

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem  
Doktori Iskola (7.6 Zeneművészet)

Zsovár Judit

Anna Maria Strada del Pò, Handel's Prima Donna:  
Portrait of an Uncommon Voice

című doktori értekezés tézisei

Témavezető: Dr. Fazekas Gergely

2016

## 1. A KUTATÁS ELŐZMÉNYEI

Anna Maria Strada del Pò (Bergamo, 1703 – Nápoly, 1775. július 20.) volt Georg Friedrich Händel legkedvesebb prima donnája, akivel a zeneszerző leghosszabb ideig működött együtt megszokottság nélkül (1729–37). Charles Burney szerint „maga a zeneszerző formálta őt dallamai révén, s a kiteljesedésig és népszerűségig csiszolta”. Strada éneklésmódjának különleges jellege, a forrásokból kikövetkeztethető kivételesen erőteljes magas regisