling van die tradisionele huwelik 44
4.4.1 Die vergestalting van die tradisionele huwelik in *La buona figliuola* 45
4.4.1.1 Liefde as 'n indoktrinasie 45
4.4.1.2 Liefde en onderdanigheid 45
4.4.1.3 Ondergeskiktheid en beloning 46
4.5 Die vergestalting van die agtiende-eeuse vrou se huishoudelike rolverwagting 47
4.6 Opsomming 48

HOOFSTUK 5 SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKING 50

BIBLIOGRAFIE 55

BYLAAG A 63

BYLAAG B 67

BYLAAG C 78

TABELLE

Bladsy

Tabel 1. Sinopsis 26
Tabel 2. Ooreenstemmende eienskappe van karaktertipes 28
Tabel 3. Karaktereienskappe 29
Tabel 4. Parodiëring van sosiale omstandighede 30
Tabel 5. Sentimentele simbolisme van gedragsideale 40

ILLUSTRASIES

Figuur 1. Titelblad: *Pamela*, Volume 1, 6th ed., 1742 9
Figuur 2 en 3. Teatro Olimpico 20
Figuur 4. Highmore se twaalf-reeks skilderye van *Pamela* 1743-44 (7) 24
Figuur 5. Hayman en Gravelot se illustrasie in *Pamela*: Volume 1, 4p, 6th ed., 1742. . 24
Figuur 13-16. William Hogarth se *Marriage à la Mode* (1745) 42
Figuur 17, 18. William Hogarth se *Marriage à la Mode* (1745) 43

DANKBETUIGINGS

Ek wil graag my hartlike dank betuig aan die volgende persone wat bygedra het om hierdie studie 'n besondere ervaring te maak:

- prof. Daleen Kruger, my studieleier, vir haar professionele akademiese leiding, ondersteuning en geloof in my;
- me. Janie Lamprecht van die Musiekbiblioteek vir haar hulp en bystand;
- die personeel van Ferdinand Postma Biblioteek vir die verkryging van bronne;
- Amanda van der Merwe vir die taalversorging van die manuskrip;
- my ouers, vir die geleenthede wat hulle my in die lewe gegee het, hulle liefde en ondersteuning;
- my eggenoot, Rudolph, vir sy liefde, aanmoediging, onderskraging en die meeste van alles vir sy onskatbare geduld.

GLORIA DEO

ENGLISH TITLE: **Embodying of eighteenth century women in the *opera buffa*, *La Cecchina ossia La buona figliuola***

SUMMARY

The Enlightenment's focus on the development of the individual led to reformation in the arts which, through the most accessible and appropriate means, could voice a moral message for the purpose of individual upliftment. Enlightenment ideology was reflected in Piccinni's pioneering *opera buffa* of 1760, *La buona figliuola* – based on Richardson's revolutionary novel *Pamela* (1741) - which brought about and portrayed the awareness and ideal upliftment of women in the eighteenth-century *opera buffa*. However this reformed manifestation was concomitant with the declining prima donna.

The aim of this study was to determine the character of the eighteenth-century women as manifest in *La Cecchina*. In support of this aim, specific objectives followed, namely: to determine how the ideals of the Enlightenment settled in the eighteenth-century arts (with specific reference to the *opera buffa*); to determine *Pamela's* evolutionary characteristics and how it settled in the pioneering *La Cecchina*; to determine what influence *La Cecchina* had on the eighteenth-century *opera buffa*; and lastly, to determine which specific commentaries on the social position of the woman could be identified in *La Cecchina*.

The study shows that the *opera buffa* was an ideal educational tool and mouthpiece for the Enlightenment. This was largely due to the influence of *La Cecchina's* similar creation of *Pamela's* emotional character treatment. This specific character treatment, shaped by social controversial issues figuring forth within a realistic social framework (*dramma giocoso*), was applied for the purpose of the moral upliftment of the woman. Sentimental character treatment with appropriate tender musical simplicity portrayed Cecchina (the main character) as an uplifting eighteenth-century woman, a woman whose primary functions are to be mother and wife. As a result Cecchina's natural idiosyncratic, domestic position becomes representative of eighteenth-century ideas regarding women.

OPSOMMING

Die Verligtingsbeweging se fokus op die ontwikkeling van die individu het gelei tot hervorming in die kunste, wat op mees toeganklike en gepaste wyse, 'n morele boodskap kon verkondig ten doel van individuele opheffing. Verligtingsideale is weerspieël met Piccinni se baanbrekende *opera buffa*, *La buona figliuola* (1760) – gebaseer op Richardson se rvolusionêre novelle *Pamela* (1741) - wat die bewustheid en ideale opheffing van die vrou in die agtiende-eeuse *opera buffa* bewerkstellig en uitgebeeld het. Hierdie hervormde verskynsel het egter gepaard gegaan met die agteruitgang van die prima donna.

Die doel van hierdie studie was gevolglik om die aard van die agtiende-eeuse vroue vergestalting in *La Cecchina* te bepaal. Ter ondersteuning van hierdie ondersoek het spesifieke doelstellings gevolg, naamlik: om te bepaal hoe die ideale van die Verligtingsbeweging neerslag gevind het in die agtiende-eeuse kunste (met spesifieke verwysing na die *opera buffa*); om *Pamela* se evolusionêre eienskappe vas te stel en hoe dit in die baanbrekende *La Cecchina* neerslag vind; om vas te stel watter invloed *La Cecchina* op die agtiende-eeuse *opera buffa* gehad het; en ten laaste te bepaal watter spesifieke kommentaar oor die sosiale posisie van die vrou in *La Cecchina* voorgekom het.

Die studie het aangedui dat die *opera buffa* 'n ideale opvoedingsmiddel en verteenwoordiger van die Verligtingsbeweging was. Dit was grootliks te wyte aan die invloed van *La Cecchina* se ooreenkomstige daarstelling van *Pamela* se emosionele karakterbehandeling. Hierdie spesifieke karakterbehandeling, gevorm deur sosiale kontroversiële kwessies wat vergestalt is binne 'n realistiese sosiale karaktertipe raamwerk (dramma giocoso), is ten doel van die morele opheffing van die vrou aangewend. Sentimentele karakterbehandeling met gepaste tere musikale eenvoud het gevolglik Cecchina (die hoofkarakter) as 'n opheffende ideale agtiende-eeuse vrou uitgebeeld, naamlik die vrou se natuurlike funksionering as moeder en eggenoot. Cecchina se natuurlike idiosinkratiese, huishoudelike posisie het gevolglik agtiende-eeuse idees rondom die vrou vergestalt.

HOOFSTUK 1

INLEIDING

1. Algemene inleiding

Die agtiende eeu word gekenmerk deur die ideale en konsepte van die verligtingsbeweging. Die verligtingsbeweging was toegespits op die verbetering van die mensdom deurdat fokus geplaas is op die ontwikkeling van die individu (Heartz, 2001b). Filosowe het geglo dat sosiale gelykheid in die samelewing bevorder word deur nodige en korrekte onderrig (Downs, 1992:15). Die standpunte is weerspieël in die literatuur en musiek van die tyd. Nuwe genres is geskep om die kunste so toeganklik as moontlik te maak vir die uitvoerders en die gehoor (Pestelli, 1984:42).

In 1760 het 'n nuwe genre in die literatuur en drama tot stand gekom, naamlik *comedie larmoyan* of "tearful comedy". Dié genre word versinnebeeld in die roman *Pamela* of *The virtue rewarded* (1741) deur Samuel Richardson (1689-1761) (Downs, 1992:180). *The virtue rewarded* het as maatstaf gedien vir die nuwe omwenteling in die literatuur. Dit het sosiale aspekte soos klasseverdeling aangeroer en feministiese ondertone kom in die storielyn voor (Davidoff, 1995:54). In 1760 is *The virtue rewarded* verwerk in 'n *opéra comique.* Carlos Goldoni (1707-1793) het 'n libretto geskryf wat gebaseer was op die roman waarop Niccolò Piccinni (1728-1800) die opera *La Cecchina ossia La buona figlioula* ("Die goeie dogter") (1760) gekomponeer het.

La buona figliuola en *The virtue rewarded* het nuwe toeganklike grondbeginsels daargestel, soos byvoorbeeld die toevoeging van spesifieke nuwe sosiale karaktertipes (rolle) wat voorsiening gemaak het vir humoristiese en emosionele benadering van die lewe van die alledaagse agtiende-eeuse mens. Dit het die basis gevorm vir 'n nuwe subgenre in opera, naamlik *opera buffa. Opera buffa* was bekend vir gekompliseerde intriges met sterk komiese sosiale kommentaar waarin die ideale van die verligtingsbeweging, naamlik die gelykheid van klasse, voorkeur geniet het (Pestelli, 1984:42).

Die nuwe karakters wat toegevoeg is tot hierdie humoristiese en emosionele intriges was meestal vrouekarakters en gevolglik het die sangeres 'n meer prominente rol begin speel in die *opera buffa*. Die kenmerkendste toevoeging van karaktertipes was die *Ingénue*, ook bekend as die sentimentele karaktertipe (liriese sopraan). Die sentimentele karaktertipe is 'n diensmeisie op wie 'n man uit die hoë klas verlief raak en is een van die sentrale figure in die liefdesintriges van die *opera buffa*. Sy tree op as die verteenwoordiger van die lae klas en ook as medium in die proses van gelykmaking van klasse (Heartz, 1979:994). Hierdie roltipe word ook soms deur

die *Prima Rosa* of *Columbina* (soubrette sopraan) vertolk indien die librettis, soos byvoorbeeld Da Ponte, 'n sterker komiese benadering in die opera gebruik (Bellinger, 1927). Die sentimentele karaktertipe is maar een voorbeeld van die sangeres se toenemende funksionele posisie in die sosiale kommentaar van die *opera buffa*.

Faustina Bordoni en Francesca Cuzzoni, prima donnas van die *opera seria*, het baie beteken vir die bevordering van die vrou in die vroeë sewentiende eeu deurdat hulle 'n hoë aansien geniet het in dieselfde tyd as die kastrati (Dean, 1999:894). Pleasant (1981: 106) is van mening dat die invloed van Bordoni en Cuzzoni egter van korte duur was. Hy verduidelik dat die prima donnas aan die einde van die *bel canto*-era minder gewild was weens die veranderende musieksmaak en sosiale etiket van die agtiende eeu. Dit kom voor asof die vrou se posisie in der waarheid agteruitgegaan het met die Verligtingsbeweging wat gelykheid van klasse wou skep.

Die sentrale navorsingsvraag van hierdie studie is: Hoe word die vrou van die agtiende eeu vergestalt in die *opera buffa*, *La buona figliuola*?

Spesifieke vrae wat hieruit vloei, is:

- Hoe is die ideale en konsepte van die Verligtingsbeweging in die agtiende-eeuse kunste vergestalt, met spesifieke verwysing na die *opera buffa*?
- Watter grondbeginsels is vasgelê in die roman, *The virtue rewarded*, wat gelei het tot die baanbrekende *opera buffa*, *La buona figlioula*?
- Watter invloed het *La buona figliuola* gehad op die agtiende-eeuse *opera buffa*?
- Hoe word daar kommentaar gelewer op die posisie van die agtiende-eeuse vrou in *La buona figliuola*?

2. Doelstellings

2.1 Algemene doelstelling

Die studie sal bepaal hoe die agtiende-eeuse vrou vergestalt word in die *opera buffa*, met verwysing na *La buona figliuola*.

2.2 Spesifieke doelstellings

- Om te bepaal hoe die ideale en konsepte van die Verligtingsbeweging neerslag gevind het in die literatuur, drama en musiek van die agtiende eeu.
- Om te bepaal watter invloed *The virtue rewarded* gehad het op *La buona figliuola.*

- Om te bepaal watter invloed *La buona figliuola* gehad het op die *opera buffa* van die agtiende eeu.
- Om vas te stel watter sosiale kommentaar oor die sosiale posisie van die agtiende-eeuse vrou in *La buona figliuola* voorkom.

3. Sentrale teoretiese argument

Die opheffing en ontwikkeling van die individu het gelei tot die vervanging van die prima donnas van die *opera seria* met meer alledaagse agtiende-eeuse karaktertipes in die *opera buffa*. *Opera buffa* het sodoende 'n platform geskep vir die algemene vrou om uitdrukking te gee aan haar omstandighede.

4. Afbakening van die navorsingsveld

Hierdie studie fokus hoofsaaklik op Goldoni se libretto van die *opera buffa*, *La buona figliuola* (1760).

5. Metode van ondersoek

Die volgende metodes van ondersoek was gebruik om die navorsingsvrae te beantwoord:

- raadpleging van die volgende databasisse: JSTOR, Google Scholar, Periodical archive online en project MUSE;
- literatuurstudie;
- 'n agtergrondstudie studie van die roman, *The virtue rewarded*, deur Samuel Richardson;
- 'n studie van La Cecchina ossia *La buona figliuola* aan die hand van die partituur en opnames om ten einde 'n algemene begrip van die opera te kan vorm;
- interpretasie van inligting en gevolgtrekkings; en
- interpretasie gerig vanuit 'n hermeneutiese uitgangspunt.

HOOFSTUK 2

DIE VERLIGTINGSBEWEGING EN *OPERA BUFFA*

Die agtiende eeu word gekenmerk deur die Verligtingsbeweging. Die term "verligtingbeweging" is nie 'n homogene begrip nie, maar verteenwoordig verskeie beskouings (Landon, 1990:65). Downs (1992:3) beskryf die denke van die agtiende eeu met 'n aanhaling van Alexander Pope (1688-1744): "Nature and Nature's laws lay hid in the night. God said, 'Let Newton be' and all was light." Pope verwys hier na die verskillende denkwyses wat geheers het gedurende die agtiende eeu, naamlik die terugkeer na naturalisme, empirisme, rasionalisme en skeptisisme, wat die basis van die Verligtingsbeweging gevorm het.

2.1 Ideale van die Verligtingsbeweging

Daniel Heartz beweer dat die Verligting ontstaan het as 'n stel filosofiese konsepte wat ontwikkel het as gevolg van Engelse liberale en wetenskaplike denkers, spesifiek Locke en Newton, wat 'n indruk gemaak het op die Europese samelewing (Heartz, 1974:295). Die filosofiese konsepte waarna Heartz verwys, staan bekend as die Engelse empirisme.

2.1.1 Algemene benaderings

Fr. Bacon (1561-1626) is die eerste Engelse wetenskaplike wat in sy werke *Advancement of Learning* en *Novum organum* van die standpunt uitgegaan het dat "ervaring die enigste bron van kennis is" (Biskowski, 2005). Locke (1632-1704), Newton (1642-1727) en later Hume (1711-1776) het die konsep van empirisme verder gevoer met hulle neiging tot sensualisme en materialisme.

In 1637 het R. Descartes (1596-1650) die Franse rasionalistiese denke ingelui met sy *Discours de la Méthode*. Volgens Descartes kan die mens wat op soek is na die waarheid niks aanvaar as dit nie vooraf aan die rede getoets word nie. Hy het beweer dat die mens die waarheid kan bepaal met wetenskaplike noukeurigheid. Die soeke na die wetenskaplike noukeurigheid van die rede het gelei tot die metafisiese beskouing van die Franse skeptisisme (Boereboom, 1958:202). Die skeptici, onder leiding van Pierre Bayle (1647-1706), het die bestaan van die wêreld bevraagteken met vrae oor realiteit, oor 'n God, ensovoorts. Montesqieu, Voltaire, Diderot en D'Alembert het tot die gevolgtrekking gekom dat agtiende-eeuse filosowe almal na optimale positivisme gestreef het (Heartz, 2001b).

Dorina Outram beskryf die Verligting opsommend as 'n kapsule wat gevul is met verskeie ideale en konsepte wat verskillend geformuleer is en waarop daar verskillend gereageer is (Schmidt, 1998:421). Hierdie diversiteit was juis die kragbron agter die Verligtingsbeweging wat die mens moed gegee het om bygelowigheid en bevooroordeeldheid te bowe te kom en rasioneel te dink.

2.1.2 Vrye denke

Die Griekse filosowe was die eerste vrydenkers en het geglo in die rol van die rede en die ondersoek. Hulle het verskeie historiese tydperke beïnvloed en konsepte is uitgebrei en verbeter met die ontwikkeling van wetenskap, naturalistiese denke in literatuur en kuns gedurende die Renaissance. Dit was egter eers gedurende die Verligting dat die filosowe die outoriteit van die kerk openlik begin kritiseer het en begin deelneem het aan "vrye denke" (Stevens *et al.*, 2007). In die proses is individuele geloof hoër geag as die kerk, en die mens se brein, emosies en sosiale verhoudinge is beredeneer en verkies bo die bonatuurlike en tradisionele praktyke (Downs, 1992:15). In sy opstel, "An Answer to the Question: What is Enlightenment", skryf Immanuel Kant "Enlightenment is man's emergence from his self-incurred immaturity" (Kant, 1784).

Die "Verligtingskapsule" het tot gevolg gehad dat geloofsoriëntasie op natuurlike en logies wetenskaplike beginsels gebaseer is. Daarom het die mens die doelwit nagestreef om, volgens Kant, waagmoed te hê om aktief te leef – "Saper aude" (Kant, 1748). Die mees kenmerkende ideaal wat hieruit voortgevloei het vanuit die "onvolwasse" ontwaking was die bewuswording en ontwikkeling van die individu wat vergestalt is in sekulêre humanisme (Edwords, 1989).

2.1.3 Humanisme

Die humanistiese filosofie gebruik die rede, die estetiese, regverdigheid, die bekamping van die bonatuurlike, en die geestelike as basis vir morele besluitneming. In sy verdediging van *eupraxophy*[1] voeg Kurtz (1991:80) by dat dit 'n nie-religieuse lewensvisie is wat 'n etiese en oorvloedige lewe baseer op rasionele metodes. Die humanistiese en vrydenkende ideale het op verskeie gebiede neerslag gevind, soos byvoorbeeld sosiale en ekonomiese gebied, met die vrou en algemene bourgeoisie (as onbegunstigde individue) wat welvaart op die uitgebreide ekonomiese gebied getoon het (Tague, 2001:79). Met betrekking tot hierdie studie sal daar ten opsigte van toeganklikheid en uitdrukking gekyk word na die toepassing van die bogenoemde ideale in die kunste.

[1] Eu - Goed/ Praxis – Praktyk/ Sophia – Filosofiese en wetenskaplike wysheid (mindcore: 2008)

2.1.4 Toeganklikheid en uitdrukking in die kunste

Die idee van toeganklikheid is vergestalt in die eksperimentele aard van die agtiende-eeuse kunste soos dit voorkom in die styl van die Barok (1600-1750), pre-klassiek (galante rasionele styl 1700-1770) en klassieke (kosmopolitaanse ekspressiewe styl en antirasionele styl 1750-1800). Die pre-klassieke tydperk (oorgangstydperk) was die eerste fase van die eksperimentele proses (Boereboom, 1958: 203).

Die doktrine van die affekte (*Affektenlehre*) was steeds 'n baie belangrike konsep in die literatuur en musiek gedurende die pre-klassieke tydperk en het 'n effektiewe rol in humanistiese ontwikkeling van die individu gespeel (Lang, 1967:93). Die affekteleer het voortgevloei vanuit ab Charles Batteux se teorie dat "die mens gevorm word deur wat hy sintuiglik beleef en homself gevolglik kan uitdruk deur klanke van sy stem, woorde en liggaamlike uitdrukking" (*Traité sur les Beaux-Arts reduits à un meme principe*). Johann Mattheson, Charles Avison en Descartes gaan verder en verduidelik dat menslike uitdrukking ook 'n wye verskeidenheid van emosies opwek. Wanneer menslike uitdrukking in die kuns gevoeg word, kom emosie ter sprake en sodoende word 'n volkome ervaring geskep (Downs, 1992:15). Die agtiende-eeuse opera is 'n voorbeeld van hoe hierdie volkome ervaring in die kunste oorgedra is.

2.2 Ontwikkeling van die agtiende-eeuse opera

Die volkome ervaring word vergestalt in die agtiende-eeuse *opera seria* en *opera buffa* deur die voortdurende wisselwerking tussen musiek, drama, literatuur en die algemene sosiale omstandighede. Dit was onderhewig aan 'n veranderde kontekstuele omgewing en het die moontlikheid geskep vir die kontroversiële uitdrukking van spesifieke agtiende-eeuse fantasieë en begeertes. Deur middel van die vergestalting van sosiale norme in die libretti, soos byvoorbeeld die etiket vir die gedrag vir 'n jong dame, het hierdie operas gereeld seksualiteit en klas aangespreek. Ten spyte van diskriminasie en seksuele uitbuiting, het die vrou 'n meer prominente rol gespeel in die opera en die vrou was in sterk kompetisie met die kastraat vir groot rolle (Strohm & Noiray, 2001a).

Die opera het 'n belangrike rol gespeel in die verspreiding van die agtiende-eeuse humanistiese filosofie. Die *opera seria* en *opera buffa* moet gesien word in konteks van die ontwikkeling van die literêre en teatervorme van die tyd. Hierdie twee tipes operas het ontstaan uit Italiaanse en Franse literêre vorme wat musikaal voorgedra is. Aan die einde van die agtiende eeu is die vereniging van literêre en musikale vorme sosiaal getransformeer in suiwer musikale

kunsvorme wat beskou word as die mees revolusionêre operavorme in die geskiedenis van opera (Strohm & Noiray, 2001b).

2.2.1 Interaksie tussen teater en opera

Die Italiaanse opera het in die agtiende eeu vanaf 'n intellektuele proses tot populêre stedelike vermaaklikheid ontwikkel as gevolg van die hervorming van die agtiende-eeuse drama en teater (Carter, 2001). Dit het begin met die *Accademia dell'Arcademia* (1690) wat weg beweeg het van die oordrewe maniërismes van die Barok na klassieke eenvoud met die doel om deugde van die individu deur morele dramas uit te beeld terwyl genot terselfdertyd aan die gehoor verskaf word (Heartz *et al.*, 2001).

Teen 1750 het die hervorming werklik neerslag gevind met bydraes soos dié van die Shakespeare-akteur, toneelskrywer, regisseur en teaterbestuurder, David Garrick (1717-1779). Garrick het natuurlike komiese toneelspel na die teaters gebring wat die werk van filosowe soos Francoise Marie Arouet de Voltair en Denis Diderot beïnvloed het. Beide se onderwerpkeuses het vernuwende klassieke, natuurlike en kontemporêre invloed getoon met spesifieke aksies om natuurlikheid te bevorder. Diderot het sy "huishoudelike tragedies" gebaseer op die estetiese imitasie van die natuur. Hy het van die standpunt uitgegaan dat kuns die skepping van die individu se imitasie van die natuur is (Heartz, 1967:115). Hierdie individuele imitasie is, volgens Diderot, die beste verteenwoordig in die moderne Engelse novelles van Samuel Richardson (1689-1761), Henry Fielding (1707-1754) en Laurence Sterne (1716-1781). Diderot het dit as leerskool aanbeveel vir kunstenaars vir die uitbreiding van hulle begrip van die wêreld.

2.2.2 Interaksie tussen literatuur en opera

Pope se standpunt in *Essay on Man* (1733) dat die mens die mees geskikte studie is vir die mensdom (Representative Poetry on Line, 1994a) manifesteer in die agtiende-eeuse novelle deurdat onderwerpe onder andere gehandel het oor sosiale en politieke satire, asook die vergelyking tussen die veronderstelde natuurlike en beskaafde toestande van die mens.

2.2.2.1 Novelle

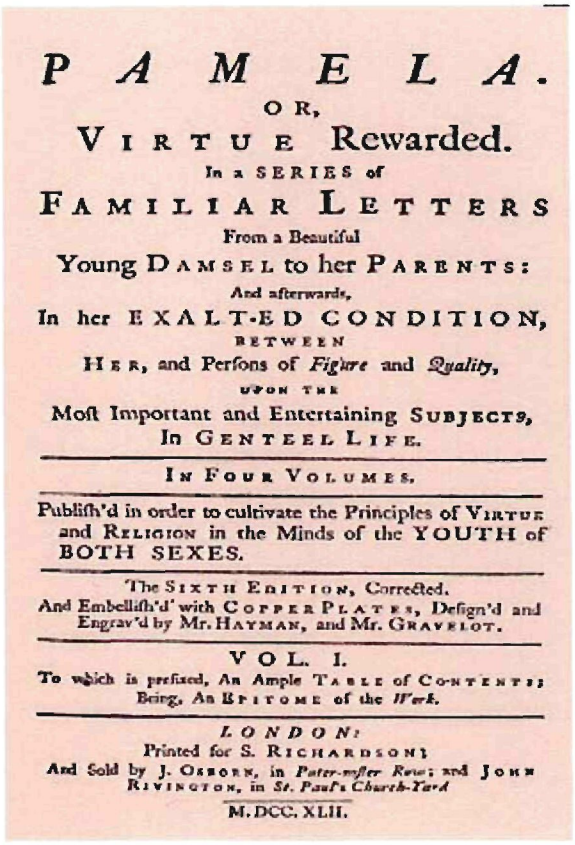
Die belangrikste ontwikkeling binne die agtiende-eeuse literatuur was die novelle. Die opera se behoefte aan toeganklike, rasionalistiese en kontemporêre eenvoud het daartoe gelei dat novelles soms as basis vir die opera libretti gebruik is. Toeganklikheid was verseker omdat dit reeds bekend en gewild was en omdat die onderwerpe geskik was vir die hervorming wat reeds in die *opera seria* en *opera buffa* begin het.

Die novelle van die sewentiende en agtiende eeu was een van die eerste voorbeelde van 'n produk uit die populêre kultuur wat gesirkuleer is as 'n gebruiksartikel in 'n sisteem van produksie en verbruik (Warner, 1992:579). Hierdie manifestasie het gelei tot die opkoms van 'n agtiende-eeuse kritiese literêre beweging. Novelliste, soos byvoorbeeld Samuel Richardson, Henry Fielding en Frances Burney (1952-1840), en verskeie kritici het 'n openbare debatvoering gehou oor die skryfstuk en sodoende die publiek ook by die proses betrek. Hervorming het geskied deurdat hierdie literêre beweging "'n waardige mark van woorde" geskep het om te bepreek. Sommige novelles is selfs gepubliseer met 'n titelblad (figuur 1) wat verduidelik het hoe om die roman te bespreek, waarvan Samuel Richardson se *Pamela* die eerste voorbeeld was. Hierdie besprekings het sosiale ideologieë laat ontstaan waaruit die genre verder ontwikkel het (Gelfand & Switten,1988:446). Een van die benaderings wat uitstaan is die sentimentele novelle wat veral betrekking het op die daarstelling van die vroulike karakters.

2.2.2.2 Sentimentele karakteruitbeelding

Die agtiende eeu word deur Frye (1956:114) as die "eeu van sentimentaliteit" beskryf. Dit was te wyte aan die geloof van fundamentele goedheid van emosies en die mag daarvan om as verbindingskrag tussen mense te dien. 'n Nuwe fenomeen het gevolglik in die literatuur, drama en kuns te voorskyn gekom, naamlik die sentimentele drama of eksperimentele subgenre (weens verskillende benaminge soos *tearful comedy*, *bougeoi tragedy*, ensovoorts). Dié genres het op die simpatieke en aandoenlike benadering van die lewe van die eietydse en "gewone mens" gefokus met die hoop dat persoonlike betrokkenheid die morele essensie van die boodskap sal laat verwesenlik (Castelvecchi, 2000:2).

Richardson se sentimentele novelle *Pamela* (1740) was die hoeksteen vir hierdie genre. Alhoewel hy op die verbeterde posisie van die "gewone mens" gefokus het, het hy in *Pamela* meer spesifiek gefokus op die opheffing van die jong vrou en die gevolglike opheffing van die jong man (soos aangedui op die titelblad - figuur 1). (Die gevolglike opheffing van die man sal in hoofstuk 3 bespreek word.) Hierdie nuwe benadering het onder andere ook voorgekom in Richardson se *Clarissa* (1748) en Rousseau se *Julie, ou la novelle Héloise* ("Julie, or the new Héloise")(1751). LeGates (1976:23) verduidelik dat die Middeleeuse slu, wellustige en wanordelike satiriese uitbeelding van vroue verander het in die uitbeelding van die deugsame diensmeisie en gehoorsame vrou. Hierdie vernuwe afbeelding het sy oorsprong gevind in die sentimentele karakterbehandeling van die vrou in Richardson se *Pamela*.



PAMELA.

OR,

VIRTUE Rewarded.

In a SERIES of

FAMILIAR LETTERS

From a Beautiful

Young DAMSEL to her PARENTS:

And afterwards,

In her EXALTED CONDITION,

BETWEEN

HER, and Perſons of *Figure* and *Quality*,

UPON THE

Moſt Important and Entertaining SUBJECTS,

In GENTEEL LIFE.

IN FOUR VOLUMES.

Publiſh'd in order to cultivate the Principles of VIRTUE and RELIGION in the Minds of the YOUTH of BOTH SEXES.

The SIXTH EDITION, Corrected.

And Embelliſh'd with COPPER PLATES, Deſign'd and Engrav'd by Mr. HAYMAN, and Mr. GRAVELOT.

VOL. I.

To which is prefixed, An Ample TABLE of CONTENTS; Being, An EPITOME of the *Work*.

LONDON:

Printed for S. RICHARDSON;

And Sold by J. OSBORN, in *Paternoſter Row*; and JOHN RIVINGTON, in *St. Paul's Church-Yard*

M.DCC.XLII.

Figuur 1. Titelblad: Pamela Volume 1, 6th ed., 1742

Richardson het 'n nuwe individuele karaktertipe, naamlik die sentimentele karakter, geskep. Hierdie karaktertipe is gevorm deur die plasing van die karakter in ondraaglike situasies en sodoende is natuurlike menslike emosies ontlok, soos hartseer en eensaamheid, wat die onkritiese gevoel vir etiese en intellektuele veroordelings vervang het. Haar gevoelens, wat ontstaan het uit die bogenoemde situasies, is op 'n meer intieme wyse hanteer. So sou die heldin byvoorbeeld dit moeilik vind om geheime te hou en het 'n behoefte gehad om dit te bely. Sy het 'n intieme situasie gesoek waarin sy haar gedagtes kon vrylaat en haar diepste wense kon uitspreek (Doody 1980: 10). In *Pamela* word hierdie intieme situasie versinnebeeld deur die briewe van die hoofkarakter.

Die briefskryfgenre het ook ander simboliese waardes ingehou. Doody (1980:10) verduidelik dat die gebruik van die briefskryfgenre Pamela se eensaamheid, haar behoefte om haarself duidelik te artikuleer, en haar aansprake op outoriteits- en klasseverskille gesimboliseer het. Kinkead-Weekes (1973:95) verwys na die feit dat die briefskryf-vorme ons in staat stel om van hierdie emosies bewus te word deurdat dit ons toelaat om Pamela se gedagtes te lees en gevolglik haar mees intieme daaglikse emosies (soos die bogenoemde) te leer ken. Dit is ook duidelik dat dit Pamela se fisiese isolasie van die samelewing simboliseer, asook haar *fisiese* outoriteitsposisie oor die ander karakters, omdat die gebeure slegs vanuit haar oogpunt verduidelik word.

2.2.2.2.1 Inspirasies vir sentimentele karakterisering

Richardson is deur die reeds bestaande briefskryfgenre van sy tyd geïnspireer, maar die sentimentele karaktersketsing is geïnspireer deur die tydskrifte wat ware liefde en die huwelik (as teenreaksie teenoor gerieflikheidshuwelike) bespreek, asook didaktiese en fiksionele gedragshandleidings vir vroue. Hierdie verskynsel het indrukwekkende opgang gemaak gedurende die agtiende eeu. Tydskrifte soos byvoorbeeld Addison en Steel se *Spectator* (±1711) en boeke van George Savile (*Marquis of Halifax*) (*The lady's new-year's gift* of *Advice to a daughter* (1688)) en John Gregory (*A father's legacy to his Daughters* (1774)) het sentimentele karaktereienskappe deur hulle morele handleidings verkondig (Jones, 1990:14). Die gedragshandleidings het deugde soos reinheid, onderdanigheid, ware liefde, jammerhartigheid en deernis as natuurlike vroulike gedrag verkondig.

Nog 'n belangrike invloed, wat as teenreaksie van die bogenoemde ontstaan het, was die minder populêre Engelse fiksie, biografieë en outobiografieë van vroue (Doody, 1980:8). Skrywers soos byvoorbeeld Elizabeth Singer Rowe (*Poems on Several Occasions. Written by Philomela* (1696)), Eliza Heywood (*Lasselia: or the self-abandon'd. A novel* (1724)) en Teresia Constantia Phillips (*An Apology for the conduct of Mrs. Teresia Constancia Phillips more particular that part of it which relates to her Marriage with an eminent Dutch Merchant ...*, (1748)) was enkele van die groot aantal vroueskrywers wat oor die lewe van die vroue geskryf het. Onderwerpe het onder andere gehandel oor beperkings wat aan die vrou gestel is, soos byvoorbeeld deur die gedragshandleidings en algemene lewenskritici vir die vrou (Jones, 1990: 141). Die natuur van die menslike psige is op hierdie manier uitgebeeld. Terselfdertyd het dit die individu, maar meer spesifiek die vrou, versterk. Verstandige sentimentaliteit, wat geassosieer word met die vrou, skep 'n gevoel van waardigheid vir die vrou. Jones (1990:142) beaam dit deur haar standpunt: "Novels of sensibility gave women access to an enabling vocabulary of feeling from which obtaining sexual power relations might be challenged."

Hierdie literêre werke het 'n groot invloed gehad op die agtiende-eeuse opera libretto. Dit het byvoorbeeld deel gevorm van die hervorming wat later, volgens Castelvecchi (2001:01), in verskeie komedies van Da Ponte en Mozart voorgekom het, soos byvoorbeeld *Don Giovanni*. Dit het ook in ander latere werke voorgekom, soos byvoorbeeld Gounod se *Faust* en Donizetti se *Lucia di Lammermoor*. Die libretto's was van so 'n aard dat die sangeres 'n sentimentele glansrykheid bereik het wat die vrouekarakter in statuur laat groei het (Jander *et al.*, 2001). Hulle was ook bekend as die *Victoriaanse prima donnas* vanweë hulle teer en gevoelvolle uitdrukking. Mozart se Zerlina (*Don Giovanni*), Donizetti se Lucia (*Lucia di Lammermoor*) en Gounod se Juliette en Marguerite (*Faust*) is almal onskuldige, mensliewende, nederige en bedriegde slagoffers.

Die novelle het dus daartoe bygedra dat die verdediging van die menslike en morele sosiale hervorming in 'n genre omskep is wat 'n integrale rol gespeel het in die verhumanisering van die agtiende-eeuse opera, in die besonder die *opera buffa*.

2.3 Komiese genre

Die eerste vroeë komiese operas was gebaseer op die gesproke Italiaanse komedie, "*commedia erudita*" (Weiss, 2001b:474). Die eerste komiese opera, *Il potestà di Colognole* (G.A Moniglia en J. Melani), dateer uit 1657. Alhoewel dit sosiale misbruike op satiriese wyse uitgebeeld het, is dié komiese genre gekritiseer vir sy gebrek aan opbouende onderrigwaarde weens die behandeling van onsedelike onderwerpe (Ukas, 1959:198). Dit het egter nie die verdere ontwikkeling van die komiese genres in opera gestop nie. Twee nuwe komiese genres, naamlik die Napolitaanse komiese opera en die *Intermezzo*, het uit die vroeë komiese operas ontwikkel.

2.3.1 Die Napolitaanse komiese opera

Die gewildheid van die komiese operas, wat slegs uit komiese elemente bestaan het, het getaan met die opkoms van die Napolitaanse komiese opera (Napolitaanse *opera buffa*). Dit is 'n tipe komiese opera wat meer gefokus het op die mense se onmiddellike omgewing. 'n Voorbeeld is die opera *La Cilla*, gekomponeer deur Michelangelo Faggioli en Francesco Antonio Tullio in 1706. Dit het afgespeel in die Napels waar dit uitgevoer is en die handeling van die karakters het in plaaslike dialek geskied. Die toevoeging van plaaslike dialek het daarom komiese en ernstige elemente in die genre geskep (Weiss, 2001b). Hierdie tipe "dialektiese komiese opera" is ook gekomponeer deur *opera seria* komponiste, soos byvoorbeeld A. Scarlatti, J. Adolf Hasse en G. B. Pergolesi.

In Oktober 1709 is die eerste Napolitaanse *opera buffa* (*Patrò Calienno de la Costa* van A. Orefice en A. Mercotellis) uitgevoer in 'n openbare teater, *Teatro dei Fiorentini*. Na hierdie historiese gebeurtenis het komiese opera-uitvoerings in openbare teaters 'n algemene verskynsel geword. Die Napolitaanse *opera buffa* het baie gewild geword en dit het gelei tot die verspreiding en ontwikkeling van die genre. In Rome het B. Saddumene, 'n Italiaanse librettis, 'n nuwe konsep bygevoeg. Ernstige tonele is in Italiaans gesing en die komiese tonele is in die plaaslike dialek gesing (Weiss, 2001b). Die Italiaanse-Napolitaanse komiese opera het sodoende die genre nog meer toeganklik gemaak en die komiese genre het versprei na die res van Europa. Gedurende hierdie tydperk het daar ook 'n ander komiese genre onder die publiek gesirkuleer, naamlik die *intermezzo*.

2.3.2 *Intermezzo*

Die *intermezzo* het sy oorsprong gehad in die komiese episodes wat tussen die tonele van die *opera seria* voorgekom het (Troy & Weiss,1992). Na die hervorming van Metastasio en Zeno (1720) is die komiese tonele verwyder uit die *opera seria* libretto. Die *intermezzo* is verskuif na die einde van die *opera seria*, waar dit in twee bedrywe gefunksioneer het. Dit was die eerste stap na die *intermezzo* as 'n onafhanklike genre (Grout, 1965: 248).

Die bekendste *intermezzo* van die tyd was "*La serva padrona*" (1733) wat gekomponeer is deur Pergolesi op die libretto van Gennaro Antonio Fedrico. Pergolesi het *La serva padrona* gebruik in sy *opera seria*, "*Il Prigionero Superbo*", wat vir die feesvierings van die keiserin van Napels gekomponeer is. Die libretto handel oor die verhouding tussen die diensmeisie Serpina en haar werkgewer, *Signor Uberto,* wat op hulle huwelik uitloop. Henning (1966:54) is van mening dat *La serva padrona* as 'n modelvorm vir die *opera buffa* van die tyd gedien het. Ooreenkomste tussen *La serva padrone* en die "nuwe *opera buffa*" word in die gebruik van *commedia dell'arte*-karakters en die belangrikheid van die teks gevind. Hierdie eienskappe vereis 'n eenvoudige en meer toeganklike musikale styl, waaruit die "nuwe *opera buffa*" verder ontwikkel het.

Troy en Weiss (1992) sluit aan by Henning en verduidelik dat die *intermezzo* en die *opera buffa* ooreenstemmende eienskappe toon. Die enigste verskil is dat die *opera buffa* meer karakters vereis. Intermezzo's is egter kort genoeg om tussen bedrywe van *opera seria* te kan inpas en improvisasie maak dit moontlik om by die beskikbaarheid van die sangers aan te pas. Reisende sangers en die invoeging van *intermezzo's* in *commedia dell'arte*-produksies het gelei tot die Europese sukses van die *intermezzo*. Die verspreiding van die *intermezzo* het weer gelei tot die *Qurelle des Bouffons* in 1752-1754 in Parys.

2.3.3 *Opera buffa*

Die agtiende eeu se bewuste en opheffende reaksie tot die individu (veral met die nuwe emosionele benadering van die 1740's se *Pamela*) het 'n duidelike invloed gehad op die komiese opera-genre. Dit het vergestalt in die finale produk nadat die Napolitaanse *opera buffa* en intermezzo saamgesmelt het, in die agtiende-eeuse *opera buffa* (Weiss, 2001c). Goldoni se hervorming van die bekende improviserende *commedia dell'arte* en *commedia erudite* (soms beskryf as pornografiese vermaaklikheid) en toepassing van realistiese en moralistiese boodskappe in die komiese libretto's, het beantwoord aan die soeke na 'n toeganklike operavorm.

2.3.3.1 Carlo Goldoni en die komiese genre

Carlo Goldoni (1709-1793) was die belangrikste librettis in die ontwikkeling van die *opera buffa*. Sy 80 *opera buffa* libretto's (*drammi giocosi per musica*) en die tradisionele uitbeelding van agtiende-eeuse mense se lewe en omstandighede (veral swakhede) was dié boeiende faktore wat *opera buffa* as 'n musikale genre regdeur Europa gevestig het (Weiss, 2001d). As librettis is Goldoni geïnspireer deur die *Accademia dell 'Arcademia* (veral deur Metastasio) om die *commedia dell'arte* te hervorm. Goldoni se doelwit was om die agtiende-eeuse Italiaanse komedie te verhumaniseer. Hy skryf meer as 250 werke, wat tradisionele komedie, *opera buffa*, *opera seria*, cantatas en oratorio insluit (Weiss, 2001a).

Goldoni stam uit 'n professionele hoëklasfamilie en het van 'n vroeë ouderdom 'n sosiale en liberale uitkyk op die lewe gehad. Gedurende sy skooljare in Rimini was hy betrokke by 'n toneelgroep wat verbied was op die verhoë in Italië as gevolg van die teenwoordigheid van vroue. Sy belangstelling in sosiale kwessies het in 1723 gelei tot sy studie van die reg in Pavia, maar hy is twee jaar later verban weens 'n satiriese werk wat hy geskryf het oor die stad se vroue (Anon, 2004). Na 1731 het hy sy regsgraad in Padua voltooi en na Venesië vertrek. Gedurende 1730-1743 het hy 'n *commedia dell'arte* groep van *intermezzo's* voorsien en opgetree as assistent vir Domenico Lalli (inwonende digter by die huis van S. Giovanni Grisostomo) in die aanpassing en herskryf van *opera seria* libretti. Dit was ook gedurende hierdie tydperk dat Goldoni beïnvloed is deur Metastasio en uitmuntende *opera seria* libretto's geskryf het. Goldoni het, na jare se eksperimentering met die komiese genre, eers op 40-jarige ouderdom werklike sukses bereik in die hervorming van die Italiaanse libretto's. In 1749 het hy in vennootskap getree met Baldasare Galuppi (1706-1785) en suksesvolle komiese libretto's gelewer. Na 'n vennootskap van sewe jaar het Goldoni hom in Parys gevestig, waar hy oorlede is in 1793 (Weiss, 2001a).

Goldoni het geleidelik vanaf 1730 sy hervormingsproses op die *commedia dell'arte* begin toepas. Hy het ontmaskerde karakters en uitgeskrewe dialoë geïmplementeer om dit in lyn te bring met sy nuwe tematiese materiaal. Die temas – die vergestalting van die werkers- en middelklasomstandighede binne die sosiale raamwerk van die agtiende-eeuse kultuur – het kenmerkende karaktereienskappe van die *commédia larmoyante* getoon: 'n tipe komedie wat met gebruik van hartseer en sentimentaliteit 'n morele boodskap verkondig (Weiss, 2001a). Hy het op hierdie manier verskeie goeie karaktereienskappe van die agtiende-eeuse samelewing uitgebeeld, maar ook sensitiewe sosiale onderwerpe aangeraak, soos in die novelle. Goldoni was bekend vir sy aangetrokkenheid tot die novelle van die agtiende eeu en die toepassings van die novelle-eienskappe in libretti was indrukwekkend. Dit het die basis gevorm vir sy

hervorming van die komiese genre en 'n groot invloed gehad op die verdere ontwikkeling van die *opera buffa* libretto.

Onderwerpe (grootliks geïnspireer deur die agtiende-eeuse novelle), soos byvoorbeeld outoriteitsposisies, afwykende gedrag wat lei tot verwaarlosing en dood, asook die ondergeskiktheid en slu uitbeelding van die vrou in die samelewing, het op satiriese en sentimentele wyses voorgekom of is sodanig benut. Hy het sosiale konvensies en menslike maniërismes gebruik om universele taal te skep sodat dit tot enige vlak in die samelewing kon spreek. Sohn (1982:267) verwys na Goldoni se gunsteling gebruik van vroue wat flou word. Die gebruik van blomme en kos is ook op simboliese wyse aangewend ten einde 'n spesifieke sosiale boodskap oor te dra, soos Coyle aangedui het in haar proefskrif, *The saus is better than the fish: The use of food to signify class in the comedies of Carlo Goldoni 1737-1762.* Goldoni se begrip van agtiende-eeuse mense is op so 'n realistiese en psigologiese aard toegepas dat die gehoor met die karakters kon identifiseer. (Sohn, 1982:263). Hierdie gebruike het nie alleenlik aan die mense getoon om dit tot hulle voordeel te gebruik nie, maar dit het ook gelei tot die ontwikkeling van nuwe modegiere (Coyle, 2006:3).

Goldoni se komedies het dus op verskillende maniere bygedra tot die verbeterde lewe van die agtiende-eeuse mens, maar dit het baie teenkanting en negatiewe kritiek ontvang vanaf die agtiende-eeuse kritici. Weiss (2001a) verduidelik dat sy toneelstukke en libretto's nie literêr vergelykbaar was met die werk van Zeno en Metastasio nie, maar dat dit ideaal was vir verhoogproduksies. Goldoni het by verskeie geleenthede gesê dat sy werk visueel beleef moet word en nie gelees moet word nie. Hierdie standpunt was juis die kern van die hervorming van die komiese gesproke tonele om dit so toeganklik as moontlik te maak vir die agtiende-eeuse samelewing.

Goldoni se hervormde libretto's het verskeie komponiste geïnspireer om ook tot die verdere ontwikkeling van die *opera buffa* by te dra, soos byvoorbeeld N. Piccinni (1728-1800) en D. Cimarosa (1749-1801). *Opera buffa* het sy hoogtepunt bereik met die vennootskap tussen W.A. Mozart (1756-1791) en L. Da Ponte (1749-1838) met dié drie meesterwerke *Le nozzi di Figaro* (1786), *Cosi fan tutte* (1790) en *Don Giovanni* (1787). In die negentiende eeu het tradisionele *opera buffa* se gewildheid gekwyn. Die negentiende-eeuse *opera buffa* is getransformeer deur G. Rossini (1792-1868), G. Donizetti (1797-1848) en G. Verdi (1813-1901). Hierdie *opera buffa* word geken aan 'n vrye struktuur, *secco* resitatiewe en nuwe karaktertipes (Budden, 2001).

2.3.4 Algemene eienskappe van die *opera buffa*

Opera buffa het na 1740 (soos verduidelik in 2.3.3) in 'n kunsvorm ontwikkel met unieke eienskappe. Die "volkome ervaring" (volgens die ideale van Batteux, Mattheson, Avison en Descartes) is onder andere vergestalt in die toevoeging van nuwe eietydse onderwerpe en karakters.

2.3.4.1 Onderwerpe

Die toeganklikheidsbeginsel was die primêre fokus van die *opera buffa*, maar terselfdertyd het die arkaanse morele boodskap ook neerslag gevind in die *opera buffa*. Wellesz & Sternfeld (1973:47) beweer dat die *opera buffa* in die meeste gevalle geëindig het met die oorwinning van die goeie en nederige (natuurlike gawes) oor hoë ekonomiese, politiese en sosiale status (wat op die konvensionele manier bereik is). *Buffa*-onderwerpe (m*et a*lledaagse omstandighede in verband met klasseverskille as die basisvorm) is vermeng en geïnspireer deur algemene konvensionele situasies uit die *commedia dell'arte* soos jaloesie, liefde, owerspel. Dit is aangevul deur temas uit volksverhale, kontemporêre novelle (veral die sentimentele novelle) en agtiende-eeuse gesproke teaterwerke.

2.3.4.2 Karakterisering en stemtipes

Die *buffa*-"boodskap" het verskeie sosiale funksies aangespreek en het dus nuwe belangrikheid aan die teks en toneelspel verleen wat die musikale styl van die *opera buffa* beïnvloed het. Die algemene doktrine en styl van die agtiende-eeuse *opera buffa* het nie voorsiening gemaak vir egoïsties-vokaal virtuose uitbeelding nie: die tydperk van die prima donna en kastrati was iets van die verlede. Jander *et al.* (2001) verduidelik dat a^2 gewoonlik die hoogste vereiste noot was vir die sopraan. Burney (soos aangehaal deur Jander *et al.*) spreek die volgende opinie uit oor sangers wat hoër as dit gesing het: "[It] seems a trick which persons gifted with a fine voice of common compass may learn, but such corck-cutting notes ... are unworthy of a great singer". Die invloed van die sentimentele novelle, wat gebruik gemaak het van verskillende sosiale klasse en 'n sentimentele emosionele benadering (wat gewoonlik met *opera seria* geassosieer word), het egter die natuurlikheid en eenvoud van die styl beïnvloed met die toevoeging van aristokratiese elemente. Aristokratiese elemente is daargestel deur die gebruik van *dramma giocoso*, 'n libretto-tipe wat ernstige karaktertipes (*parti seri* – hoëklas- en aristokratiese, sentimentele karaktereienskappe), komiese karakters (*parti buffe* – laeklas- en tradisionele *commedia dell'arte* karaktereienskappe) en intermediêre karakters (*in mezzo carattere* – hoëklas- en laeklaskaraktereienskappe) insluit (Hearz, 2001a). *Dramma giocoso* is die eerste keer deur G.C. Villifranchi (1695) gebruik, maar in 1748 het Goldoni se 80 libretto's hierdie

gebruik bekend gemaak. Dit het die eerste keer in Goldoni se *La buona figliuola* voorgekom en het toe later in die operas van Mozart en Hayden werklike sukses behaal (Henning, 1966:79). Heartz (2001a) verduidelik dat Goldoni hierdie formaat verkies het omdat dit verskeie moontlikhede verskaf het om tot al die verskillende vlakke in die samelewing te spreek.

Die belangrikheid van teks en toneelspel het egter noodgedwonge die *bravura*-styl vereis. Hierdie stilistiese toepassing het gepaard gegaan met variasies op die natuurlike stemtipes en karaktertipes van *commedia dell' arte*. Die *basso buffo*, *buffo* tenoor en *soubrette*–sopraan, was belangrike stemtipes in die komiese vermaak van die *opera buffa* (Wellesz & Sternfeld, 1973:52). Verskeie variasies van die *Basso Buffo* is gebaseer op karakters uit die *commedia dell' arte*, soos die bekende *Brighella* ('n vet en dom karakter wat altyd honger is en met wie daar die spot gedryf word). Die komiese en humoristiese funksie van die *Basso Buffo* is gedeel met 'n kleiner karaktertipe (maar belangrike tussenganger), die *Buffo*-tenoor. Hy was 'n dienskneg en toon ooreenkomste met *La ruffiana* ('n ma of 'n vrou van die dorp wat in die hoofkarakters se lewe inmeng en skinderstories versprei) van die *commedia dell' arte* (Henning, 1966:129). Dié stemtipes vereis verskeidenheid in timbre en kwaliteit van die tenoor, bas en bariton, asook vaardigheid in die *bravura*-styl ter wille van parodiëring en satiriese gebruike.

Die *soubrette*-sopraan was die enigste komiese vroulike karakterstemptipe in die *opera buffa*. Haar karaktertipe vergelyk met die *Prima Rosa* of *Columbina* (skerpsinnige en wêreldwyse diensmeisie wat betrokke is by al die intriges en wat verlief is op *Arlecchino*) van *commedia dell'arte*. Alhoewel die *soubrette* die belangrikste komiese vroulike karaktertipe was in die *opera buffa*, het sy die verhoog gedeel met 'n verskeidenheid vroulike rolverdelings. Die gebruik van nuwe onderwerpe (sentimentele novelle) en aristokratiese elemente (*dramma giocoso*) het meer vroulike karaktertipes vereis, soos byvoorbeeld die sentimentele karaktertipe (of *ingénue*) en aristokratiese karaktertipe. Hierdie onderskeie stemtipes, wat 'n nuwe sentimentele glansrykheid verkry het (sien 2.2.2.2.1), het meer liriese (sentimentele karaktertipe) en dramatiese koloratuurkwaliteite vereis (aristokratiese karaktertipe). Jander *et al.* (2001) verdeel die sopraanroltipes soos volg: *bravura* en parodiëringsroltipe (aristokratiese karakter), ernstige en simpatieke roltipe (gekwelde/sentimentele karaktertipe) en primêre roltipe (diensmeisie).

Die vorming van karakterstemtipes is dus grootliks bepaal deur die aard van die teks en toneelspel. Uitbreiding van onderwerpe het veroorsaak dat die *opera buffa* 'n groot verskeidenheid verskillende karaktertipes uitbeeld en gevolglik ook gelei het tot die toevoeging van karakters, soos die nuwe vroulike karaktertipes. Hierdie verskeidenheid het gevolglik meer werksgeleenthede verskaf en 'n platvorm geskep vir sosiaal onderdrukte individue (soos die vrou) en vir wye assosiasiemoontlikhede wat spreek tot verskillende vlakke van die samelewing. Heartz (1979:994) verwys soos volg na Goldoni se opinie oor die belangrikheid van sang in sy

dramma giocoso, na aanleiding van die aristokratiese elemente se bydra tot karakterstemtipes: "They allowed the humbler audiences and smaller theatres of comic opera to taste some of the vocal delights of the grand manner." Dit is dan derhalwe ook 'n aanduiding van die verskeidenheid stemtipes, wat meegebring is deur die uitbreiding van onderwerpe en aristokratiese elemente en wat bygedra het tot die opvoedingswaarde en verbetering van individu van die agtiende eeu.

2.3.4.3 Satire en parodie

Die funksionele "ernstige noot" van die *opera buffa* is deur middel van tegnieke uit die *commedia dell'arte* oorgedra, naamlik satire en parodie. Satire (essensiële kritiek op die mens en sy werk) en parodie (nabootsing van vorme en maniërismes) is deur Voltair beskou as die hoogste vorme van bespotting. Dit het ook in ander kunsvorme voorgekom, soos byvoorbeeld in Pietro Longhi se *Coffee house* (1740).

Bogenoemde onderwerpe was verweef in die parodiëring van *opera seria* – moontlik dié belangrikste komiese inspirasies van *buffa*-onderwerpe. *Opera buffa* het met die *opera seria*-produksie as geheel gespot en as 'n opponerende beweging ontstaan teen al die reëls en regulasies van die teater (Henning, 1996:123). Parodiëring van *opera seria* is onder meer in *La Cantarina* (Galuppi & Goldoni, 1756) vergestalt. Daar is selfs so ver gegaan om bekende karakters, arias en tonele uit *opera seria* in *opera buffa* in te voeg (Wellesz & Sternfeld, 1973:48).

Dit behels ook die gebruik van *parti seri*-karakters van die *dramma giocoso* deurdat die fisiese karakter met sy eie dramatiese eienskappe (binne die *opera seria* raamwerk) in die *opera buffa* geplaas word. Intertekstuele gebruik (teksbetekenis word gevorm deur reeds bestaande teks) het nie net 'n parodiëringsfunksie voorsien nie, maar het ook op 'n letterlike wyse eienskappe van klasseverskille uitgebeeld (Hunter, 1991:108). Hierdie imitasies en kritiek (wat met grappige en realistiese taalgebruik aangevul is) het sosiale kommentaar oor die verhouding tussen hoër sosiale klasse en die algemene lae klas uitgebeeld (Towell, 1992). Die komiese opera na 1740 was dus nie net meer 'n tradisionele, eenvoudige, satiriese en parodiëringsgenre nie, maar 'n meer intieme en ernstige werk met komiese elemente.

Opera buffa se dubbele funksionele parodiëring, asook satiriese gebruik (van *opera seria* en alledaagse sosiale omstandighede) hou direk verband met die empiristiese en humanistiese sieninge gedurende die Verligtingsbeweging. *Opera buffa*, wat ontwikkel het as 'n gekose genre onder al die verskillende vlakke van die agtiende-eeuse samelewing, het dus die positiewe en negatiewe "bekende" gebruik om individuele verbetering en bevordering te bewerkstellig.

2.3.4.4 Aria en resitatief

Die daarstelling van die karakter binne 'n kontekstuele sosiale situasie het 'n indrukwekkende invloed gehad op die aard van die aria. Dit het bepaal watter stilistiese vorm gebruik gaan word, soos byvoorbeeld *cavatina*- of *rondo*-vorme wat hulle oorsprong gehad het in die operas van die 1760's en 1770's (byvoorbeeld na *La buona figliuola*).

Die *cavatina*, 'n kort aria sonder *da capo* wat afsonderlik of saam met resitatief gebruik word, is die verkorte vorm van die *cavata* – 'n vorm wat meestal in die Barok - vokale musiek of kamer-cantatas tussen 1670-1720 voorgekom het (Timms, 2001). Die rondo is ook bekend as die twee-tempo aria wat verwys na beide die musikale vorm en inhoud. Dit bestaan uit vinnige en stadige gedeeltes met 'n herhalende hooftema wat soms ritmiese *gavotte*-eienskappe toon. Komponiste, onder andere Galuppi en Piccinni, het hierdie ariavorm gebruik om hoë emosionele intensiteit of sterk komiese effek te skep terwyl dit deur die prima donna of *prima* uomo gesing word (Neville, 2001).

Die voortdurende verloop van aksie was egter die rede dat die aria nie vasgevang is in 'n vaste stilistiese vorm nie. Die uitbreiding van onderwerpe het dit moontlik gemaak vir die komponis om 'n wye verskeidenheid musikale materiaal in die aria toe te pas, soos byvoorbeeld volksmusiek.

Parodiëring en satire het gelei tot die *aria di bravura* en *aria cantabile*. Hierdie aria-tipes het eienskappe van *opera seria* getoon omdat dit verband gehou het met die parodiërende en satiriese gebruik van aristokratiese karakters of ernstige karakters in die *opera buffa* (Wellesz & Sternfeld, 1971:55). Eienskappe van dié aria-tipes, wat onder andere seria-ornamentasie, *koloratuur*-passasies en *cantabile*-sang insluit, is soms in kort, onverwagte en doelbewuste segmente in 'n aria aangewend vir emosionele of komiese uitbeelding. Dit het selfs gelei tot die verskyning van die *da capo*-aria wat heeltemal in kontras was met die *dal segno*-aria van die *opera buffa*.

Gedurende die agtiende eeu het die gebruik van die aria van 82% voor 1740 afgeneem na 30% aan die einde van die eeu (Henning, 1966:132). Die komiese dramatiese verloop was baie belangriker as die sangkwantiteit. Die aksie van die aria het direk vanuit die resitatief gekom, wat die aria in die konteks van die aksie geïntegreer het. Die *secco*-resitatief het 'n baie belangrike rol gespeel in die natuurlike verloop van die aksie deurdat *parlando* en kort, herhaalde nootfrases gebruik is om natuurlike praatstyl te versinnebeeld. Hierdie natuurlike verloop van aksie het die vorm van die aria verander na 'n *dal segno*-aria, wat soms

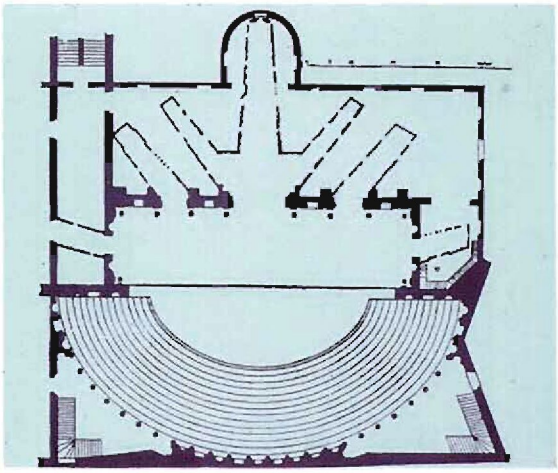
resitatiefgedeeltes bevat het. Alhoewel die arias so natuurlik as moontlik aangewend is, het die voorstuwende verloop van aksie gelei tot die vermindering van arias.

2.3.4.5 Ensemble en "ketting-ensemble finale"

Die ensemble en "ketting-ensemble finale" (*chain-ensemble finale*) is die mees kenmerkende eienskap van die *opera buffa*. Die bekendheid van die ensemble en daarstelling van "ketting-ensemble finales" het gedurende die vennootskap tussen Goldoni en Galuppi met *L'Arcadia in Brenta* in 1749 sy oorsprong gevind (Weiss, 2001d). Goldoni se bewustheid van die individu en sy omgang met ander mense in natuurlike omstandighede, is vergestalt in die duet (spesifiek die liefdesduet) en kleiner ensembles wat regdeur die driebedryf - komiese opera voorgekom het. Hierdie ensemble het die behoefte aan gelykheid van die agtiende-eeuse mens versinnebeeld deurdat gelykheid gesimboliseer is deur die ensemble (Wellesz & Sternfeld, 1971:56). Dit kan ook as een van *opera buffa* se stilistiese parodiëringsmiddele teen die oorvloedige gebruik van die aria in die *opera seria* gesien word. Die ensemble het dus interaktiewe toneelspel bevorder en dramatiese verloop geïntensifiseer.

Die mees effektiewe verloop van dramatiese aksie word in die "ketting-ensemble finales" van die *opera buffa* gevind. Hierdie tipe finale bestaan uit 'n opbouende aksievolle openingsensemble (*introduzione*) waardeur momentum geskep word vir die daaropvolgende finales van die tweede en derde bedrywe. 'n Hoogtepunt word sodoende in die derde (laaste) finale bereik. Hierdie finales het nie net die musikale struktuur sinvol gemaak nie, maar was 'n middel om voort te bou op die dramatiese en fisiese verloop van die intriges (Grout, 1965:249). Dié organisering van finales, waar elke karakter met sy eie intrige verskyn, het aan die *opera buffa* 'n veelomvattende en samehangende struktuur verleen.

Die verskyning van die karakters is visueel moontlik gemaak deur die argitektuur van die teater, wat gebaseer was op die *Teatro Olimpico* (Vincenza) (figuur 2 en 3). Dit is gebou deur Andrea Palladio gedurende 1580-1585. Henning (1966:146) beweer dat die *commedia dell'arte* en Goldoni hulle werke op die prinsiep van die teater se argitektuur gebaseer het. Goldoni het sy karakters in die finale en ook in spesifieke gedeeltes in die opera laat verskyn deurdat hulle aan almal voorgestel is, net aan sommiges voorgestel is of net met hulself praat. Sodoende is dit baie toeganklik gemaak vir die publiek, wat dit maklik kon volg en verstaan (Wellesz & Sternfeld, 1971:56). Die gehoor het dus op 'n musikale en visuele wyse psigologies betrokke geraak by die dramatiese verloop van die opera (Pestelli, 1984:47).





Figuur 2 en 3. Teatro Olimpico (1580-1585) – Andrea Palladio

2.4 Opsomming

Gedurende die agtiende eeu het daar 'n aktiewe bewustheid ontstaan van die menslike vermoë, omdat empiriste, rasionaliste, naturaliste en skeptisiste vrae begin stel het oor die bestaan en lewenskwaliteit van die agtiende-eeuse mens. Bonatuurlike en tradisionele praktyke van die kerk het nie meer sin gemaak nadat dit aan die logika van die natuur en wetenskap getoets is nie. Inteendeel: daar is morele tekortkominge in die lewe van die agtiende-eeuse individu aangetoon. Dit het daartoe gelei dat die humaniste die indoktrinerende korruptes en onderdruktes se lewens op 'n etiese en rasionele wyse wou verryk ten gunste van 'n opheffende en morele lewenstyl.

'n Opvoedingsmiddel is in die volkome ervaring van die agtiende-eeuse *opera buffa* gevind met 'n morele boodskap, naamlik die oorwinning van die goeie en nederige bo hoë ekonomiese en sosiale statusse. Hierdie morele boodskap was ingeweef in Goldoni se hervorming wat die agtiende-eeuse opera buffa gevorm het. Goldoni se gebruik van die novelle se imiterende en emosionele eienskappe van die natuurlike (natuur- of sosiaal aangedrewe) en *dramma giocoso* het die basis vir die boodskap gevorm, maar dit het ook die ervaringspotensiaal van die komiese opera uitgebrei en sodoende optimale toeganklikheid vir alle klasse gefasiliteer. Die morele boodskap is op hierdie manier deur 'n rasionele diverse kommunikasieproses oorgedra. Dit is gefasiliteer deur bespottende of emosionele kritieklewering teen dié praktyke en individue wat nie nederigheid en goedheid verteenwoordig het nie. Bogenoemde is waarneembaar in die minder belangrike maar bespottende eienskappe van die *opera seria* (hoëklasfigure, prima donnas en kastrati met gepaardgaande virtuose uitbeeldings) wat deur eenvoudige eienskappe oorskadu is. Terselfdertyd is daar ook 'n bewuste platvorm geskep vir fisiese protestering en die opheffing van onderdrukte individue, soos in die uitgebreide vroulike rolle van die *opera buffa*.

Die *opera buffa* se fundamentele strewe na geloof in natuurlikheid en eenvoud word ook uitgebeeld in die musikale styl. Volksagtige musikale styl, met gepaardgaande *dal segno*-aria-tipes en ketting-ensemble beeld natuurlike interaktiewe kommunikasie en verloop op 'n visuele wyse uit. Optimale toeganklikheid word met ander woorde verseker sodat die moreel bekende (vanuit hulle eie sosiale omgewing of hulle hoedanige instinkt) die boodskap vereenvoudig. Die *opera buffa* gebruik derhalwe die goedheid in die natuurlike eenvoud as gids vir morele besluitneming, wat terselfdertyd die individu ophef.

Daarom is die *opera buffa* 'n ideale verteenwoordigende kunsvorm vir die agtiende-eeuse Verligtingsideale. Hierdie ideale geskiktheid van die *opera buffa* toon ooreenkomste met die revolusionêre *La buona figliuola*. In die volgende hoofstuk sal die eiesoortige eienskappe van hierdie opera bestudeer word en die invloed daarvan op die agtiende-eeuse *opera buffa* bepaal word.

HOOFSTUK 3

PAMELA: THE VIRTUE REWARDED EN *LA BUONA FIGLIOULA*

Die eerste topverkoper in die geskiedenis van die Engelse literatuur was *Pamela*: *the virtue rewarded* – in 1740 geskryf deur Samuel Richardson (1689-1761). Hierdie novelle, wat handel oor die lewe van 'n deugsame vyftienjarige diensmeisie (Pamela Andrews) in die huis van 'n familie uit die hoë klas, word deur verskeie kritici beskou as 'n revolusionêre novelle op literêre en sosiale gebied.

3.1 *Pamela*: 'n revolusionêre novelle

Richardson, 'n ongeleerde skrywer in vergelyking met sy tydgenote soos Alexander Pope (1688-1744) en Henry Fielding (1707-1754), het *Pamela* geskep vanuit die agtiende eeu se briefskryfgenre, didaktiese literatuur en geringer geagte huishoudelike en liefdesverhale (sien 2.2.2.2.1).

Hierdie ondergeskikte genres is met groot sukses aangepas deurdat hulle na 1745 'n integrale rol in die tradisie van die novelle begin speel het (teen hierdie tyd was daar alreeds verskeie vertalings van die novelle), en deurdat hulle die Europese hoofstroomliteratuur ten opsigte van vorm, styl en onderwerp beïnvloed het. *Pamela* was 'n revolusionêre novelle. Dit het nie alleen Jean-Jacques Rouseau (1712-1778), Denis Diderot (1712-1784), Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) en Alexander Pushkin (1799-1837) se werk beïnvloed nie, maar het ook 'n vooruitskouing gegee van die Franse Revolusie en die Romantiek (Doody, 1980:8).

Kay (1988:139) sluit aan by Doody en is van mening dat Richardson se humanistiese belang in die mag van opinie en ongesproke reëls om morele gedrag te reguleer, 'n bepaalde politieke en revolusionêre agenda ingehou het. Die Verligtingsideale, wat gelei het tot die Franse Revolusie se ideologieë rondom die wegbreek van sosiale ordes en wat in die romantiese kunste versinnebeeld is deur individualisering en sensitiwiteit vir die innerlike emosies, is van die kenmerkende nagevolge in Richardson se novelle. Gooding (1995:112) verduidelik dat Richardson se psigologiese individualiserende karakters 'n platvorm geskep het vir die kontroversiële politieke gesprekke wat na die publikasie van *Pamela* ontstaan het.

3.1.1 Morele en kontroversiële konflik

Die "pro-" en "anti-Pamela"-publikasies wat in April tot Desember 1741 verskyn het, het revolusionêre kwessies bespreek soos seksuele moraliteit en die misbruik van aristokratiese

outoriteit – belangrike kwessies in Richardson se novelle (Gooding, 1995:129). Verskeie van die "anti-Pamela"-publikasies, soos byvoorbeeld Eliza Haywood (1693) se *Anti-Pamela*, het Pamela beskuldig van seksuele huigelary (Gooding, 1995:110).

Die mees direkte "anti-Pamela"-aanval was Henry Fielding se satiriese novelle, *An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews*, algemeen bekend as *Shamela*. Fielding se *Shamela* impliseer die "waarheid" agter die heroïese verhaal van Richardson se *Pamela: the virtue rewarded* en verklap Pamela se ware identiteit as 'n skynheilige en geldgierige vraat (Gooding, 1995:122). Gevolglik skets hy Pamela (wie se regte naam eintlik *Shamela* is) as 'n gemene en wellustige skepsel wat konkel om Mr. B in haar huwelikslokval te vang (Gooding, 1995:122). Sara Prescot (2007:112) verwys na Thomas Keymer en Peter Sabor se boek, *Pamela in the Marketplace: Literary Controversy and Print Culture in Eighteenth-Century Britain and Ireland*, waarin gespekuleer word dat Fielding se *Shamela* nie net 'n blote aanval was op Richardson se novelle nie. Hy het inderdaad onbewustelik 'n dubbele dramatiseringsfunksie in Richardson se *Pamela* uitgebeeld wat eers onlangs deur sommige letterkundiges bepaal is, soos byvoorbeeld deur Christopher Flint. Flint (1989) het in sy artikel, "The anxiety of Affluence: family and class (dis)order in Pamela: or, virtue rewarded" tot die gevolgtrekking gekom dat die novelle in parallelle ideologieë beweeg het: die revolusionêre idee van sosiale gelykberegtiging en onafhanklikheid, sowel as die vasstelling en handhawing van aristokratiese voorregte. Pamela het gevolglik baie streng teen die sisteem van statusse gerebelleer, maar terselfdertyd hierdie sisteem versterk deur die verskeie goeie voorbeelde wat sy deur haar lewenswyse vir Mr. B (en lady Davers) gestel het (Richardson se bedoeling, soos wat hy dit op die titelblad (figuur 1) in 2.2.2.2 aandui).

3.1.2 Pamela as 'n populêre kommoditeit

Die gewildheid van *Pamela*, wat versterk is deur die openbare kontroversie rondom *Shamela*, kan met die hedendaagse *Harry Potter* (J.K. Rowling) en *The Da Vinci code* (D. Brown) vergelyk word. Die karakter Pamela word omskep in 'n kommoditeit deurdat haar motiewe op verbruikersartikels aangewend is en haar status as "topverkoper" is bereik deur die vertaling van die boek in Duits (1742), Frans (1742) en Italiaans (1745). 'n Jaar later het *Pamela* haar debuut gemaak in die wêreld van die grafiese en skilderkuns: Joseph Highmore se reeks van twaalf skilderye gedurende 1743-1744 (figuur 4) en Francis Hayman (1708-1776) en Hubert F.B. Gravelot (1669-1773) se grafiese illustrasies in 1742 (figuur 5) is gegrond op tonele in die novelle (Turner, 1994:83). Hierdie *Pamela*-"gier" het oorgespoel na die toneelwêreld in aangepaste produksies van James Dance (*Pamela*, Engeland 1741), Voltair (*Nanine, ou le préjugé vaincu*, Frankryk 1743) en Goldoni (*Pamela nubile*, Italië 1750).



Figuur 4. Highmore se reeks van twaalf skilderye van *Pamela* 1743-44. Nr. 7: Pamela in die slaapkamer van mev. Jewkes met mnr. B as vermomde kamermeisie (Tate Galery, Londen)



Figuur 5. Francis Hayman en Hubert Gravelot - 'n Illustrasie van mnr. B wat Pamela se briewe van haar neem en dit hardop lees (Pamela: Volume 1, 4p, 6th ed., 1742).

Die gewildheid wat hier ontstaan het, is 'n aanduiding dat Richardson sensitiewe, dog relevante kwessies in die agtiende-eeuse samelewing aangespreek het. Hierdie kwessies, vervat in 'n vernuwende stilistiese raamwerk, het 'n groot bydrae gelewer tot die hervorming van die literatuur en teater. *Pamela* het veral 'n groot bydrae gemaak tot die sukses van Goldoni se hervormings rakende die toeganklike en emosionele benadering tot sosiale kwessies wat gefokus is op die verhumanisering van die agtiende-eeuse komedie.

3.2 *La buona figliuola*

Die *opera buffa* na 1760 het 'n nuwe betekenis gegee aan die komiese opera as 'n "toeganklike vermaaklikheidsgenre". Hierdie nuwe komiese tendens is gevestig met die *opera buffa, La buona figliuola*, wat op die novelle Pamela gebaseer is. Die libretto het van die mees revolusionêre toevoegings tot die *opera buffa* ingehou. Dit behels onder andere 'n sentimentele benadering tot sosiale onderwerpe en die Italiaanse libretto-genre, *dramma giocoso.*

Die libretto is deur Carlo Goldoni in 1756 geskryf, maar die eerste toonsetting deur Egidio Romualdo Duni (1708-1775) was nie 'n sukses nie. Werklike sukses is eers deur Niccolò Piccinni in 1760 behaal. Piccinni het meer as 130 operas in sy leeftyd gekomponeer. Gedurende die tweede helfte van die agtiende eeu is hy as 'n sentrale figuur in die Italiaanse en Franse opera beskou (Libby *et al.*, 2001). Die libretto het tot sy volle reg gekom met Piccinni se toonsetting en het in 'n groot mate bygedra tot die merkwaardige sukses van *La buona figliuola.*

3.2.1 Europese sukses

La buona figliuola, ook bekend as *La Cecchina, ossia La buona figliuola* ("*Cecchina*, die vroulike hoofrol") is uitgevoer in 70 verskillende produksies. In Italië was dit ook bekend as *La baronessa riconosciuta, La Cecchina zitella* en *Cecchina nubile* (Hunter, 1992). Hierdie opera was nie beperk tot Italië nie maar is in vertaalde vorme uitgevoer na Duitsland (*Das gute Mädchen*) en Frankryk (*La bonne fille*). In 1767 is *La buona figliuola* in Engels gepubliseer (Dublin) met die titel *The accomplished maid*, en in dieselfde jaar is dit uitgevoer in Engeland (Covent Garden) (Holmes, 1952:590).

Weiss (2001) is een van die vele historici wat van mening is dat *La buona figliuola* 'n paradigma was vir die nuwe *opera buffas* en die weg gebaan het vir die Europese sukses van die genre. Twee operas wat op die formaat van *La buona figliuola* gebaseer is was Giovanni Pasiello se *Nina, o sia la pazza per amore* (1789 – libretto deur Giambattista Lorenzi) en Pasquale Anfossi se *L'incognita perseguitata* (1773 – libretto deur Giuseppe Petrosellini) (Hunter, 1992). Wat onderwerp en musikale styl betref is *La buona figliuola* ook beskou as 'n voorloper van latere

operas van Rossini, soos *La gazza ladra* (G. Geherardini) en *La Cenerentola* (J. Ferretti), wat beide in 1817 gekomponeer is (Fregosi, 2003:114)

3.3 Vergelyking tussen *Pamela* en *La buona figliuola*

Die sukses van dié twee werke is gevolglik 'n aanduiding dat die gehoor by die werke kon aanklank vind (in ooreenstemming met Goldoni se ideale in 2.3.3.1). 'n Vergelyking tussen die twee werke dui aan hoe die novelle *Pamela* die basis gevorm het vir *La buona figliuola* se teks en in die besonder vir die revolusionêre en toeganklike eienskappe van dié opera wat die basiese grondbeginsels van die *opera buffa* daargestel het ten opsigte van onderwerpe en kenmerklike karaktertipes en algemene intrige (tabel 1).

Tabel 1. Sinopsis

Pamela[2]	***La buona figliuola***
• Pamela Andrews is 'n deugsame en opregte kamermeisie van wyle lady B, wat Pamela soos haar eie kind opgevoed het. Sy oorweeg selfmoord as gevolg van mnr. B se aangetrokkenheid tot haar wat haar lewe ondraaglik maak. Sy is as gevangene aangehou waar sy verskeie seksuele en onregverdige beproewinge van mnr. B en sy huishoudster, mev. Jervis teenstaan. Teen die tyd wat Pamela se hulpsoekende briewe haar ouers bereik, het haar beproewinge tot 'n einde gekom met die ware liefde tussen haar en mnr. Bonfil. Haar pa, wat haar kom red het, besef dat sy geluk gevind het en keer hulle huwelik goed. Nuwe beproewinge van klasseverskille kom oor haar pad deurdat lady Davers sterk protesteer teen hulle huwelik en Pamela se lewe ondraaglik maak. Pamela oorkom hierdie beproewinge en lei 'n gelukkige lewe saam met mnr. Bonfil in haar nuwe sosiale klas.	• Cecchina, 'n weeskind wat grootgeword het en tot hede gewerk het as tuinier op die vesting van die Marchese Conchiglia, besluit om die vesting te verlaat weens haar identiteitlose skoonheid en goedheid wat gevolglik die Marchese en Mengotto verlief maak op haar en jaloesie by Sandrina en Paoluccia veroorsaak. Hierdie gevolge lei tot 'n reeks sosiale, liefdes- en jaloerse teenstrydighede en beproewinge weens Armidoro se sosiale selfbewustheid en Sandrina en Paoluccia se jaloesie. Cecchina misluk egter in haar vlugtog, maar die teenstrydighede word opgelos deur die ontdekking van haar identiteit as barones Mariandel. Sy vind finaal geluk en maak 'n einde aan hierdie ongelukkighede. Die verwarring en vrees van klasseverskil-liefdesverhouding is tot 'n einde gebring met haar en die Marchese se huwelik. Sy vergewe dié wat ten koste van haar geluk opgetree het en beloof om almal op 'n regverdige wyse te behandel.

[2] Sabor (1980)

3.3.1 Morele en sosiale boodskap

Die titels, *Pamela: the virtue rewarded* en *La Cecchina ossia La buona filiuola* ("Die goeie dogter"), gee vanaf die eerste oogopslag die idee van goeie morele handeling deur die hoofkarakter. Ooreenstemmigheid word gevind in die bewustheid van die vrou en die opheffende uitbeelding wat van haar geskep word. Die toeganklike vertrekpunt was dus die behandeling van alom bekende agtiende-eeuse sosiale gebeure, wat terselfdertyd die individu verbeter. Bogenoemde is ooreenstemmende kenmerkende onderwerpe en eienskappe van die *opera buffa*.

3.3.2 Tegnieke wat toeganklikheid bevorder

'n Verdere ooreenstemming tussen dié twee werke, wat die bepaalde *opera buffa*-beginsels beïnvloed het, word waargeneem in die toeganklike behandeling van die onderwerpe in *La buona figliuola* deur toepaslike tegnieke van die *dramma giocoso* en sentimentaliteit.

3.3.2.1 *Dramma giocoso*

In Goldoni se poging tot 'n toeganklike opera vorm het *La buona filgiuola* nie net ooreenkomste met *Pamela* getoon op die gebied van sosiale onderwerpe nie, maar ook wat betref die realistiese kontekstuele plasing van die sosiale onderwerpe. Die *dramma giocoso* se strukturele libretto-samestelling van *parti seri* en *parti buffa* (wat gelykertyd teenoor mekaar speel, soos verduidelik in 2.3.4.2) het dit moontlik gemaak om die betrokke sosiale kwessies uit te beeld in hulle daaglikse verhouding en omgang tot mekaar – soos wat dit in die werklike lewe gebeur het. Die plasing van karakters binne hulle eie kontekstuele sosiale posisie (hoëklaswerkgewers en laeklasdiensknegte) het gevolglik die fisiese en realistiese "afstand" (verskille) tussen sosiale klasse uitgebeeld, soos aangedui deur Hunter (1992:108).

Die strukturele samestelling van die libretto het dit ook moontlik gemaak om die onderskeie sosiale onderwerpe wat in *Pamela* bereik is, in die opera te manifesteer. Die karaktereienskappe en onderskeie posisies wat Richardson se karakters ingeneem het en wat sodoende dié betrokke teenstrydige sosiale onderwerpe geskep het, is op 'n ekonomiese, humoristiese en sentimentele wyse saamgevat in die *dramma giocoso* se *parti seria*, *parti buffi* en *mezzo carattere* (tabel 2).

Tabel 2. Ooreenstemmende eienskappe van karaktertipes

Dramma giocoso	*La buona figliuola*	*Pamela*
MEZZO CARATTERE	• **Cecchina:** weeskind en tuinier by die vesting van die Marchese, op wie sy verlief is, maar dit onderdruk. • **Mariandel:** Verlore Duitse barones wat trou met die Marchese.	• **Pamela Andrews:** Geliefkoosde kamermeisie van lady B en geweldig toegewyd aan haar deugde, wat blyk uit die verskeie beproewinge wat sy oorkom het. • **Pamela Bonfil:** getroude vrou van mnr. B
	• **Die Marchese Conchiglia:** wat saam met Cecchina grootgeword het en vir haar lief geword het.	• **Lady Bonfil:** Bonfil se ma wat Pamela soos haar eie dogter grootgemaak het en wie se seun, mnr. B, nou tot haar aangetrokke is.
PARTI SERIA	• **Die Marchesa Lucinda:** suster van die Marchese wie se toekomstige huwelik in gevaar is weens haar broer se verhouding met 'n laeklasmeisie. Dit laat haar twyfel in Armidoro se ware liefde, wat baie ongelukkigheid vir haar veroorsaak.	• **Mnr B:** wie se huwelik ingevaar is weens lady Davers se bekend-making van mnr. B se liefdeskind by een van "sy vorige laeklasmeisies". • **Pamela:** ongelukkige meisie weens lady Davers se verskeie sosiale beproewinge, asook die betwyfeling van mnr. B se liefde vir haar nadat lady Davers haar vertel het van mnr. B se vorige minnares, Sally Godfrey.
	• **Armidoro:** sosiaal bewuste verloofde van Lucinda wat weier om met haar te trou as die Marchese sy planne deurvoer om met Cecchina te trou.	• **Mnr. B:** ontvoerder wat Pamela as minnares gevange hou omdat hy weens sosiale klasverskille nie met haar wil trou nie. • **Lady Davers:** protesteer weens sosiale klasverskille teen Pamela en mnr. Bonfil se huwelik.
PARTI BUFFI	• **Sandrina (veldwerker) en Paoluccia (Lucinda se kamermeisie):** slinkse diensmeisie wat jaloers is op Cecchina se skoonheid, verhewe posisie as tuinier en liefde van die Marchese en gevolglik skinderstories versprei wat Armidoro en Lucinda help om die liefdesverhouding te verbreek.	• **Mev. Jewks:** vulgêre, onbeskofte huishoudster wat mnr. B help in sy onsedelike beproewinge.
	• **Mengotto:** landsman verlief op Cecchina. Hy red haar van Armidoro se gevangeneskap, waar die Marchese haar van hom wegvat. Later besluit hy maar om met Sandrina te trou omdat een vrou net so goed soos 'n ander is.	• **Mr Williams:** kapelaan wat Pamela probeer red en met haar wil trou, maar in hegtenis geneem word deur mnr. Bonfil. • **Mnr B:** wat verskeie meisies verlei het, onder andere Sally Godfrey.
	• **Tagliaferro:** Duitse kommandeur wat op soek is na die verlore Duitse barones Mariandel en wat Cecchina se identiteit as hoëklas-Mariandel bekend maak.	• **Pamela se pa:** wat haar wil kom red nadat Pamela se briewe uiteindelik by haar ouers uitgekom het. Hy sien dat sy gelukkig is en keur haar huwelik met mnr. Bonfil goed.

3.3.2.1.1 Komiese en ernstige karaktereienskappe

Die humoristiese aard van *parti buffi-* en *seria*-karakters is verkry deur hulle ekwivalente met die karakters van die *commedia dell'arte* karaktereienskappe, wat vasgestel word in die teks van onderskeie arias (sien teks in bylaag 2) (tabel 3).

Tabel 3. Karaktereienskappe

La buona figliuola	***Commedia dell'arte* karaktereienskappe**[3]	**Aria**
Sandrina: veldwerker **Paoluccia:** kamermeisie	**Prima Rosa en Columbina:** wêreldwyse, nuuskierige, agterbakse en jaloerse diensmeisies	**Sandrina:** *Poverina, Sono una giovane* **Pauluccia:** *Che superbia maledetta*
Mengotto: landman	**Brighella:** mismoedige en dom karaktertipe	*Oh, povera Cecchina*
Tagliaferro: Duitse soldaat	**Il Dottore en Kaptein Spavento:** robuuste soldaat vol bravade, wat lief is vir wyn	*Startrompette, star tampurri* *Ah, comme tutte je consolor*
Armidoro en Lucinda: verliefdes uit die hoë klas	**Innamorato en Innamorata:** ydele paar verliefdes wat meer liefde vir hulleself as vir mekaar toon. Hulle beleef teëspoed en teenstrydighede voordat hulle aan die einde verenig word.	**Armidoro:** *Della sposa il bel sembiante* **Lucinda:** *Furie di donna irata*
Cecchina en die Marchese: verliefdes uit die lae klas en hoë klas	–	**Cecchina:** *Che piacer, che bel diletto* **Die Marchese:** *E'pur bella la Cecchina*

Goldoni het hierdie ekwivalente komiese karakters as parodiëringsmeganisme gebruik om te spot met die idees wat gelei het tot die bevestiging van outoriteitsposisies, asook die teenreaksie wat daaruit onstaan het (tabel 4).

[3] Rosseli (2001)

Tabel 4. Parodiëring van sosiale omstandighede

Sosiale idees en omstandighede	Karakter en aria
Gerieflikheidshuwelik en sosiale outoriteitsposisies: Die finansiële motivering agter Armidoro en Lucinda se verlowing en die misbruik van liefde om hierdie gerieflikheidshuwelik geldig te maak. Die man se bekommernis oor sy finansiële dominansie word geparodieer, asook die hoë klas wat neersien op die lae klas.	**Armidoro**: *Della sposa il bel sembiate/ Cara, s'è ver chi'io vami* **Lucinda:** *Furie di donna irata* **Puoluccia**: *Che superbia maledetta*
Biografieë en outobiografieë van agtiende-eeuse vroue: wat handel oor die beperkinge en kondisies wat aan haar toegeskryf word deur gedragshandleidings.	**Sandrina**: *Poverina, tutto il di*

Die *mezzo carattere* (Cecchina en die Marchese), wat nie eienskappe van die *commedia dell'arte* toon nie, is 'n aanduiding dat die karakters opreg is in hulle handeling en gevolglik ernstig opgeneem word. Hulle betrokkenheid by beide sosiale klasse voorsien hulle met *buffa*- en *seria*-karaktereienskappe. Dit kom meestal voor in hulle onderskeie musikale karaktervorming, soos later in die bespreking van Piccinni se toonsetting verduidelik sal word (3.4). Heartz (1979:994) is van mening dat hierdie karaktertipe as 'n "brug" tussen die twee klasse funksioneer. Dit kan dus gesê word dat die *mezzo carattere* die verteenwoordiger van 'n sosiale klas is wat as medium gebruik word in die proses van die verbetering van die individu, ongeag of dit polities of sosiaal aangedrewe is. Hierdie proses word aangehelp deur die emosionele benadering van die sentimentele novelle (soos uiteengesit in 2.2.2.2)

3.3.2.2 Sentimentele individualisering

Goldoni gebruik die karakter Pamela se unieke, isolerende en eensame eienskappe, wat lei tot natuurlike emosies en die uitdrukking daarvan, om ooreenkomstige sentimentaliteit in Cecchina se karakter te bewerkstellig. Pamela se bogenoemde sentimentele eienskappe (soos verduidelik in 2.2.2.5) is uit 'n omvang van 'n reeks briewe verkry. Gevolglik moes Goldoni 'n meer onmiddellike en toepaslike effek in die opera skep. Hy bewerkstellig dit soos volg:

- Die daarstelling van Cecchina as 'n weeskind het 'n onmiddellike sentimentaliteit aan die karakter voorsien – 'n algemene gebruik in die literatuur (Auerbach, 1975:395).
- Haar posisie as tuinier, wat haar onmiddellik distansieer van Sandrina en Pauluccia se ondeugsame eienskappe (volgens Hunter, 1985:62), versterk terselfdertyd haar unieke en eensame individualisme.
- Die reeks beproewinge van valse beskuldigings, vrywillige ontslag uit haar pos, asook die ontkenning en ontwyking van haar liefde vir die Marchese beeld haar nederige en deugsame optrede uit.
- Cecchina se vlugtog na 'n geïsoleerde natuurlike omgewing (na afloop van haar en die Marchese se onderonsie), waar sy haar soeke na troos uitspreek in die mismoedige en

hartseer aria, *Vieni, il mio seno* (bylaag B, 2.9). Dit is een van die tonele wat die gehoor op 'n psigologiese wyse betrek deur die visualisering van haar unieke skoonheid (innerlike en uiterlik) en eensaamheid.

Cecchina se vorming as sentimentele karakter, 'n emosionele karaktertipe wat volgens Hunter (1985:65) eintlik met die *opera seria* geassosieer word, beklemtoon daarom haar posisie as *mezzo carattere* en versterk haar funksionele posisie in die opera.

3.3.2.3 Emosionele benadering deur liefde

Soos hierbo verduidelik (3.4.1), is Cecchina se morele optrede beloon met 'n huwelik in 'n hoë klas. Dit is egter nie op dieselfde manier bereik as in Pamela se geval nie, omdat Cecchina se adellike afkoms later in die opera deur *Tagliaferro* onthul word. Goldoni se realistiese en humanistiese bydraes tot die *opera buffa* word deur hierdie adellike intrige uitgebeeld.

'n Politieke ideologie gedurende die agtiende-eeuse Venesië het spesifiek gekonstateer dat as 'n individu van adellike afkoms met 'n individu uit die lae klas trou, die betrokke adellike se titel en rykdom weggeneem sal word. Hierdie skandaal sal dan ook oorgedra word na sy nageslagte (Holmes, 1952:584). Guiseppe Ortolani (soos aangehaal deur Hunter, 1992) wys daarop dat Goldoni eerder bande wil skep as om dit te verbreek en verduidelik Cecchina se adellike intrige soos volg: "The reward of virtue is the aim of the English author; such a purpose would please me greatly, but I would not want the propriety of the family to be sacrifices to the merit of virtue." Gevolglik wend Goldoni vir Cecchina as 'n laeklasweeskind aan om dieselfde idealistiese strewe na die afbreek van klasseverskille-grense te bewerkstellig. Ten spyte van haar adellike afkoms word Cecchina deur die hele opera as 'n meisie uit die lae klas uitgebeeld. Dieselfde revolusionêre doelstelling wat in Pamela voorgekom het (soos verduidelik in 3.2) en wat die primêre doel van die *opera buffa* is, word op hierdie manier in *La buona figliuola* nagestreef. Goldoni skep gevolglik 'n nuwe "familie" tussen die hoë klas en die lae klas deur die gebruik van liefde.

Cecchina en die Marchese se liefdesverhouding, voordat dit bekend word dat Cecchina 'n weeskind is, het tot Armidoro se sosiale protestering en sy liefdesdrama met Lucinda gelei. So word verskeie *opera buffa*-doelstellings nagestreef. Armidoro en Lucinda se protestering in hulle onderskeie arias (*Della sposa il bel simbiante* – Armidoro, *Furie di donna irata* – Lucinda) beeld die erns en bestaan van die Venesiese ideologie oor die huwelik uit (aangesien daar nie in die opera daarna verwys word nie) en die hoë klas se snobistiese siening word geparodieer. Die kwesbare emosionele gevolge (emosionele teenstrydighede) van die hoë klas se snobisme teenoor die lae klas, word omgekeer in 'n liefdesintrige tussen Armidoro en Lucinda. Lucinda se

onderdrukte angs oor verlies en onsekerheid in *So che fedel m'adora* is 'n uitbeelding van hierdie omgekeerde emosionele kwesbaarheid.

Die toevoeging van Armidoro en Lucinda se liefdesintrige as gevolg van Cecchina (soos vroeër aangedui) vervul drie belangrike funksies in die opera: dit maak die publiek bewus van die implikasies van so 'n tipe verhouding (bewusmaking), dit skep optimale toeganklikheid vir die hoë (meegevoel) en lae klas (parodiëring van die hoë klas) en dit skep 'n vlak van emosionele assosiasie waartydens wedersydse begrip tussen klasse ontwikkel kan word.

3.4 Musikale inkleding van karaktertipes in *dramma giocoso*

Verskeie kritici, waaronder Hunter (2001) en Libby *et al.* (2001), beskryf Piccinni se musiek as "nuutskeppend", "teer", "intiem", "hartseer", "kragtig", en "assosiasie met 'n hoë komiese vlak". Dit is gevolglik 'n gevarieerde styl met verskeie ondersteunde moontlikhede vir 'n libretto soos dié van *La buona figliuola*. Die libretto, waarin verskeie sosiale kwessies en sosiale klasse voorkom, het 'n verskeidenheid musikale karaktereienskappe vereis wat Piccinni teksgetrou uitgebeeld het.

Piccinni se musikale eienskappe was nie net 'n manipulasie van die musikale styl ten gunste van die teks nie, maar dit was ook in akkoord met die musikale ideaal van die agtiende eeu: "Its language should be universal, not limited by national boundaries, it should be noble as well as entertaining; it should be expressive within the bound of decorum; it should be natural, i.e. free of needless technical complications and capable of immediately pleasing any normal sensitive listener." (Grout & Palisca, 2001:152). Gevolglik het Piccinni toepaslike aria-vormtipes met bypassende musikale en karaktereienskappe vir die lae klas (*parti buffi*), hoë klas (*parti seria*) of intermediêre klas (*mezzo carattere*) gebruik om toeganklikheid te bevorder.

3.4.1 *Parti buffi*

Die *cavatina* (soos in 2.3.4.4) is meesal vir die karakters van die lae klas aangewend en die *cavatina* het dienooreenkomstig kenmerke van volksmusiek getoon wat gevolglik bydra tot die karakterisering van die karakters as plattelandse diensknegte. Dié vormtipe en volksagtige karaktereienskappe word byvoorbeeld in die arias van Mengotto (*Non comoda all'amante*) (figuur 6), Sandrina (*Poverina, tutto il dì*) en die Marchese (*E pur bella la Cecchina*) gevind. In figuur 6 word die volkskarakter uitgebeeld in die klein intervalle en omvang, asook die herhalling van motiewe en frases.



Figuur 6 – Mengotto se aria, *Non commoda all'amante* (Bedryf 1, Toneel 1)

Alhoewel die volks-/plattelandse karaktereienskap tipies is vir die lae klas, het Goldoni spesifieke individualistiese karaktereienskappe aan elke karakter toegeskryf, soos byvoorbeeld Tagliaferro se liefde vir oorlog, asook Sandrina en Paoluccia se jaloerse skinderpraatjies. Die effek van Sandrina en Paoluccia se skinderpraatjies word verkry deur Goldoni se toepaslike kort versreëls in jaloerse en slinkse oomblikke, wat Piccinni gevolglik met vinnige en kort herhaalde noot-motiewe uitbeeld, soos byvoorbeeld in die duet *Per il buco della porta*. Hierdie motiewe word met Paoluccia en Sandrina se karaktereienskappe verbind deur die verloop van die opera.

Hulle onderskeidende individualisme word ook aangetref in die posisies wat hulle beklee, naamlik Sandrina as veldwerker en Paoluccia se verhewe posisie as Lucinda se kamermeisie. Piccinni gebruik daarom 6/8-maatsoort – 'n algemene maatsoort vir die komiese lae klas volgens Heartz (1977:69) – vir Sandrina (soubrette sopraan) se mismoedige en sentimentele uitdrukking in die aria *Poverina, tutto il di.* Paoluccia (mezzosopraan) se verhewe posisie lei tot haar wêreldwyse (*commedia dell'arte* eienskap) uitdrukking in *Che superbia maledetta*, wat duidelik verskil van Sandrina se aria. Paoluccia se satiriese karakterparodiëring, wat terselfdertyd die sosiale hoë klas parodieer en die karakters se individualisme uitbeeld, word deur Piccinni se toonsetting van *Che superbia maledetta* (figuur 7, bylaag C) opgesom. 'n Statige en dramatiese musikale karakter word geskep met *Allegro* in 3/4, met duidelike aksente op die eerste pols, groot intervalle en 'n skielike "dramatiese" verandering na die mineurtoonaard, wat onderbreek word deur haar karakteristieke vinnige kort herhalende noot-motiewe. Hierdie toonsetting versinnebeeld dan haar hoër individualisme bo Sandrina en

haar ooreenkomstige siening (musikale siening) van haar meesteres, wat haar karakterparodiëring verhoog en sodoende ook die hoë klas se siening parodieer.

3.4.2 *Parti seria*

Die rondo-vorm, wat meestal gebruik is vir die *parti seria* karaktertipes van die hoë klas, het 'n belangrike rol in die parodiëringsproses van die hoë klas en die *opera seria* gespeel. Die "ABACA"-formaat het dit moontlik gemaak om *bravura-* en verkorte *da capo*-arias te gebruik, wat die *opera seria*-sangstyl uitbeeld en parodieer. *Furie i donna irata* (Marchesa Lucinda) en *Della sposa il bel sembiante* (*Il Cavaliero Armidoro*) is voorbeelde van hierdie vorm se parodiëringsfunksie. Piccinni gebruik vir beide arias kenmerkende *seria*-koloratuurpassasies, hoë en wye omvang, asook groot intervalle om die *Marchesa* (koloratuursopraan) en *Cavaliere* (sopraan/tenoor) se "hoë" emosionele intensiteit uit te beeld. In die aria van Armidoro word Goldoni se parodiëring van die hoë klas se snobisme en die lafhartige eienskappe van die karakter briljant geparodieer met die musikale effek. Piccinni toonset die aria in *Allegro spiritoso* in D majeur, die kenmerkende heroïese toonaard (volgens Young, 1991:236), met bypassende *bravura*-eienskappe op die frase "*Ma la gloria, ma l'onore son costretto a consigliar*". Die omvang en musikale vereistes van hierdie aria (sowel as die ander drie arias) het die vokale virtuositeit van 'n kastraat vereis. Dit is egter nie duidelik in die literatuur of die rol deur 'n kastraat gesing moet word nie, soos ook bevind deur Fregosie (2003:135). Nietemin word hierdie aria benut om die gebruik van die *opera seria* te parodieer, of dit nou deur 'n kastraat of sopraan (vanselfsprekend volgens die opnames[4,5]) gesing word (figuur 8).

3.4.3 *Mezzo carattere* en sentimentele karakterisering

Die *mezzo carattere*, Cecchina en die Marchese, se intermediêre posisie in die proses van klasgelykmaking word uitgebeeld deurdat musikale karaktereienskappe van *parti buffi* sowel as *parti seria* gebruik word. Piccinni gebruik vormtipes wat met spesifieke sosiale klasse in die *opera seria* geassosieer word en wend dit in die teenoorgestelde sosiale posisie aan. Die Marchese (tenoor) se aria, *E'pur bella la Cecchina*, is 'n *cavatina* wat vokale eienskappe van die barokstyl toon. Dit verwys onder andere na die verskillende ritmiese en dramatiese versieringsmotiewe in die vokale lyn. Gevolglik beeld dit sy dubbele posisie in die opera uit, maar ook die hoë klas se assosiasie met die *opera seria* wat gebruik gemaak het van die barokstyl ter wille van vokale virtuositeit (figuur 9).

[4] Campanella (1990).
[5] Paternostro (2000).



Figuur 8 – Armidoro se aria, *Della sposa il bel sembiante* (Bedryf 1, Toneel 1)



Figuur 9 - *E pur bella la Cecchina* se aria (Bedryf 1, Toneel 1)

Cecchina (liriese sopraan) se aria, *Che piacer, che bel diletto* (figuur 10, bylaag C), is 'n aria *cantabile*. Die aria *cantabile* word meestal in die *opera seria* gebruik vir die uitdrukking van teer emosionele oomblikke van die hoëklasfiguur. *Che piacer, che bel diletto* is dus 'n onmiddellike aanwyser van haar as 'n *mezzo carattere* en sentimentele karaktertipe soos wat Goldoni dit bedoel het (3.4.2.2.2). Piccinni se toonsetting van hierdie aria kristalliseer en intensifiseer die emosionele toon van Cecchina se eerste verskyning, wat ook haar onmiddellikheid en dubbele sosiale status versterk. Die natuurlik klinkende simmetrie van die openingsfrase, met die boogvormige melodiese lyn en die "melodiese semitoon-sug" skep 'n sterk lewendige karakteruitbeelding van Cecchina se deernis (Hunter, 1985:65). Piccinni gebruik daarom die vormtipe asook die teer en eenvoudige musikale inhoud om Cecchina se besonderse laeklas-individualisme en sentimentele emosie duidelik te maak.

Al die arias van Cecchina is 'n demonstrasie van Piccinni se vermoë om delikate sentimentaliteit met verskillende nuanses oor te dra. Hunter (1992) verduidelik dat dit nie net die gebaarvolle vokale lyn, soos in *Che piacer, che diletto*, is wat Cecchina se musiek besonders maak nie. Die aktiewe begeleiding dra ook by tot die bogenoemde kwaliteite, soos byvoorbeeld die twee-en-dertigste motiewe van die vioolparty van *Una povera ragazza* (figuur 11, bylaag C) en die rustige (amper slapende) triole in *Vieni, il mio seno* (figuur 12, bylaag C). Libby *et al.* (2001) wys daarop dat sy sterk punt "die naïef en teer" is en dus word die karaktertipe van Cecchina as 'n tipiese "Piccinni-karaktertipe" beskryf (Wellesz & Sternfeld, 1973: 59).

Cecchina se kenmerkende vokale styl van eenvoud stem ooreen met dié musikale opvattings van die galante styl. Die basiese musikale uitgangspunt was 'n vereenvoudiging van musiek, soos byvoorbeeld die wegbeweeg van die ritmiese spanning, komplekse en streng harmonieë en beweeglike sang wat ter wille van vokale virtuose uitbeelding aangewend is om toeganklikheid te bevorder (Pestelli, 1984:42). Die optimale toeganklikheid wat in die skone eenvoud van Cecchina se musikale karakter geskep word, dui op die erns van haar boodskap wat oorgedra moet word.

3.5 Rondo-finale

La buona figliuola se revolusionêre musikale invloed op komponiste soos Rossini (soos verwys in 3.1) word nie net in Piccinni se delikate sentimentele nuanses gevind nie, maar ook in rondo-finales wat getoonset is op Goldoni se "opeenvolgende-ensemble finales". Piccinni se gevarieerde en karakteriserende musikale styl (soos aangetoon in 3.4) was die beste en mees toepaslike ondersteuningsmateriaal vir Goldoni se "opeenvolgende-ensemble finales" – waar elke karakter met sy eie individualiserende eienskappe te voorskyn kom om die betrokke intrige te vorm.

Hierdie tipe ensembles het vanselfsprekend uit verskillende seksies bestaan. Piccinni was die eerste komponis om hierdie seksies te verenig met herhaalde musikale temas en het sodoende die weg gebaan vir Mozart se briljant georganiseerde simfoniese *finales* (Grout, 1965: 250). Die rondo-finale is ook bekend as multi-seksionele finale, volgens Libby *et al.* (2001), na aanleiding van die verskillende kenmerkende seksionele materiaal wat verskuif tussen die I, IV, V en verwante mineurtoonsoort (Hunter, 2001). Die karakteriserende seksionele materiaal, wat in tempo en metrum verskil, word afwisselend aangewend soos wat die dialoog tussen die karakters ontwikkel. Spesifieke seksionele materiaal, wat aanduidend is van die dramatiese karakter van die betrokke intrige, word sodoende as herhaalde tematiese materiaal gebruik om die rondo-struktuur te verkry.

Hierdie uiteensetting kan byvoorbeeld in *Vo cercando e non ritrovo* (bylaag B, 1.11) waargeneem word. Die ensemble-finale begin met die stadige en sentimentele uiting van Cecchina net voordat sy die vesting verlaat. Die sentimentele oomblik word verbreek deur Sandrina en Paoluccia se jaloerse, vinnig herhaalde nootmotiewe, wat namens Mengotto vir Cecchina vals beskuldig van losbandigheid. Mengotto se ooreenkomstige sentimentele musikale toon, waarmee hy aanbied om Cecchina te vergesel, verander in die jaloerse ooreenkomstige motiewe van Sandrina en Paoluccia. Cecchina se woedende uiting teen Sandrina en Paoluccia toon nou ook die ooreenkomstige motiewe van haar vyande, maar sy keer weer terug na die hartseer sentimentele toon wanneer sy die sameswering teenoor haar besef. Die finale bou voort op hierdie kenmerke wanneer die Marchese verskyn en Cecchina weer beskuldig word van losbandigheid. Die finale eindig met die jaloerse musikale materiaal omdat die sameswering teenoor Cecchina suksesvol was.

Piccinni skep daarom twee emosionele musikale temas vir die intrige, wat die karaktertrekke van Cecchina en van die twee jaloerse meisies uitbeeld. Die kenmerklike musikale tema van die intrige wat veroorsaak is deur Sandrina en Paoluccia se jaloerse sameswering en waarna teruggekeer word, is derhalwe dié van Sandrina en Paoluccia. Met hierdie rondo-vorm word Goldoni se dramatiese en fisiese verloop van aksie in die intrige versinnebeeld.

3.6 Opsomming

La buona figliuola se sukses kan grootliks daaraan toegeskryf word dat dit gebaseer is op 'n internasionaal bekende novelle, *Pamela*, wat eietydse kontroversiële en revolusionêre eienskappe verbeeld het, naamlik vooruitskouende sosiale ideologie (rakende kwessies van klas en geslag) en sensitiwiteit vir emosies. Bogenoemde eienskappe kom voor in Cecchina se morele en opheffende uitbeelding as vroulike en laeklasfiguur en die toeganklike sentimentele benadering om hierdie morele uitbeelding te verkry.

Hierdie eienskappe, wat ideaal was vir die sosiale funksie van die *opera buffa*, is op 'n briljante, ekonomiese en toeganklike wyse deur Goldoni in die *dramma giocoso* vergestalt. Die eietydse outoriteitskwessies, wat bygedra het tot Cecchina se sentimentele uitbeelding, is in assosieerbare vermenslikte en komiese karaktertipes (*parti seria* en *buffi*) gemanifesteer. Piccinni se gepaste musikale verpersoonliking van elke karakter het die dramatiese intriges versterk en sodoende effektiewe toeganklikheid bewerkstellig vir kritieklewering. Cecchina se sentimentele uitbeelding het nie net 'n morele beeld van haar geskep nie, maar haar ook van 'n belangrike funksionele posisie in die opera voorsien. Haar rol as vroulike *mezzo carattere* (met hoë- en laeklaseienskappe), wat gelykberegtigheid insinueer, het haar as spreekbuis vir die onderdrukte lae klas en die vrou laat funksioneer. Goldoni het haar voorbeeldige optrede en haar nederigheid en goedheid op die bekendste en natuurlikste wyse (blomme wat geassosieer word met reinheid en skoonheid) en met 'n emosionele benadering (die tema van die weeskind en opregte liefde) geskep. Piccinni se teksgetroue musikale uitbeeldings, naamlik natuurlike en eenvoudige simmetrie in Cecchina se vokale lyne, het die boodskap van nederigheid en goedheid verder versterk. Buiten die strukturele gebruike en eienskappe van die *dramma giocoso* met gepaardgaande optimale tegnieke om toeganklikheid te bevorder, het *La buona figliuola* verdere ooreenkomste met die *opera buffa* getoon ten opsigte van die spesifieke morele boodskap en die naturalistiese aanslag daarvan.

Die mees opvallende invloed en bydrae van *La buona figliuola* tot die agtiende-eeuse *opera buffa* was die opheffende en bewuste uitbeelding van die agtiende-eeuse vrou. Hierdie uitbeelding het onder andere gelei tot die toevoeging van die sentimentele vroulike karaktertipe, wat 'n kenmerkende en belangrike rol in die humaniseringsproses van agtiende-eeuse *opera buffa* gespeel het. Die vorming van hierdie karaktertipe was ook van so 'n aard dat eenvoud 'n belangrike rol gespeel het in die proses van optimale toeganklikheid ter wille van 'n belangrike verhumaniseerde boodskap. In hoofstuk 4 word hierdie belangrike posisie van die vrou ondersoek, tesame met haar bepaalde funksie binne die verhumaniseerde proses.

HOOFSTUK 4

DIE VROU SE ROL IN *LA BUONA FIGLIUOLA*

Die vrou speel 'n belangrike rol in die opera *La Cecchina ossia La buona figliuola*. Dit is waarneembaar in die gebruik van die hoeveelheid (vermeerde) vrouekaraktertipes en die feit dat die opera na die vroulike hoofkarakter, Cecchina, vernoem is. Haar sentrale posisie in die uitbeelding van die morele boodskap (soos in 3.3.3. vermeld) – 'n belangrike funksie naas die vermaaklikheidsfunksie van die *opera buffa* – is ook 'n bevestiging van die vrou se belangrike rol in hierdie opera. Die morele handeling van die laeklasheldin, wat bewerkstellig word deur die afbeelding daarvan teenoor die ander vrouekaraktertipes se handelinge, skep 'n reine, mensliewende en nederige afbeelding van die vrou. Hierdie bewuste karakteriserende afbeeldings van die verskillende vroue en die ideale, verbeterde afbeelding van Cecchina was van die ernstige konsepte rondom die individu gedurende die agtiende eeu. Dit het gelei tot die gevestigde posisie van die vrou in die literatuur en teaterwerke, soos wat in *La buona figliuola* sigbaar is.

4.1 Sentimentele en emosionele individualisering

Die gevestigde posisie van die vrou in *La buona figliuola* gaan gepaard met sentimentele en emosionele karaktereienskappe (soos uiteengesit in 3.3.2.2). Sentimentaliteit, wat as emosionele betrokkenheidstegniek aangewend is in die opera (soos oorspronklik bedoel in *Pamela*), verteenwoordig terselfdertyd ook die ideale vroulike figurant volgens die agtiende-eeuse gedragshandleidings (soos in 2.2.2.1). In Le Gates (1976) se artikel, *The cult of womenhood in eighteenth-century thought*, voorsien sy 'n volledige uiteensetting van die verbeterde (opheffende) uitbeelding van die vrou gedurende die agtiende eeu. Hierdie verbeterde uitbeelding van die vrou word volgens La Gates (1976:24) beskryf as die "verheerliking van vroulikheid". Die spesifieke "verheerliking van die vrou" kan ook gesien word as 'n vergestalting van die ideologie van die verligtingsbeweging dat die mens van nature kan verander as onderrig toegepas word.

Die emosionele benadering dui op die hartseer en pyn wat Cecchina moes deurgegaan het, maar volgens die gedragshandleidings is dit vir 'n vrou goed. John Gregory verduidelik in sy geskrif, *A father's legacy to his Daughters* (1774) (soos aangehaal deur Jones, 1990:49): "Tragedy is good for you, it softens and enobles the heart." In die opera word hierdie sentimentele individualisering deur spesifieke eietydse gebeure bewerkstellig. Goldoni versinnebeeld die spesifieke gebeure se "negatiewe" verloop hoofsaaklik in die handeling van

die twee vrouekaraktertipes, Sandrina en Marchese Lucinda, wat dan teenoor die "positiewe" handeling van die sentimentele Cecchina geplaas word (tabel 4).

Tabel 5. Sentimentele simbolisme van gedragsideale

SANDRINA Seksuele losbandige	CECCHINA Ideale 18de-eeuse vrou	MARCHESA LUCINDA Erfgename bruid
Verlief op Marchese en Mengotto. Speel ook verleidingspeletjie met Armidoro.	Kuise en opregte liefde vir die Marchese, maar tog baie beskeie[6].	Verloof aan Armidoro, van wie se liefde sy nie seker is nie.
Versprei onware jaloerse praatjies wat Cecchina se lewe ondraaglik maak.	Deugsaam en mensliewend deur haar swygende, onderdanige gehoorsaamheid in die reeks beproewings[7].	Wil Cecchina wegstuur om Armidoro gelukkig te hou en hulle verlowing te red.
Slinkse en losbandige diensmeisie wat nie regtig omgee vir liefde nie, maar eerder enige iets sal doen om 'n man te kry.	Assosiasie met blomme, spesifiek jasmyn en rose (soos in haar eerste aria). Dit verwys na haar natuurlike beminlikheid, vrugbaarheid[8] en behoefte aan liefde[9].	Assosiasie met vrou wat trou vir geld en haarself laat glo in liefde wat nie werklik daar is nie.

Dit kom voor asof Goldoni probeer om spesifieke voorgeskrewe eienskappe vir 'n ideale vrou te simboliseer soos dit volgens die agtiende-eeuse gedraghandleidings neergelê is. Cecchina se positiewe eienskappe van die ideale agtiende-eeuse vrou word afgespeel teenoor die negatiewe eietydse sosiale verskynsels wat menslike vergestalting aanneem in die losbandige diensmeisie (Sandrina) en korrupte adellike dame (Marchesa Lucinda). Hierdie positiewe en negatiewe verskynsels word deur Goldoni in verskeie emosionele arias en tonele vergestalt.

Die geloof in die emosionele benadering as 'n optimaal toeganklike tegniek vir assosiasie om 'n spesifieke boodskap tuis te bring, het daartoe gelei dat Goldoni die bogenoemde negatiewe en positiewe verskynsels in spesifieke kenmerkende emosies versinnebeeld het. Sandrina se seksuele losbandigheid kom voor in die slinkse en verleidende arias, *Sono una giovane* (bylaag B, 1.6) en *Son tenra di pasta* (bylaag B, 3.3), en in die jaloerse finale, *Vo cercando en non ritrovo*, waar sy die lewe vir Cecchina ondraaglik maak omdat sy op Mengotto en Marchese se liefde vir Cecchina jaloers is. Die Marchesa se woede-aria, *Furie di donna irata*, dui op haar desperaatheid om met die Armidoro te trou en daarom wil sy ook vir Cecchina wegstuur (bylaag A, toneel 1). Dit is inderdaad ook 'n aanduiding van haar besef dat Armidoro haar nie regtig liefhet nie. Sy is egter woedend vir hom, soos in die tweede toneel van bedryf twee (bylaag A, 2.2), maar tog oortuig sy haarself dat hy haar wel liefhet en dat sy nie liefde as 'n euwel moet

[6] Wilkes (1766), soos aangehaal deur Jones 1990: 29-35.
[7] Wilkes (1766), soos aangehaal deur Jones, 1990: 30-33.
[8] Seaton, 1989: 680.
[9] Stott, 1992:71.

sien nie. Dit word gemanifesteer in die arias *So che fedel m'adora* (bylaag B, 2.6) en *Sento che il cor mi dice* (bylaag B, 3.2).

Cecchina se eerste aria, *Che piacer, che bel diletto* (bylaag B, 1.1), is 'n aanduiding van haar positiewe teenoorgestelde uniekheid. Haar opregte liefde vir die Marchese word onder andere versinnebeeld in toneel een van die eerste bedryf (bylaag A, 1.1) waar sy vlug van 'n situasie wat haar deugsaamheid en die Marchese se aansien kon skade berokken. Cecchina se mensliewendheid word bewys wanneer sy die vesting wil verlaat om die Marchesa Lucinda se geluk te verseker ten koste van haar eie geluk (bylaag A, 1.1) en haar goeie hantering van Sandrina en Paoluccia se jaloerse aanval. Cecchina se opregte hartseer, wat veroorsaak is deur Sandrina en die Marchesa Lucinda se negatiewe karaktereienskappe, word in die *Vieni, Il mio seno* (bylaag B, 2.9) uitgebeeld. Goldoni gebuik onder andere emosies, soos jaloesie, onsekerheid en woede teenoor opregte liefde en hartseer, asook mensliewendheid om Cecchina se ideale sentimentele karakterbehandeling te skep.

Die sentimentele karakteruitbeelding, wat hoofsaaklik deur Sandrina en die Marchese se negatiewe eienskappe in die opera na vore kom, is baie interessant aangesien die vrou se geskiedenis bestaan het uit haar konflik met die man. Dit word egter ook nou uitgebrei na haar konflik met ander vroue (ook beaam deur Tomaselli, 1985: 113) en daarom word die vrou in *La buona figliuola* (met haar onderskeie karaktereienskappe) uitgebeeld as Cecchina se grootste vyand. Hierdie spesifieke eienskappe was inderdaad gesien as werklike agtiende-eeuse sosiale wanverskynsels en was die bron vir die ontwikkeling van die gedragshandleidings se konsep van die ideale agtiende-eeuse vrou (soos in 2.2.2.2.1).

4.2 Finansiële praktyke

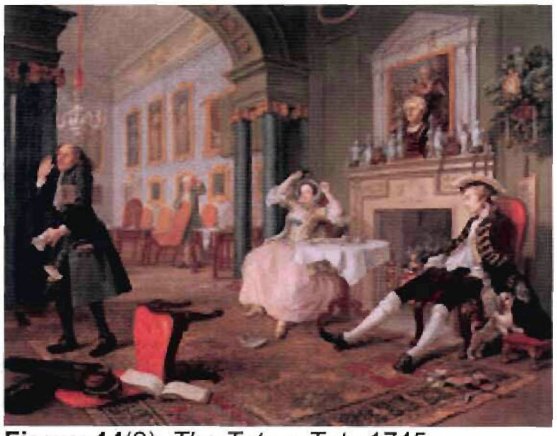
Negatiewe sosiale verskynsels het gevolg op die humanistiese verbetering van die vrou se ekonomiese status (soos verduidelik in 2.1.3). Die transformasie van die agtiende-eeuse finansiële praktyke het gelei tot 'n grootskaalse uitbreiding van spekulasiebeleggings. Vroue was die gewildste begunstigdes in hierdie nuwe beleggingskemas en gevolglik het die vrou haar eie geld verdien (Tague, 2001:79). Dit het kommer laat ontstaan dat die vrou die man se plek in die samelewing sou oorneem, wat die natuurlike geslagsrolle in gedrang sou bring. Hierdie verskynsel het ook tot ander sosiale reaksies en kommer gelei ten opsigte van die vrou.

4.2.1 Gerieflikheidshuwelik

Gerieflikheidshuwelike was meesal deur die elite gebruik om politieke, sosiale en ekonomiese bande te versterk. Hierdie huwelike het opnuut belangrik geword in die lig van die bogenoemde finansiële transformasie (soos verwys in 4.1.1), wat ekonomiese en sosiale gevare ingehou het vir agtiende-eeuse outoriteitsposisies (hoë klas en man). Alhoewel die gerieflikheidshuwelik baie gewild was, het ernstige kritiek daarteen na vore gekom. Die bruid is as 'n kommoditeit gesien wat die vrou in 'n vergelykende ewebeeld van 'n prostituut verander het. Vanuit 'n humanistiese oogpunt het gerieflikheidshuwelike afbreek aan die individu se etiese lewenskwaliteit gedoen. Dit het daartoe gelei dat vroue nie meer wou trou nie omdat die huwelik as 'n bespotting voorgekom het (Tague 2001:74). Hierdie aspekte word onder andere afgebeeld in William Hogarth se *Marriage à la Mode* (1745) (figuur 13 - 18)[10].



Figuur 13(1). *The Marriage Settlement* 1745



Figuur 14(2): *The Tete a Tete* 1745



Figuur 15(3). *The Inspection* 1745



Figuur 16(4). *The Toilette* 1745

[10] Die morele boodskap: die erfgename-bruid, verkoop aan 'n aristokratiese familie, pleeg owerspel, wat tot die moord van haar eggenoot en haar selfmoord lei (Tague, 2001:77)



Figuur 17(5). *The Bagnio 1745*



Figuur 18(6). *The Lady's Death* 1745

Hierdie opvatting het daartoe bygedra dat die vrou met emosionele intelligensie nie meer in die huwelik belanggestel het nie. Goldoni het dus hierdie verskynsel uitgebeeld in die Marchesa Lucinda se karaktertipe, wat as 'n groot vyand teen die ideale agtiende-eeuse vrou opgetree het.

4.2.2 Vrou as seksuele bedreiging

Die nuwe ekonomiese aktiwiteite het nie net die vrou finansieel sterker gemaak nie, maar ook haar openbare aansien versterk. Sy het meer in die openbaar verskyn en na aanleiding daarvan het sy belangstelling getoon in nuwe modes om haar voorkoms te verbeter (Tague, 2001:79). Fletcher (soos aangehaal deur Harvey, 2001:910) se standpunt dat die man seksuele verskille gebruik het om sy patriargale toekoms te beskerm, spreek vanuit die agtiende-eeuse rasionalisme rondom die vroulike geslag.

Hierdie gedrag het gelei tot nuwe kommer oor die vrou se seksualiteit. Die bekende retoriese stelling van Alexander Pope (*Epistle for a lady*, 1753) (soos aangehaal deur Jones, 1990:7), naamlik dat alle vroue van nature losbandig is, plaas klem op die versonderstelde seksuele losbandigheid van die vrou en stel van haar verbruikersbelangstelling gelyk aan seksuele beskikbaarheid. Die losbandigheid van die vrou word selfs wetenskaplik verklaar vanuit die aanmaning dat ovulasie deur seksuele omgang gestimuleer word en dat orgasmes die bevrugtingsproses vergemaklik. Jones (1990:58) verduidelik dat die vrou se vrugbaarheid op hierdie manier verklaar word. In die mediese woordeboek van R. James [M.D.] (1743) (soos aangehaal deur Jones, 1990:85-86) word dit toegeskryf aan 'n misterieuse "kondisie", naamlik "HISTERIKA". Volgens hierdie verklaring was alle vrouens, behalwe getroude dames, vatbaar vir hierdie "kondisie". Die ongetroude Sandrina se wellustigheid vir die Marchese en Mengotto, asook haar koketterie of ligte vryery met Armidoro is 'n aanduiding dat sy "histerika" onder lede het. Hierdie idee word in Sandrina se slinkse en wulpse karaktertipe uitgebeeld.

4.3 Die ideologie van die ideale vrou

Die sentimentele eienskappe van Cecchina, naamlik vrugbaarheid, beminlikheid, mensliewendheid, ens (soos verduidelik in 3.3.2.2) is volgens die didaktiese literatuur en meer spesifiek volgens Edmund Burk (1957) (soos aangehaal deur Jones, 1990:2) 'n aanduiding van haar "sagte deugde". Hierdie deugde word as gevaarlik beskou omdat dit die man kan verlei (soos wat in Sandrina se wellustige en vryerige karaktertipe waargeneem word). Hy impliseer dat hierdie "kondisie" genees kan word deur die huwelik, omdat dit inderdaad toepaslik is vir die vrou se rol as moeder en eggenoot. Dus impliseer Cecchina se "verbeterde" uitbeelding en sentimentele eienskappe ook 'n natuurlike assosiasie met die huishoudelike lewe.

Jones (1990:5) bevestig dat die bogenoemde die heersende ideologieë betreffende die agtiende-eeuse vrou was. Dit blyk ook uit die agtiende-eeuse feministiese redenasies, soos byvoorbeeld in 'n paragraaf in Mary Wollstonecraft se *Vindications of the rights of woman* (1792) (soos aangehaal deur Jones, 1990:05). Volgens Wollstonecraft is oor-beoefende sentimentaliteit gedurende die agtiende eeu gepropageer. Die vrou was wys gemaak dat haar "natuurlike sagte verstandelike kwaliteite" vergelykbaar is met haar rol as vroulike eggenoot of moeder, wat sodoende haar natuurlike geskiktheid vir die huishoudelike lewe uitbeeld.

4.4 Herinstelling van die tradisionele huwelik

Gedragshandleidings het hulle gevolglik gewend tot die tradisionele instelling van die huwelik, met gepaardgaande tradisionele geslagsrolle, om die natuurlike huishoudelike lewe te herstel (Tague, 2001:79). Dit is dus as 'n uiterse belangrike saak gesien en daarom was die huwelik die sentrale fokuspunt van die gedragshandleiding.

Skrywers het op verskeie wyses die voordele van die huwelik, spesifiek vir die vrou, voorgestel. Defeo (1726) (soos aangehaal deur Jones, 1990: 96-72) verduidelik in sy werk, *Some considerations upon street-walkers with a proposal for lessening the present number of them*, dat die huwelik die ideale geleentheid vir die vrou is om 'n belangrike plek in die gemeenskap in te neem deur haar dienswilligheid en toevoeging van kinders tot die samelewing. 'n Ander motivering beskryf die huwelik as die ideale geleentheid vir die vrou om haar vroulikheid te bewys, aangesien die huwelik haar natuurlike finale bestemming is (Tague, 2001, 84). Hierdie motivering het die konsep rondom die huwelik baie gewild gemaak. Dit het selfs 'n "mode" geword onder hoëklasdames om hulle verhouding met hulle eggenoot volgens die gedragshandleidings se reëls te beskryf (Tague, 2001: 81), soos byvoorbeeld in die Marchesa Lucinda se geval (4.1.1). Die herinstelling van die "natuurlike huwelik" het vanselfsprekend met toepaslike "natuurlike reëls" gepaard gegaan om 'n sogenaamde "suksesvolle huwelik" te

verseker in 'n tyd waarin "naturalisme" en die "verbetering van die individu" nagestreef is. Cecchina en die Marchese se liefde is 'n toonbeeld van hierdie verhouding.

4.4.1 Die vergestalting van die tradisionele huwelik in *La buona figliuola*

Cecchina se morele handeling, wat as Vanuit 'n humanistiese oogpunt het gerieflikheidshuwelike afbreek aan die individu se etiese lewenskwaliteit gedoen.'n natuurlike (verpligte) geslagsidentiteit vir die vrou beskryf is, word beloon met die finale bestemming van haar lewe, naamlik die huwelik. In die laaste finale, *Porgetemi la destra* (bylaag B, 3.7), trou sy uiteindelik met die man op wie sy al so lank verlief is. Cecchina beloof nederigheid en onderdanigheid aan die Marchese (nadat sy in die vorige liefdesduet, *La Baronessa amabile*, bevestig het dat haar lyding nou verby is). Goldoni versterk hierdie idee met die slotfrase van die opera: "And may the delight of true affection never come to an end."

Dit is duidelik dat Goldoni hier die klem op liefde plaas, wat die veronderstelling skep dat dit 'n reaksie is op die agtiende-eeuse gerieflikheidshuwelike (soos in *Pamela*). Die idee van liefde gaan egter ook gepaard met Cecchina se onderdanigheid en ondergeskiktheid wat ooreenstem met dit wat deur die gedragshandleiding voorgeskryf word vir 'n suksesvolle huwelik en die geluk van die vrou binne hierdie huwelik.

4.4.1.1 Liefde as indoktrinasie

Die gedragshandleidings het baie klem gelê op liefde as voorvereiste vir 'n huwelik en het selfs die dames leiding gegee om hierdie "emosionele kondisie" te bereik deur sentimentele didaktisme. 'n Voorveronderstelling verwys na teenkanting van gerieflikheidshuwelike, maar didaktiese literatuur bewys dat dit ook 'n indoktrinerende begrip geword het vir die ondergeskiktheid van die vrou.

4.4.1.2 Liefde en onderdanigheid

Wethenhall Wilkes (1740) (soos aangehaal deur Jones, 1990: 29-35) beloof in sy werk, *A letter of genteel and moral advice to a young lady*, dat onderdanigheid in 'n romantiese huwelik beloon sal word deur liefde. Tague (2001:85) verduidelik dat die vrou aangeraai was om met 'n man te trou vir wie sy werklik lief was aangesien sy hom moes gehoorsaam. Hierdie stelling is ook omgekeer deurdat haar liefde vir 'n man bewys sal word deur haar gewilligheid om hom te gehoorsaam.
Onderdanigheid was egter nie net 'n voorgeskrewe vereiste nie, maar onvermydelik omdat manlike gesag deur die natuur se wette bepaal is. Die vrou, as die swakker geslag, word oor die

algemeen gebruik om hierdie "inherente" onderdanigheid te bewys, soos verduidelik deur George Savile (1688) (soos aangehaal deur Jones, 1990:18): "Your sex wanteth our reason for your conduct, and our strength for your protection: Ours wanteth your gentleness to soften, and to entertain us". Hierdie hiërargie het ook ekonomiese dominansie van die man vereis en daarom is die vrou aangeraai om haar erflike eiendom (soos verwys in 2.2.2.5.1) aan die man oor te staan. Die huwelik sonder liefde is met ander woorde verkeerd omdat dit die inherente vrywillige (natuurlike) hiërargie in 'n straf sal omskep.

Die bekendmaking van Cecchina se liefde aan die begin van die opera is 'n bevestiging van hierdie opregte liefde. Dit is waarom sy met vrymoedigheid aanbied om aan die Marchese onderdanig te wees. Die sosiale kenmerk van Cecchina en die Marchese se verhouding, naamlik 'n dienskneg–meesterverhouding, is ook 'n ideale simbolisering van hierdie inherente onderdanigheid vir die man. Die gewildheid of modegier van die gedragshandleidings onder die elite het die voorvereiste van liefde binne die kontrak van die gerieflikheidshuwelik baie ernstig opgeneem (soos verduidelik in 4.1.2). Die probleem in verband met die suiwere finansiële aard van die gerieflikheidshuwelik is volgens Tague (2001:84) opgelos deurdat hulle ook nou getrou het vir liefde, wat sodoende nodige onderdanigheid moontlik gemaak het.

4.4.1.3 Ondergeskiktheid en beloning

Die finale argument vir die onderdanigheid van die vrou word gelewer deur Thomas Marriott (1759) (soos aangehaal deur Tague, 2001:87) se *Female Conduct: Being an essay on the art of pleasing: to be practiced by the fair sex, before, and after marriage*, wat die vrou beloof dat haar onderdanigheid beloon sal word. Hy verduidelik: "She, by compliance, can her ruler sway;/ Strong, without Strength, she triumphs o'ver the heart, /What nature gives not, she acquires by Art; /Preeminence, herself debasing, gains, /By yielding conquers, and by serving reigns; /Her soft endearments, her fierce master tame." Die vrou se gewillige ondergeskiktheid voorsien haar van mag en gevolglik van 'n manier om gelukkig binne die huwelik te wees.

Volgens Tomaselli (1985:118) het sommige filosowe geglo het dat die vrou se morele gedrag, wat onderdanigheid insluit, 'n goeie invloed op die samelewing sou uitoefen. Alexander Pope (soos aangehaal deur Tomaselli, 1985:121) verduidelik dat die vrou se morele gedrag, waaronder goeie maniere en beleefdheid, 'n goeie voorbeeld stel vir die man wat elegante maniere in sy daaglikse sosiale omgang moet toon om sodoende te kan bydra tot 'n verbeterde samelewing. Die vrou, wat dan al die eeue uitgesluit was van die kultuur vanweë haar bonatuurlike verbintenis met die natuur, help om die kultuur indirek te vorm en sodoende word sy 'n agent van die kultuur (Tomaselli, 1985:121).

Hierdie standpunt word inderdaad in toneel 4 van die tweede bedryf (bylaag A, 2.4) van *La buona figliuola* oorgedra. Tagliaferro, 'n geharde soldaat wat vir oorlog leef, word in 'n sensitiewe en emosionele persoon getransformeer sodra hy die sentimentaliteit van Cecchina beleef (Emery, 1987:578). Dit word verder beklemtoon deur Cecchina se goeie morele gedrag wat "gedeeltelik" verantwoordelik is vir die Marchese se verliefdheid. In, *E'pur bella la Cecchina*, sing hy oor sy liefde vir Cecchina en verwys na haar nederigheid: "*Quando parla modestina*" (bylaag B, 1.5). Hierdie morele eienskap het daartoe gelei dat die Marchese hulle liefde vir mekaar wou beskerm en koester ten koste van sy hoë sosiale posisie (soos in die eerste bedryf, toneel een (bylaag A)). Die Marchese kon terselfdertyd enige ander vrou kry (of gebruik), soos hy aandui in *E'pur bella la Cecchina* (bylaag B, 1.5): "*Via le belle, via le brutte, Vandan tutte! So Cecchina voglio amar*" (*Whether pretty or ugly, away with all others! Only Cecchina will I love*), maar sy liefde vir Cecchina was so oorweldigend dat hy die "voordele" van 'n adellike man van die hand gewys het.

Goldoni impliseer hierdeur dat Cecchina se inherente goedheid en skoonheid 'n goeie en sterk invloed op die Marchese se lewe gehad het. As gevolg hiervan het hy nie net vir Cecchina met respek behandel nie, maar ook die ander vroue met wie hy moontlik kon flankeer. Hy kon sodoende ook 'n goeie voorbeeld vir ander mans van sy gelyke sosiale rang gestel het. Cecchina se verandering van 'n agent van die natuur na 'n agent van die "morele kultuur", soos direk verbeeld deur haar veranderde posisie van 'n laeklastuinier na 'n adellike maar nederige, opregte en mensliewende barones, het ook 'n morele voorbeeld gestel vir ander adellikes. Die beloning, naamlik die etiese sosiale bydraes wat die vrou kan maak tot die samelewing, is dus groot en dit hou groot potensiaal in vir die moontlike sosiale opheffing van die vrou in die samelewing.

4.5 Die vergestalting van die agtiende-eeuse vrou se huishoudelike rolverwagting

Die vrou en natuur is 'n tema wat by herhaling in die agtiende-eeuse literatuur voorkom, en Tomaselli (1985:104) wys daarop dat daar 'n eeuelange affiliasie tussen die vrou en die natuur is in die Westerse kultuur. Hierdie affiliasie kom veral ter sprake in die formulering van ideologieë wat die posisie van die man en vrou in die agtiende-eeuse samelewing onderskei en regverdig het. Cecchina is 'n duidelike voorbeeld vir hierdie assosiasie. Cecchina se assosiasie met blomme is 'n sleutelfaktor in haar uitbeelding van die vrou se rol in die huwelik. Al die karaktereienskappe van die vroulike eggenoot vind hulle oorsprong in die natuur, en sy – wat as tuinier grootgeword het en uit die natuur geleer het – het derhalwe uit die beste "gedragshandleiding" geleer. Haar assosiasie met rose, soos besing deur die Marchese in die aria *Vedere una Figliola* (bylaag B, 2.8) en die genot wat sy in die teenwoordigheid van rose vind (soos in *Che piacer, che bel diletto*), is 'n aanduiding van haar natuurlike behoefte aan

liefde en welwillende onderdanigheid. Dit is alles eienskappe wat dui op haar natuurlike posisie in die huishoudelike milieu.

Cecchina se assosiasie met rose moet ook gesien word in die konteks van die agtiende-eeuse simbolisme van die roos. In Conrad Beissel (1691-1768) se gedig, *Ich bin eine Rose*, skryf hy oor die identiteit van die roos. Carrol (2008:1) verduidelik die simbolisme van die roos as dat die roos "possesses both beauty and pain; one can not have the fragrant blossom without the accompanying thorns ... As with the rose, so too in life we must take the good with the bad, the cross with the crown, the dark with the light, the pain with the joy." Vanweë die vrou se vrugbaarheid (soos verduidelik in 3.3.2.2) word alle vroue met die roos geassosieer, wat daarop neerkom dat alle vroue in werklikheid met Cecchina vergelyk word. Daarom kan daar afgelei word dat Goldoni die vrou se rol in die huishoudelike milieu as idiosinkraties beskou, met onderdanigheid as 'n inherente eienskap.

4.6 Opsomming

Die vrou se toenemende en belangrike rol in die *La buona figliuola* is 'n weerspieëling van die kenmerkende "verheerlikende" vrouetema gedurende die agtiende eeu. In die opera verbeeld Goldoni die vrouetema, wat daarop gefokus was om 'n opheffing van die agtiende-eeuse vrou te bewerkstellig. Dit word bereik deur die inherente morele handeling van Cecchina se sentimentele karaktertipe – die ideale agtiende-eeuse vroulike uitbeelding volgens die gedragshandleidings. Goldoni versinnebeeld sodoende ook sosiale kwaliteite wat ondermyn was in die agtiende eeu. Dit is juis in reaksie op hierdie ondermyning dat die vrouetema aangebied word as teenvoeter vir die seksueel losbandige Sandrina en die korrupte Marchese, wat as Cecchina se grootste vyande bygedra het tot die hartseer aspekte van Cecchina se sentimentaliteit.

Hoewel die vrou (Cecchina) se natuurlike en inherente "sagte deugde" gevaarlik is vir die samelewing, is dit tog uiters belangrik en toepaslik vir die vrou se rol as moeder en eggenoot. Dit dui op die huwelik as remediëring vir die "sagte-deugde-kondisie", maar – nog belangriker – op 'n remediëring vir die eietydse sosiale wanbalans wat natuurlike geslagsrolle bedreig het. Voordele van die huwelik word verkondig, wat die gewildheid daarvan laat toeneem, maar vanselfsprekend gaan dit ook gepaard met toepaslike "natuurlike" reëls om 'n suksesvolle huwelik te verseker. Hierdie huwelik, met sy inherente natuurlike reëls, word in *La buoana figliuola* uitgebeeld deur die huwelik tussen 'n dienskneg en meester, waartydens Cecchina haar opregte liefde en gewillige gehoorsaamheid en ondergeskiktheid aan die Marchese beloof (met die indoktrinerende effek daarvan). Goldoni beeld gevolglik ook uit dat die vrou (Cecchina), se ideale morele eienskappe in werklikheid 'n indrukwekkende positiewe bydrae tot die

agtiende-eeuse samelewing maak. Haar posisie word derhalwe verbeter deurdat sy van 'n agent van die natuur verander in 'n agent van die "morele kultuur" – agent van die mees nagestrewe humanistiese ideaal gedurende die Verligtingsbeweging. Die belangrike rol van die vrou in *La buona figliuola* versinnebeeld gevolglik ook haar belangrike sosiale funksie vanweë haar "verheerlikende" vroulikheid.

HOOFSTUK 5

SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKING

In die inleiding tot hierdie verhandeling is daar verwys na Pleasant (1981:106) se mening dat die gewildheid van die *prima donna*, wat sekere sosiale regte vir en bewustheid van betrokke eietydse vroue bewerkstellig het, gedurende die agtiende eeu tot 'n einde gekom het. Terselfdertyd word agtiende-eeuse Verligtingsbewegings se optimale positivisme, wat gepoog het om die agtiende-eeuse individu in 'n opheffende, etiese en rasionele wese te vorm, gepropageer. Hierdie twee teenstrydige gebeurtenisse kom verwarrend voor vir een-en-twintigste-eeuse rasionele denkers, maar gedurende die agtiende eeu was die kwynende status van die *prima donna* (en gepaardgaande sosiale eienskappe) gelykstaande aan 'n sinvolle en morele opheffing van die agtiende-eeuse vrou. Hierdie verskynsel was te danke aan die veranderende sosiale etiket wat die kunste beïnvloed het en sodoende in agtiende-eeuse musiek weerspieël is.

Nuwe sosiale etikette het ontstaan vanuit die Verligtingsbeweging se protes teen indoktrinerende praktyke gewortel in geloof in die bo-natuurlike wat morele tekortkominge in die agtiende-eeuse mens se lewe veroorsaak het. Gevolglik is daar gepoog om die agtiende-eeuse individu se lewenskwaliteit te verbeter, maar vanselfsprekend moes daar met ou en onnatuurlike praktyke gebreek word. Mense het hulle gewend tot hervormde praktyke wat rasionele denkprosesse in die konteks van natuurlike en wetenskaplike logika gefasiliteer het. Die individu kon dus die geleentheid kry om deur 'n opgevoede redenasieproses haar/sy eie keuses tussen reg en verkeerd te maak. Morele besluitneming, met die rasionele in die natuur as begronding, was gevolglik die ideale basis vir die opheffing van die geïndoktrineerde korruptes en onderdruktes. Die doktrine van die *Affektenlehre* se bepaling dat hierdie morele boodskap effektief oorgedra sou word slegs deur 'n volkome ervaring, het die agtiende-eeuse opera as die mees ideale kunsvorm verbeeld.

As die bogenoemde hervormde tydsgees van bewuste morele opheffing van die individu (spesifiek die vrou) en wegbreek vanaf nie-rasionele onnatuurlikheid in ag geneem word, was die volkome ervaring van die gewilde agtiende-eeuse *opera buffa* meer toepaslik en effektief as dié van die *opera seria*. Goldoni se hervorming het die noue wisselwerking tussen die drama se natuurlike sosiale imiterende aksies en vormtipes (soos versinnebeeld in *dramma giocoso*) en die literatuur se nuwe emosionele en bewuste opheffende uitbeelding van eietydse sosiale kwessies geïntegreer met die standaard musikale eenvoud en protesterende laeklas-eienskappe van die komiese genre. Die resultaat was 'n

naturalistiese en rasionele musikale bewerkstelling van nodige eietydse morele opheffing vir die agtiende-eeuse individue wat opheffing benodig het. Die bewustelike vrouetema in die literatuur en die vergestaltende invloed daarvan in die uitgebreide vrouerol in die *opera buffa* dui op die Verligtingdenkers se bevinding dat die agtiende-eeuse vrou morele opheffing nodig gehad het.

In hoofstuk 3 is die oorsprong en vergestalting van bogenoemde hervormings en idees, wat gelei het tot gewilde *opera buffa* beginsels, vasgestel in die baanbrekende *La Cecchina ossia La buona figliuola* wat op die revolusionêre novelle Pamela gebaseer was. Hierdie nuwe hervormingselemente is vergestalt in die behandeling van temas wat spesifiek afbreek aan die agtiende-eeuse laeklasvrou, Cecchina, se lewe aangerig het. Dit is sodoende op 'n toeganklike en realistiese wyse vergestalt deur die primêre gebruik van die *dramma giosoco* libretto met Piccinni se gepaste en nuutskeppende musikale karakterisering. Spesifieke karakterkenmerke van die *parti buffi* (algemene wanordelike gedrag) en *parti seria* (snobistiese en korrupte gedrag) het sodoende rede en ruimte geskep vir die emosionele benadering van Cecchina. Dit is gekombineer met komiese sarkasme om die primêre morele boodskap oor die bepaalde opheffing van Cecchina uit te beeld. *La buona figliula* het gevolglik die grondbeginsel vir die *opera buffa* se volkome ervaring daar gestel, maar ook die kenmerkende eietydse bewustheid en opheffing van die vrou uitgebeeld.

In hoofstuk 4 is die aard en die doel van Cecchina se opheffing bepaal deur 'n vergelyking te trek tussen die agtiende-eeuse denke rondom die vrou en Cecchina se opheffing. Die vroulike hoofkarakter en die uitgebreide vroulike rolverdeling skep vanselfsprekend 'n visuele en vergestaltende bewustheid. Hierdie visuele bewustheid was nie presies die nodige opheffing waarna daar gestreef is nie. Trouens, die vrou se fisiese vergestalting het eerder 'n groter gevaar vir die morele opheffing van die agtiende-eeuse individu ingehou, weens die vrou se "natuurlike seksuele oriëntasie" wat vir die man en haarself afbrekend was. Aangesien die vrou se onwillekeurige gedrag volgens wetenskaplike en natuurlike logika verklaar kon word, moes daar 'n rasionele funksie vir die vrou in die samelewing bestaan. Die oplossing hiervoor is volgens die gedraghandleidings gevind in die finale bestemming van die vrou, wat haar funksie as moeder en eggenoot binne die tradisionele huwelik behels het. Haar sagte deugde, wat buite die huwelike op seksuele losbandigheid gerig was, kon funksioneel aangewend word binne die huwelike. Hierdie revolusionêre ingewing was gevolglik ook 'n oplossing vir ander gevare, waarin die gesiene en hoëklasvrou 'n bepaalde rol gespeel het en wat sosiale wanbalanse veroorsaak het omdat dit die natuurlik bepaalde geslagrolle in gevaar gestel het. Die feit dat die vrou tot op daardie tydstip 'n ondergeskikte rol in die samelewing beklee het word hiervolgens toegeskryf aan haar eie natuurlike samestelling. Dit kon egter verander met die nodige en korrekte onderrig,

soos wat Goldoni en Piccinni illustreer met Cecchina se sentimentele morele optrede en die teer en eenvoudige musikale versterking daarvan in *La buona figliuola.*

Cecchina se voorbeeldige morele uitbeelding van die gedragshandleiding se ideale sentimentele agtiende-eeuse vrou het moontlikhede geskep vir 'n meer eties-funksionele bydrae deur die vrou tot die samelewing. Haar morele optrede in haar stryd teen haar "inherente natuurlike losbandigheid" (soos verbeeld deur Sandrina en Paoluccia), haar posisie as deugdige laeklasmeisie (strydig met/wat van laeklasmeisies verwag is) en haar latere verheffende posisie as adellike barones (in teenstelling met die snobistiese en korrupte aanvalle van die Marchese) het hartseer vir haar besorg. Die pyn wat hierdie stryd vir haar veroorsaak het was egter voordelig vir Cecchina aangesien dit daartoe gelei het dat sy gelukkig was in haar huwelik, omdat sy haar finale bestemming in die lewe daardeur bereik het en omdat sy maklik kon aanpas by die eise van onderdanigheid wat dit aan haar gestel het. Hierdie gelukkige huwelik en maklike aanpassing is 'n uitbeelding van die geluk wat sy in haar finale bestemming as vrou verkry en waardeur sy nou haar opregte liefde vir die Marchese kan bied. Deur opregte liefde te betoon, bied sy ook die vrywillige ondergeskiktheid en ondersteuning vir haar man se belangrike rol in die samelewing.

Op grond van die bogenoemde kan die gevolgtrekking gemaak word dat die opheffing van die agtiende-eeuse vrou op twee maniere hier vergestalt het. Eerstens geskied dit deur die nodige kennis te ontvang om as morele agtiende-eeuse individu haar plig as moeder en eggenoot na te kom. Hierdie pligsgetrouheid lei dan daartoe dat sy in die tweede plek ook 'n belangrike rol in die samelewing speel omdat haar idiosinkratiese funksionering binne die huwelik indirek sal bydra tot 'n verbeterde samelewing. Hierdie geslaagheid in opheffing van die agtiende-eeuse vrou, aan die hand van die ideale van die Verligtingsbeweging, dui dan ook op die uiterse ironie wat rondom die opvoeding van die vrou geskied het. In werklikheid slaag die opera daarin om, deur Cecchina se voorbeeldige ideale vroulikheid, die vrou se ondergeskikte posisie te versterk.

Die studie oor die vergestalting van die agtiende-eeuse vrou in *La buona figliuola* dui op die ideale verbinding tussen eietydse sosiale ideologië en toepassing daarvan in die musiek. Dit skep ruimte vir verdere navorsing om te bepaal of hierdie opheffende vrou-vergestalting en die integregrende verskyning daarvan tussen literatuur (fiksies of didakties) en opera (soos tussen *Pamela* en *La buona figliuola*) 'n isoleerde gebeurtenis of 'n algemene gebruik gedurende die agtiende eeu was. Indien wel, het Goldoni en Piccinni se tydgenote 'n soortgelyke siening oor die tematiese gebruike ten opsigte van die sentimentele opheffing van die vrou gedeel? Het die opheffing van die vrou ontwikkel en verander met die ontwikkeling van die eeu en watter invloed het dit sodoende gehad op die komiese opera,

byvoorbeeld met spesifieke verwysing na die uitgebreide vrou-rolle? Hierdie vrae sal moontlik 'n direkte korrelasie en 'n doelgerigte bepalende invloed tussen die spesifieke opheffing van die vrou en die posisie van die vrouesangeres, soos byvoorbeeld die prima donna, in die samelewing kan verklaar.

"Unlike the thesis which link woman to nature, the one we have been examining does not leave women hidden from history....she makes it. There is hence a history of women to be written" Tomaselli (1985:121).

BIBLIOGRAFIE

ANON. 2004. Carlo Goldoni. (*In* The encyclopedia of the early modern world) [Web:] http://www.answers.com [Datum van gebruik: 10 Februarie 2007].

ANON. 2008. What is eupraxophy. [Beskikbaar op internet:] http://mindcore.blogspot.com [Datum van gebruik: 4 Mei 2008].

AUERBACH, N. 1975. Incarnations of the orphan. *ELH*, 42(3):395-419, Autumn. (Beskikbaar in die JSTOR-databasis, verwysingsnommer 0013-8304.) www.jstor.org

BELLINGER, M.F. 1927. The commedia dell'arte [beskikbaar op internet:] http://www.TheatreHistory.com [Datum van gebruik: 5 Aug. 2006].

BISKOWSKI, J. 2005. Sir Francis Bacon (1561-1626) English Statesman, Author, and Philosopher. (*In* Enviromental encyclopedia.) http://www.mywire.com/pubs/EnvironmentalEncyclopedia/2005/10/25/1130996?extID=10037&oliID=229 [Datum van gebruik: 10 Februarie 2007].

BOEREBOOM, M. 1958. Handboek van die musiekgeschiedenis. 2nd ed. Antwerpen: De Nederlandsche boekhandel. 540p.

BUDDEN, J. 2001. *Opera buffa*: The 19th century. (*In* The new Grove dictionary of music.) [Web:] http://www.Grovemusic.com?shared/views/article.html?section=music.43721.5#music.4372.5 [Datum van gebruik: 10 Februarie 2007].

CARROLL, L.E. 2008. I am a Rose: Symbolism in "Ich bin eine Rose", a poem by Conrad Beissel (1691-1668). http://www.crcsite.org/printrose.htm. [Datum van gebruik: 31 Januarie 2008].

CARTER, T. 2001. Arcadian Academy. (*In* The new Grove dictionary of music) [Web:] http://www.Grovemusic.com?shared/views/article.html?section=music.40443 [Datum van gebruik: 10 Februarie 2007].

CASTELVECCHI, S. 2000. Sentimental and anti-sentimental in "Le nozzi di Figaro". *Journal of The American Musicological Society*, 53(1):1-24. Spring. (Beskikbaar in die JSTOR-databasis, verwysingsnommer 0003-0139.) www.jstor.org

COYLE, M.A. 2006. The sauce is better than the fish: The use of food to signify class in the comedies of Carlo Goldoni 1737-1762. Maryland: Maryland University. (Thesis: Ph.D.) 283p.

DAVIDOFF, L. 1995. Worlds between: historical perspectives on gender & class. New York: Routledge. 276p.

DEAN, W. 1999. Faustina Bordoni. (*In* The new grove dictionary of music, 4:894-895.)

DOODY, M.A. 1980. Inleiding: Samuel Richardson: Pamela; the virtue rewarded. Londen: Pengiun group. 15p.

DOWNS, P.G. 1992. Classical music – The era of Haydn, Mozart and Beethoven. Londen: W.W. Norton & Company. 1st ed. 697p.

EDWORDS, F. 1989. What is humanism? [Web:] http://www.jcn.com/humanism.php4 [Datum van gebruik: 13 Februarie 2007].

EMERY, T.A. 1987. Goldoni's Pamela from play to libretto. *Italica*, 64(4):572-582, Winter. (Beskikbaar in JSTOR-databasis, verwysingsnommer 00213020.) www.jstor.org

FLINT, C. 1989. The anxiety of affluence: family and class (dis)order in Pamela: or, virtue rewarded. *Studies in English literature*, 1500-1900, 29(3):489-514, Summer. (Beskikbaar in JSTOR-databasis, verwysingsnommer 0039-3657.) www.jstor.org

FREGOSI, W. 2003. CD Review: La Cecchina, ossia La buona figliuola. Niccoló Piccinni. *The Opera Quarterly*, 19(1):142-145, Winter. (Beskikbaar in die project MUSE databasis, verwysingsnommer v019/19.1.) http://muse.jhu.edu

FRYE, N. 1965. Towards defining an age of sensibility. *ELH*, 23(2):144-152, June. (Beskikbaar in JSTOR databasis, verwysingsnommer 0013-8304.) www.jstor.org

GELFAND, E. & SWITTEN, M. 1988. Gender and the rise of the novel. *The French Review*, 61(3):443-453, February. (Beskikbaar in JSTOR-databasis, verwysingsnommer 0016111x.) www.jstor.org

GOODING, R. 1995. Pamela, Shamela, and the politics of the Pamela vogue. *Eighteenth-century Fiction*, 7(2):109-130, January. http://www.humanities.mcmaster.ca/~ecf/Articles/Gooding109-130.pdf

GROUT, D.J. 1965. A Short history of opera. Vol 1. New York: Columbian University Press. 374p.

GROUT, D.J. & PALISCA, C.V. 2001. A history of Western music. London: W.W. Norton & Company. 6th ed. 843p.

HARVEY, K. 2002. The century of Sex? Gender, bodies, and sexuality in the long eighteenth century. *The Historical Journal*, 45(4):899-916. December. (Beskikbaar in JSTOR-databasis, verwysingsnommer 0018246.) www.jstor.org

HEARTZ, D., BRUCE, D. & BROWN, A. 2001. Classical: Earlier "classicism". (*In* The new Grove dictionary of music.) [Web:] http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.05889.2#music.05889.2 [Datum van gebruik: 20 Februarie 2007].

HEARTZ, D. 2001a. Drama Giocoso. (*In* The new Grove dictionary of music.) [Web:] http://www.Grovemusic.com?shared/views/article.html [Datum van gebruik: 20 Februarie 2007].

HEARTZ, D. 2001b. Enlightenment. (*In* The new Grove dictionary of music.) [Web:] http://www.Grovemusic.com?shared/views/article.html?from=search&session_search_id=711850625&hitum=section=music.08841 [Datum van gebruik: 10 Februarie 2007].

HEARTZ, D. 1979. Goldoni, Don Giovanni and the Drama Giocoso. *The musical times*, 120(1642):993-998, December, 1979. (Beskikbaar in JSTOR-databasis, verwysingsnommer 00274666.) www.jstor.org

HEARTZ, D. 1967. From Garrick to Gluck: The reform of theatre and opera in the mid-eighteenth century. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 94 Session:111-127, 1967-1968. (Beskikbaar in JSTOR-databasis, verwysingsnommer 00804452.) www.jstor.org

HEARTZ, D. 1974. Music in the age of Enlightenment. *The Musical Times*, 115(1574):295-301, April. (Beskikbaar in JSTOR-databasis, verwysingsnommer 00274666.) www.jstor.org

HENNING, C.G. 1966. The origin and development of *opera buffa* up to 1800. Pretoria: Universiteit van Pretoria. (Verhandeling - M.Mus.) 264p.

HOLMES, W.C. 1952. Pamela transformed. *The Musical Quartely*, 38(4):581-594, October. (Beskikbaar in JSTOR-databasis, verwysingsnommer 00274631.) www.jstor.org

HUNTER, M. 1992. Buona figliuola, La. (*In* The Grove dictionary of opera) [Web:] http://www.grovemusic.com?shared/views/article.html?from=search&session_search_id=628570883&hitum=2&section=opera.009956 [Datum van gebruik: 1 April 2007].

HUNTER, J. 1991. Some representation of *opera seria* in *opera buffa*. *Cambridge Opera Journal*, 3(2):89-108, July. (Beskikbaar in JSTOR-databasis, verwysingsnommer 09545867.) www.jstor.org

HUNTER, M. 1985. Pamela: The offspring of Richardson's heroine in eighteenth-century opera. *Mosaic*, 18(4):61-76, Autumn. (Beskikbaar in Periodical archive online, verwysingsnommer h115-1985-018-04-000006.) http://pao.chadwyck.co.uk/home.do

JANDER, O., FORBES, E., SADIE, S. STEANE, J.B., HARRIS, E.T. & WALDMAN, G. 2001. Soprano: II 1600-1800. (*In* The new Grove dictionary of music) [Web:] http://www.Grovemusic.com?shared/article/views/article.html?section=music.26243.2 [Datum van gebruik: 20 Maart 2007].

JONES, V. 1990. Women in the eighteenth century: Constructions of femininity. Londen and New York: Routledge. 257p.

KANT, I. 1784. An answer to the Enlightenment: "What is Enlightenment?" [Web:] http://www.moneydick.com/books/philosophy/kant-(8-pdf)/kant_an-answer-what-is-enlightenment.pdf. [Datum van gebruik: 14 Februarie 2007].

KAY, C. 1988. Political constructions: Defoe, Richardson and Sterne in relation to Hobbes, Hume, and Burke. Ithaca: Cornell university press. 286p.

KINKEAD-WEEKES, M. 1973. Samuel Richardson: Dramatic Novelist. Londen: Methuen. 509p.

KURTZ, P. 1991. In defense of Eupraxophy. [Web:] http://www.humanismtoday.org/vol6/kurtz.pdf [Datum van gebruik: 14 Februarie 2007].

LANDON, H.C. 1990. The Mozart Compendium: A Guide to Mozart's Life and Music. New York: Macmillan. 452p.

LANG, P.H. 1967. The Enlightenment and music. *Eighteenth-century Studies*, 1(1):93-108, Autumn. (Beskikbaar in JSTOR-databasis, verwysingsnommer 00132586.) www.jstor.org

LEGATES, M. 1976. The cult of womanhood in eighteenth-century thought. *Eighteenth-century Studies*, 10(1):21-39, Autumn. (Beskikbaar in JSTOR-databasis, verwysingsnommer 0013-2586.) www.jstor.org

LIBBY, D., RUSCHTON, J. & HUNTER, M. 2001. Nicolo Piccinni. (*In* The new Grove dictionary of music) [Web:] http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=471926297&hitnum=1&section=music.42863.1 [Datum van gebruik: 15 Oktober 2006].

NEVILLE, D. 2001b. Rondò. (*In* The new Grove dictionary of music) [Web:] http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=1153162285&hitnum=2&section=music.23788 [Datum van gebruik: 16 Maart 2007].

PESTELLI, G. 1984. The age of Mozart and Beethoven. Londen: Cambridge University. 323p.

PICCINNI, N. 1767. La buona figliuola: opera comico. Londen: R. Bremer. 2nd ed. 84p. http://www.library.unt.edu/music/virtual/Piccinni_Buona/background.html

PLEASANT, H. 1981. The great singers: from the dawn of the opera to our time. Londen: Macmillan. 395p.

PRESCOT, S. 2007. Review: Pamela in the Marketplace: Literary Controversy and Print Culture in Eighteenth-Century Britain and Ireland. *Oxford journals: Notes and Queries*, 54(1):11-113, Maart.

REPRESENTIATIVE POETRY ON LINE. 1994a. An Essay on Man: Epistle I. [Web] http://rpo.library.utoronto.ca/peom/1637.htm

RICHARDSON, S. 1742. *Pamela. or, Virtue Rewarded.* 6th ed. corr. 4 vols. London, 1742. http://www.unh.edu/english/faculty/yount/pamela_illustrations/images/Vol1_Pg4.pdf

STOTT, A. 1992. Floral femininity: A pictorial definition. *American Art*, 6(2):60-77, Spring. (Beskikbaar in JSTOR databais, verwysingsnommer 1073-9300.) www.jstor.org

ROSSELI, J. 1992. Comedia dell'arte. (*In* The Grove dictionary of opera.) [Web:] http://www.Grovemusic.com?shared/views/article.html?from=search&session_search_id=10061137&hitum=1&section=opera.004869 [Datum van gebruik: 10 Februarie 2007].

SABOR, P. 1980. Samuel Richardson: Pamela; the virtue rewarded. Londen: Penguin Group. 538p.

SCHMIDT, J. 1998. Civility, Enlightenment and society: Conceptual confusions and Kantian remedies. *The American Political Science Review*, 92(2):419-427, June. (Beskikbaar in JSTOR-databasis, verwysingsnommer 00030554.) www.jstor.org

SEATON, B. 1989. Towards a historical semiotics of literary flower personification. *Poetics Today*, 10(4):679-701, Winter. (Beskikbaar in JSTOR-databasis, verwysingsnommer 0333-5372.) www.jstor.org

SOHN, P.L. 1982. Pietro Longhi and Carlo Goldoni: relations between painting and theatre. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 45(3):256-273. (Beskikbaar in JSTOR-databasis, verwysingsnommer 00442992.) www.jstor.org

STEVENS, F., TABASH, E., HILL, T. ELLEN, M. & FLYNN, T. 2007. What is secular humanism. [Web:] http://www.secularhumanism.org/index.php?section=main&page=what [Datum van gebruik: 18 Maart 2007].

STROHM, R & NOIRAY, M. 2001a. Opera, IV, 2: The 18th century: Social practice. (In The new Grove dictionary of music.) [Web:] http://www.Grovemusic.com?shared/views/article.html?section=music.40726.4.2.2#music.40726.4.2. [Datum van gebruik: 20 Februarie 2007].

STROHM, R. & NOIRAY, M. 2001b. Opera, IV,2: The 18th century social practice: Institutions and circulation. (*In* the new Grove dictionary of music.) [Web:] http://www.Grovemusic.com?shared/views/article.html?section=music.40726.4.2.1#music.40726.4.2.1 [Datum van gebruik: 20 Februarie 2007].

TAGUE, I.H. 2001. Love, honor, obedience: fashionable women and the discourse of marriage in the early eighteenth century. *The Journal of British Studies*, 40(1):76-106, January. (Beskikbaar in JSTOR-databasis, verwysingsnommer 0021-9371.) www.jstor.org

TIMMS, C. 2001. Cavata. (*In* the new Grove dictionary of music) [Web;] http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=240306599&hitnum=6&section=music.05214 [Datum van gebruik: 16 Maart 2007].

TOMASELLI, S. 1985. The englightenment debate on women. *The History Workshop*, 20: 101-124, Autumn. (Beskikbaar in die Oxford Journal Databasis, verwysingsnommer 1363-3554.) www.jstor.org

TROWELL, B. 1992. Libretto II: Italian comic opera to 1800. (*In* The Grove dictionary of opera) [Web:] http://www.Grovemusic.com?shared/views/article.html?section=opera.002842.1.5 [Datum van gebruik: 20 Februarie 2007].

TROY, C.E. & WEISS, P. 1992. Intermezzo. (*In* The Grove dictionary of opera.) [Web:] http://www.Grovemusic.com?shared/views/article.html?from=search&session_search_id=743210270&hitum=68&section=opera.002509 [Datum van gebruik: 4 Maart 2007].

TURNER, J.G. 1994. Novel Panic: Picture and Performance in the reception of Richardson's Pamela. *Representations*, 48:70-96, Autumn. (Beskikbaar in JSTOR-databasis, verwysingsnommer 0734-6018.) www.jstor.org

UKAS, M. 1959. Didactic purpose in the "Commedia Eurodita". *Italica*, 36(3):198-205, September. (Beskikbaar in JSTOR-databasis, verwysingsnommer 00213020.) www.jstor.org

WARNER, W.B. 1992. The elevation of the novel in England: Hegemony and literary history. *ELS*, 59(3):577-596, Autumn. (Beskikbaar in die JSTOR-databasis, verwysingsnommer 00138304.) www.jstor.org

WEISS, P. 2001a. Carlo Goldoni. (*In* The Grove dictionary of opera.) [Web:] http://www.Grovemusic.com?shared/views/article.html?from=search&session_search_id=693868319&hitum=1&section=music.11386 Datum van gebruik: 10 Februarie 2007].

WEISS, P. 2001b. *Opera buffa*: Neapolitan '*opera buffa*" to c1730. (*In* The new Grove dictionary of music.) [Web:] http://www.Grovemusic.com?shared/views/article.html?section=music.43721.2#music.437212.2 [Datum van gebruik: 20 Februarie 2007].

WEISS, P. 2001c. *Opera buffa*: The late 18th century. (*In* The new Grove dictionary of music.) [Web:] http://www.Grovemusic.com?shared/views/article.html?section=music.43721.4#43721.4 [Datum van gebruik: 20 Februarie 2007].

WELLESZ, E. & STERNFELD, F. 1973. The New Oxford History of Music: the age of Enlightenment 1745-1790. Londen: Oxford University Press. 724p.

YOUNG, J.O. 1991. Key, Temperament and Musical Expression. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 94(3):235-243, Summer. (Beskikbaar in JSTOR-databasis, verwysingsnommer 0021-8529.) www.jstor.org

DISKOGRAFIE

PICCINNI, N. 1990. La Cecchina ossia La buona figliuola. Dirigent: Bruno Campanella. Orkes: Orchestra Serenissima Pro Arte. Duitsland: Nuova era internazionale. [CD].

PICCINNI, N. 2000. La Cecchina ossia La buona figliuola. Dirigent. Vito Paternostro. Orkes: La lyra di Anfione. Bari: Bongiovanni Qualiton Imports. [CD].

Bylaag A

Eerste Bedryf

In die tuin van *Marchese della Conchiglia* se Paleis

Cecchina (diensmeisie) is besig om die blomme water te gee wanneer *Mengotto* (tuinier) verskyn en sy liefde vir haar verklaar. *Cecchina* bevind haarself in 'n moeilike situasie, want sy is in die geheim verlief op haar meester, die *Marchese*. Sy verduidelik aan *Megnotto* dat sy hom slegs as 'n vriend sal kan liefhê. Die mismoedige *Megnotto* verlaat haar om met sy werk voort te gaan.

Die *Marchese* verskyn en vra vir *Cecchina* waarom sy die tuinwerk doen terwyl daar mans is om hierdie werk te doen. *Cecchina* antwoord dat dit haar plig is om die werk te doen. Hy vra haar of sy hom liefhet. Hierdie vraag ontstel *Cecchina* en sy hardloop weg. Die *Marchese* is nou nie meer seker of sy hom nog liefhet nie.

Sandrina verskyn en kla oor haar slegte lot as 'n dienskneg. Die ontstelde *Marchese* dink dit goed om vir *Sandrina* te vra of sy hom nie kan help om *Cecchina* se liefde terug te wen nie. *Sandrina* dink aanvanklik dat die *Marchese* verlief is op haar, maar toe hy haar vra om vir *Cecchina* te vertel dat hy haar liefhet, word sy jaloers.

Armidoro verskyn en vra *Sandrina* waarmee sy verloofde, *Lucinda*, besig is. Die jaloerse *Sandrina* vertel *Armidoro* dat die *Marchese* verlief is op *Cecchina*. Dit is ontstellende nuus vir *Armidoro*. Hy besef dat as die *Marchese* met *Cecchina* trou, *Armidoro* se lewe en welstand uiters nadelig geraak sal word as hy met *Lucinda* trou.

Lucinda en *Paoluccia* verskyn en *Arimidoro* laat nie op hom wag om vir *Lucinda* te vertel dat haar broer verlief is op *Cecchina* nie. Sy wil dit aanvanklik nie glo nie en dink dat selfs as haar broer belangstel in *Cecchina*, hy te trots sal wees om met haar te trou. *Armidoro* verduidelik aan *Lucinda* dat dit sy hart breek, maar dat hy nie met haar sal kan trou as die *Marchese* met *Cecchina* trou nie.

Die woedende *Lucinda* beveel *Paoluccia* om *Cacchina* te ontbied. Sy het besluit om vir *Cecchina* weg te stuur sonder dat haar broer daarvan uitvind. Sy vertel *Cecchina* dat haar suster 'n diensmeisie nodig het en dat sy spesifiek vir *Cecchina* gevra het. *Cecchina* wil weet of die *Marchese* dit weet en *Lucinda* se bitsige antwoord dryf *Cecchina* tot trane. Die *Marchese* kom op daardie oomblik in die vertrek ingestap en vra waarom *Cecchina* huil. Hy beveel dat

Cecchina moet bly. *Lucinda* beskuldig hom daarvan dat hy verlief is op *Cecchina*. *Cecchina* val hulle in die rede en verduidelik dat sy die vesting sal verlaat, al moet sy bedel om te oorleef. Die *Marchese* sê dat niemand in sy pad sal staan om te doen wat hy wil doen nie. Die woorde onstel *Lucinda* en sy sweer dat sy wraak sal neem.

Cecchina groet haar vriende en *Mengnotte* wil haar vergesel op haar reis. *Sandrina* en *Paoluccia* keer vir *Megnotto* voor en vertel hom dat die *Marchese* haar minnaar is. Wanneer die *Marchese* opdaag en Cecchina smeek om nie te gaan nie, vertel die twee jaloerse diensmeisies weer vir hom dat *Mengnotte* haar minnaar is, en as gevolg hiervan draai *Mengnotto* sowel as die *Marchese* teen haar.

Tweede bedryf

Toneel 1 – Later die dag by 'n kruispad in die woud

Die *Marchese*, wat spyt is oor sy jaloesie, is op soek na *Cecchina*. *Cecchina* word intussen deur *Armidoro* se soldate opgespoor. *Megnotto*, wat ook sy jaloesie berou, keer hulle voor en wil vir *Cecchina* red, maar die *Marchese* verskyn op daardie oomblik en neem *Cecchina* weg van *Megnotto*. Dit laat *Megnotto* besluit om sy lewe te neem, maar net toe hy probeer selfmoord pleeg, verskyn *Tagliaferro* (die Duitse soldaat). Hy verduidelik dat hy op soek is na 'n lang verlore kind en vra *Megnotto* om hom te help om die verlore kind op te spoor.

Toneel 2 – In 'n kamer in die paleis

Armidoro weet nie dat *Cecchina* gered is nie en vertel *Lucinda* dat hy ontslae geraak het van *Cecchina*. Lucinda is glad nie bly om *Armidoro* te sien nie, want sy is kwaad vir hom omdat hy hulle verlowing so maklik wou verbreek het. Hy ontken dit en verklaar sy opregte liefde vir haar.

Sandrina en *Paoluccia* verskyn met die nuus dat *Cecchina* gered is deur die *Marchese* en in 'n kamer in die paleis toegesluit is. *Lucinda* beveel hulle om deur die sleutelgat te loer en te beskryf wat hulle sien. Hulle beskryf die hartseer *Cecchina*, dat die *Marchese* wat haar kom besoek het en dat *Cecchina* probeer vlug het, maar dat die *Marchese* haar gekeer het en dat albei besluit het om af te sien van hulle liefde vir mekaar. Hoewel dit goeie nuus is vir *Lucinda*, bly sy wrokkig teenoor *Armidoro* omdat hy hulle verlowing wou verbreek.

Toneel 3 – In die agterplaas van die paleis

Cecchina hardloop buitentoe en word agternagesit deur die *Marchese*. Hy is oorweldig deur die oomblik en verklaar dat hy met haar wil trou, maar sy glo nie dat hy ernstig is nie en hardloop weg.

Tagliaferro verskyn en vertel sy storie van die verlore kind, 'n dogter van sy kommandeur. Die *Marchese* besef dat dit *Cecchina* is en is verheug dat sy die dogter van 'n baron is.

Toneel 4 – By 'n graf in die maanlig

Cecchina is uitgeput en raak aan die slaap, waar die *Marchese* en *Tagliaferro* haar later opspoor. Die *Marchese* vertel *Tagliaferro* dat hy met *Cecchina* wil trou, maar dat hy haar nie daarvan mag vertel nie. Hy gee sy diensknegte opdrag om 'n huwelik voor te berei, terwyl *Tagliaferro* wag hou oor die slapende *Cecchina*. *Sandrina* en *Paoluccia* sien *Tagliaferro* by die slapende *Cecchina* en versin 'n storie dat *Tagliaferro* vir *Cecchina* gesoen het. Die *Marchese* glo hulle egter nie omdat hy *Tagliaferro* ken, en hy is woedend omdat hy nou besef dat hulle al die tyd met leuens besig was.

Derde Bedryf

Toneel 1 – 'n Kamer in die paleis die volgende oggend

Die *Marchese* vertel *Lucinda* en *Armidoro* dat hy gaan trou met 'n dogter van 'n Duiste baron. Hulle wil weet wat van *Cecchina* geword het, en hy antwoord dat sy nie meer 'n diensmeisie in die paleis sal wees nie. *Armidoro* weet dat sy rykdom en status veilig is en vind dit goed om nou weer sy operegte liefde vir *Lucinda* te verklaar.

Sandrina en *Paoluccia* vertel *Lucinda* dat die *Marchese* eintlik met *Cecchina* gaan trou. *Lucinda* besluit om ondersoek te gaan instel. *Sandrina* vertel ook aan *Mengotte* dat die *Marchese* en *Cecchina* gaan trou. Sy raai hom aan om van *Cecchina* te vergeet en haar (*Sandrina*) eerder lief te hê. *Mengotte* dink daaroor en kom tot die gevolgtrekking dat een vrou net so goed is soos 'n ander.

Die *Marchese* en *Tagliaferro* verskyn om *Cecchina* te vertel wie haar ouers is, maar eers stuur die *Marchese* vir *Cecchina* om vir sy nuwe bruid blomme te gaan pluk. Na 'n geruime tyd vertel hy haar dat sy self die persoon is met wie hy gaan trou en dat sy die verlore dogter, *Mariandel*,

van 'n Duitse baron is. *Cecchina* wou dit eers dit nie glo nie, maar erken toe hulle liefde vir mekaar.

Toneel 2 – In die onthaalsaal

Almal wag vir die bruilof. Die *Marchese* kondig die barones *Mariandel* na 'n lang afwagting aan, en Cecchina kom te voorskyn. Na 'n lang onderonsie word *Armidoro* en *Lucinda* uiteindelik oortuig van die egtheid van die dokument. Intussen besluit *Megnotto* om vir *Sandrina* te aanvaar as sy minnares. *Cecchina* beloof om goed en nedrig te bly in haar nuwe lewensstyl.

Bylaag B

Eerste bedryf

1.1 Aria – *Che paicer, che bel diletto – Cecchina*

What pleasure, what beautiful delight to behold at dawn.
The roses and the jasmine vying with one another in beauty.
To be able to say to the flowers I have come to breathe in your perfumes.

1.2 Duette – *Quel che d'amore – Cecchina en Mengotto*

Mengotto: The flowers of love is the faithfulness of a beautiful heart.
There is no lovelier blossom anywhere
than a faithful soul or an honest heart.

Cecchina: Every lover in his own heart boast of the flower of his love.
But where is this plant that receives such praise
can actaully be found, nobody knows.

1.3 Aria – *Non comoda all'amante - Mengotto*

For a lover mere affection is maddening.
But I'll take it, for it's better than nothing.
For if you love, now like a brother,
Perhaps one day, my sister may become my bride.

1.4 Aria – *Poverina, tutto il dì – Sandrina*

Poor me, tiring myself out all day long!
Doing chores, tendering to the garden,
and having to carry all this fruit.
I'm such a render young thing.
Poor me! Who wil come to help me?

1.5 Aria – *E pur bella la Cecchina – Il Marchese*

Cecchina is so beautifull.
It causes me to rejoice
When she speaks in her modest way,
She makes me fall right in love.
Such a lovely dainty mouth.
Those clever little eyes.
Ah! Ther's nothing better!
Whether pretty or ugly, away with all others!
Only Cecchina will I love.

1.6 Aria – *Sono una giovane – Sandrina*

I am a girl who has never been accused of
Telling a lie in my entire life.
I don't know how to be dishonest.
I don't know how to lie.

My master...
I won't say it!
No, no, I won't say it!
Cecchina...
No, I won't be a tattler!
No, I can't.
I know the test of it,
But more that I have told you,
I wil not say.

1.7 Aria – *Della sposa il bel sembiante – Il Cavaliere*

In my heart,
I want to praise the beauties of the face of my betroted.
But I can allow myself to loose sight of glory and honour.

1.8 Aria – *Che superbia maledetta – Paoluccia*

What cursed pride one sees spreading abroad?
Every miserable little women is trying to rise up in the world.
No more do people respect the rules that used to be practiced.
Today every girl who chirps about wants to be an illusinous lady,
Pompous and vain she goes strutting along.

1.9 Aria – *Una Povera ragazza – Cecchina*

For a poor girl, who has neither father nor mother,
mistreated, overworked.
This is too much cruelty
My dear Mistress and Master,
I wish to go away from here
In search of charity.
Poor Cecchian will find something at least.
Indeed, Mistress, indeed, Master.
I know that Heaven will not forsake innocence and honesty.

1.10 Aria – *Furie di donna irata – La Marchesa*

I invoke all the fure of an irate woman to come to my aid.
Ah! A deperate love make my flame burn still highe.r

Thwarted by that ungrateful servant,
Tossed about by adverse destiny,
I now plan, in my rage, massacres, revenge and death.

1.11. Finale – *Vo cercando en non ritrovo*

(*Cecchina*, *Sandrina*, *Paoluccia*, *Il Marchese*, *Mengotto*)

Cecchina:	I search and search, but can not find any peace or solace,
	And everywhere I go I bear a thorn in my heart.
S en P:	What are you doing here? Where are you going to miss?
Cecchina:	My dear friends, farewell forever, I love you, and will go on my
	Way in search of a better destiny, a better fate.

S en P: If you're going, then go ahead. Go a thousand miles from here.

Mengotto: Where are you going, Cecchina? Where are you going my love?

S en P: Well, Sir, it's already known, she's leaving with her lover.

Cecchina: Heartless women, you insult me, you have no compassion.

S en P: Forgive me! I beg your pardon for my temerity.

Mengotto: Come away, that I may enjoy the love of my 'sister'.

Cecchina: May Mengotto be the defender of a poor, lowly woman.

S en P: Yes, let Mengotto lead away the lover of his master.

Mengotto: For the Master?

S en P: That's right. Her heart doesn't beat for you.

Mengotto: Never mind, if you belong to another!

Cecchina: Ah, the whole treacherous world conspires to defeat me.

Il Marchese: Can Cecchina wish to abandon me? Cruel women, no, don't leave me! Where are you going my treasure?

S en P: She is going with Mengotto, who's her lover and the joy of her heart.

Il Marchese: With Mengotto?

S en P: Yes, Sir.

Il Marchese: Go then, ungreatful heart. I have no more pity for you.

Cecchina: Unlucky, wretched women. What will become of me?

Marchese: Go on, then, with your nice lover.

Mengotto: Go on, then, with your nice employer

S en P: Oh, this is beautifull.

Cecchina: Ah, Sir.

Il Marchese: I won't listen to you anymore.

Cecchina: Perhaps you'll listen... (vir Mengotto)

Mengotto: I'm not that stupid.

Cecchina: Dear friends, take pity

S en P: I beg your pardon for my temerity.

Cecchina: Who will help me, for pity's sake?

Mar, Meng, S en P: No, there shall be no pity for you. Not content with one lover alone. Those who misbehave should suffer, the deceitful, that's the way it goes. No, there shall be no pity for you.

Cecchina: Who will help me, for pity's sake?

Tweede Bedryf

2.1 Aria – *Dove'è Cecchina – Il Marchese*

Where is Cecchina?
Oh heavens! Oh heavens! Where has she fled? Alas!
Ah, how cruel I've been!
Ah! I misunderstood.
Barbarous fate! Pityless destiny!
Where have you gone? Where is my love?

2.2 Aria - *Oh, Povera Cecchina – Mengotto*

Ah, Cecchina...you Mengotto...
Will wound himself...and die for you...
But I seem to hear a voice in my heart.
Saying "Poor little man, don't do it".
But I must be courageous...I must do myself in,
Yes, I shall now disembowel myself.

2.3 Aria – *Star trompette, star tampurri – Tagliaferro*

Ist trumpets, *ist* trums, *ist* guitar, *ist* fifes
Many instruments! *Und* pretty girls who *tanz*!
If *zeh* enemy *ist* far away,
You *trink vine*, my friend!
If *seh* enemy *ist* near
You be quiet, *und* hide!
Wenn we *komm' zu dem* battlefield, I go fight!
You stay behind, to save your *arsch*!
To *trink und tanz*.
You be always happy!

2.4 Aria – *Cara, s'è ver ch'io v'ami – Il Cavaliere*

My dear, let my constancy vouch for the truth of my love for you.
Even if cruel fate rises up against me,
My heart will never change.

2.5 Duet – *Per il buco della chiave – Sandrina en Paoluccia*

Paoluccia: Through the keyhole I saw the girl.
She seems insame, alone and talking to herself.

Sandrina: Through the door I saw Cecchina, pacing back and forth in desperation, close to delinium.

Pauluccia: I saw the master approaching her room. He must have something important to say to her.

Sandrina: The master is at the door and want to speak to her but I don't dare to interrupt them.

Paoluccia: *Cecchina* has let him in now. They're probably speaking of their love for each other.

S en P: My lady, I must tell you that I don't want to get involved and don't want to come back.

2.6 Aria – *So che fedel m'adora – La Marchesa*

I know that Armidoro adores me faithfully,
I know that his heart is sincere.
He is a knight of honour.
Who will never betray me.
Sooner will the sands disappear from the seashore,
Than will love image me languish in such a way.

2.7 Aria – *All larga, alla larga, signore – Cecchina*

Away, show me some more respect and leave?
Away, my lord, I want no one to touch me.
Ah, unfortunately, those eyes of yours
Have opened a wound in my heart.
Ah poor me! Love has wounded me.
And there is no remedy
Enough! No, I say I don't want your affection.
To betray the respect that honesty demands.
Stop...leave...you must not do this!

2.8 Aria - *Vederete una Figliola – Il Marchese*

You are about to behold a girl.
Who brings delight and comfort?
Her eyes are two stars, her face two beautiful roses.
One, can't ask for more.
Come, *Monsieur* – I mean – *mein Herr*!
Don't lose your temper – don't get your sword.
I want to be friends with you.
Trinke wine, be happy.

2.9 Aria – *Vieni, il mio seno – Cecchina*

Oh, sweet repose, come to my grieving heart.
Come to console me.

2.10 Finale – *Si, signora, di lassù*
(*Cecchina*, *Sandrina*, *Paoluccia*, *Il Marchese* en *Tagliaferro*)

S en P:	Yes, my lady, we saw everthing going on herewith the lucky soldier, you sure had a good time.
Cecchina:	Alas, I was dreaming...What are you sayng? How dare you? Ah, you're making me faint.
Tagliaferro:	This girl *ist mein*, so you other go away. *De Meister* soon to come here.
Cecchina:	But who are you?
Tagliaferro:	*I be* soldie.r
S en P:	He is you lover. We saw it!
Tagliaferro:	Let me speak, *Ze* Colonel sent me...
S en P:	We don't believe it. It's not true.
Tagliaferro:	Damn it all! Let met speak!
Cecchina:	I don't know...I was asleep.
S en P:	We know plenty...You can't hide it.
Cecchina:	I know nothing.
S en P:	Why are you lying?
Tagliaferro:	Damn it all! Let me speak!
S en P:	Oh, how saucy she is! And how a rascal he is! The Master will hear all about this.

Tag en Cecch: Innocence has nothing to fear while insolence will be beaten back.

Il Marchese: Ah, Cecchina has reawakened! You'll be so relieved. You can love me without fear.

Cecchina: Ah, Signor...I was here... I know nothing of this

S en P: The shameless hussy...With a soldier...

Tagliaferro: She is in love.

S en P: They were embrasing

Tag en Cecch: That's not true.

S en P: Yes it is, Sir. And her boyfriend is the man here.

Il Marchese: Embracing?

Sandrina: With her friend?

Pauluccia: That's the way she is.

Il Marchese: With her friend?

Sandrina: With her friend.

Paoluccia: Yes, Punish her! Chase her away!

S, P, Cecch en Tagl: What's he thinking, what will he say?

Il Marchese: Lady, it doesn't matter to me. I know who this soldier is, and if it doesn't matter to me, it shouldn't matter to you either.

S en P: That's great, just dandy!?!?

Tagliaferro: Wunderbar! Excellant!

Cecchina: The soldier must leave.

Marchese: On the contrary, I want him to stay. He must not leave this place.

S en P: May it do you a lot of good, Master. May it do good to the Calvaryman!

Tag en March: You shameful, insolent women!

S en P: We're really going to enjoy this.

Il Marchese: Give me you hand.

Cecchina: No, Sir.

Il Marchese: I command it, it's what I wish.

S en P: Great, great, devide her between you.

Tag en March: Silence, you awful women. Show this girl some respect.

S, P, March, Tag en Cecch: Oh, what rage I feel in my breast. What spite is being shown to me! Console and fortunate.
Cecchina shall be happy.

S, P en Cecch: Oh, what rage I feel in my breast. What spite is being shown to me.

Tag en March: Console and fortunate.

S, P en Cecch: Cecchina shall be happy.

3.1 Aria – *Chi più di me contento – Il Cavaliere*

Who can be happier than I?
When I gaze into your starry eyes?
My torment is comming to an end.
My heart will be filled with joy.
In the light of your beloved eyes,
in that lovely brow,
After all past suffering,
my heart will find repose.

3.2 Aria – *Sento che il cor mi dice – La Marchesa*

I hear that my heart is saying to me:
"keep hoping, and you'll be happy".
No longer should you doubt.
Love is not an enemy
of one whpo is so faithful.
Hope and happiness will surely come.

3.3 Aria – *Son tenera di pasta – Sandrina*

I have a forgiving heart. I'm tender by nature.
My heart is docile. Just one word...
Just a little love will be enough for me.
Oh, poor Mengotto.
You sly rogue.
I know you don't deserve it!
But I still love you.

3.4 Aria – *Vedo la bianca, vedo la bruna – Mengotto*

Whether it's a blonde, or a brunette,
I know that each of them can fall in love.
The gentler women makes me rejoice,
The faithless one makes me sigh.

But the women I marry? It's a matter of luck,
and a kind of guessing game.

3.5 Aria - *Ah, comme tutte je concolar – Tagliaferro*

Ah, I be so happy.
Wenn I cut off se head of ze enemy!
Wenn I cut ze face, wenn ze ugly player hold ze flag,
Wenn ze cannon go boom!
Wenn go up into ze beach fighting mit ze sword in ze hand.
So ze battle make me feel better.
Always make me happy.

3.6 Duet – *La Baronessa amabile – Il Marchese en Cecchina*

Il Marchese: You yourself are my Baronessa, my adorable bride.
My darling, weep no more.
Cecchina: Alas! You're still making fun of me.
Can't your heart take pity on my tears?
Il Marchese: But I'm telling you the truth.
Cecchina: But I could never hope for such happiness.
March en Cecch: Merciful stars, you're not telling me the truth.
Il Marchese: My dear come here.
Cecchina: No, I would just die.
Il Marchese: You are of noble blood.
I'll tell you the whole story.
Cecchina: Do not deceive me, cruel man.
Ah, I don't believe you.
No!
Il Marchese: Twenty years ago you were found abandoned here by a Coloned,
Amid the rubble caused by the war – which took place in these parts...
And you have a birthmark.
We know who you are.
Your name is Mariandel.
It's absolutely certain.
Cecchina: Slow down, my lord, I beg of you.
All this information is confusing me.
I'm out of my mind.

Cecchina: What's going on?

Il Marchese: You father, a braveman, who is now in Hungary,
sent the soldier who lost you, to search for you.

Cecchina: Slow down, I beg of you.
My heart is beating in fear...in delight.
I don't know what to think or say.

Il Marchese: Joyously, my dear little bride.

Cecchina: I'm not Cecchina?

Il Marchese: You are Mariandel, the Baroness.

Cecchina: Can I believe it? Can I hope?

Il Marchese: Give me your hand.

Cecchina: Ah, I wouldn't want.

Il Marchese: You are the Baroness.

Il March en Cecchina: Ah, feeling such joy, one could almost die.
Such contentment do I feel.
There's never been the like of it.
I can now enjoy the happy fate.
That binds me to you, my suffering is over.

3.7 Finale – *Porgetemi la destra – Tutti*

Il Marchese: Give me your hand, my lovely bride.

Cecchina: I will be your bride,
but still remain humble.

La Marchesa: Sister-in-law.
I kneel before you.

Cavaliera: Madam, please don't hold it against me.

Tagliaferro: Call her not Madama.
She is Cherman!

Cecchina: I beg of you to forgive me and love me sincerely.

S en P: It's we who ask for forgiveness, Madame.

Cecchina: Of course, I still love you

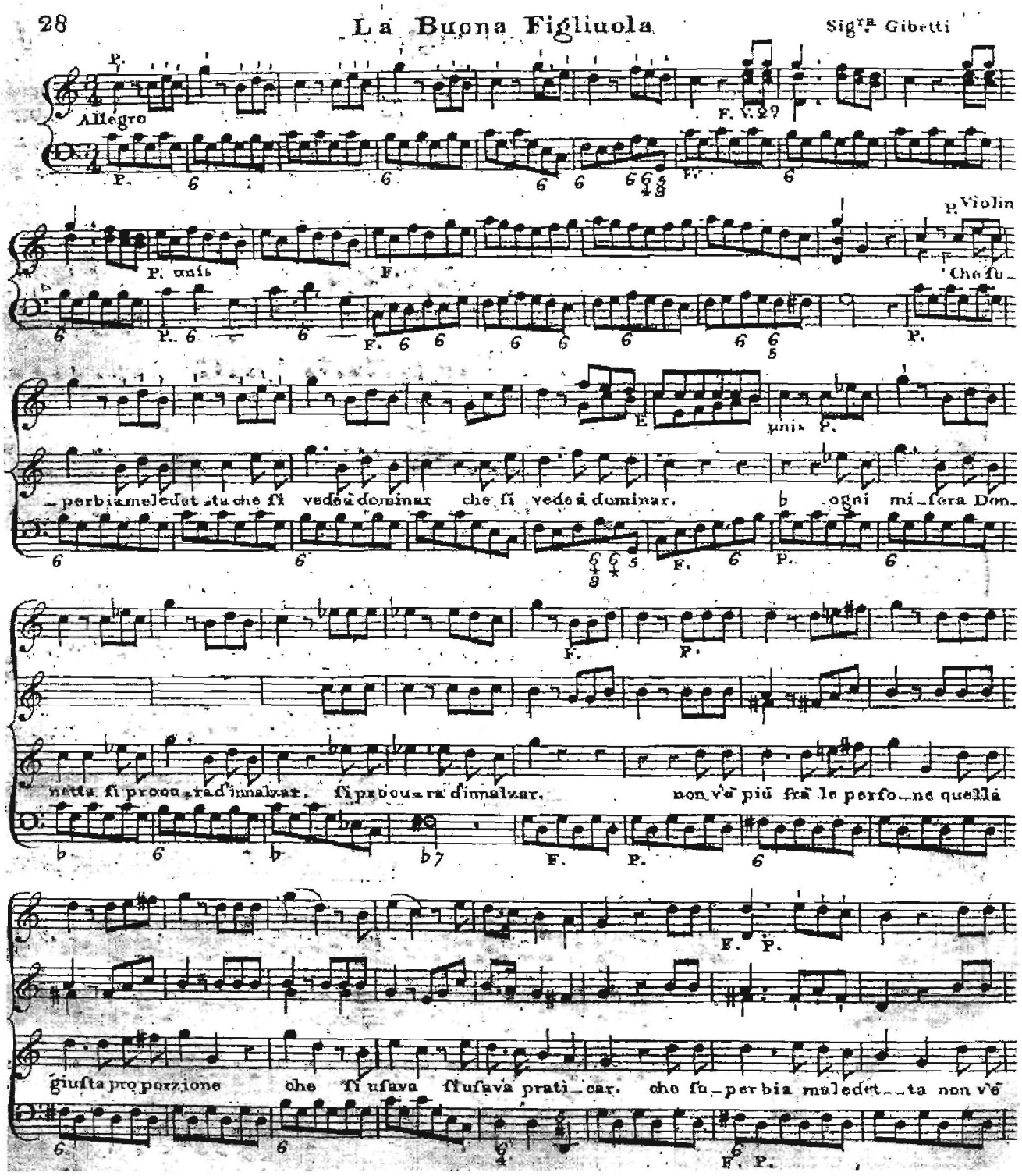
Mengotto: And I, who love you so much.
Forgive me too, I beg of you.

Cecchina: I am obligated to you.
I recognize honesty when I see it.

Tutti: My cupid, the god of love. Come to unite the heart of lovers. And may the delight of true affection never come to an end.

BYLAAG C

Figuur 7 – *Che superbia maledetta*




F. P.
F. P.
più fra le persone quella giusta proporzione che si usava si usava praticar
F. P.
F. P.
che si usa va si usa va praticar ciascuna oggi di col chicchirichi,
F.
F.
ff. F.
ciascuna oggi di col chicchirichi
Lustrissima si, Lustrissima si, Lustrissi ma
P.
ff. 6
F. 8
P.
Po F.
si, bracciere di qua bracciere di la bracciere di qua bracciere di la pomposa vezzosa bril
P.
Po F.
F.


P. rinf.
fava praticar col chiochirichi Luftriffima fi col chiochirichi braciere di quà, col chiochirichi braciere di
F. P. Po.F. F. F. P.
la col chiochirichi, Luftriffima fi; pompoſa vezzoſa brillan-do ſen và. col chiochirichi, col chiochiri
P. F. P. F.P. F.P. F.
chi pompoſa vezzoſa brillan-do ſen và. brillan-do ſen và. brillan-do ſen và.
P. F.P. F.P. F.

Figuur 10 – *Che piacer, che bel diletto*




pia.
f. p.
for. pia.
for
v. 2.
che bel di letto e' potere all erbaſi fiori dir ſon io coi freſchi umori che vi vengo ad inaffiar
f. p°
for.
pia.
for.
pia.
che piacer
che bel di letto dir ſon io coi freſchi umori che vi vengo ad inaffiar dir ſon
pia.
for.
pia.
for.
io coi freſchi umori che vi vengo ad inaffiar, che vi vengo ad inaffiar.

Figuur 11 – *Una povera ragazza*



Figuur 12 – *Vieni, il mio seno*

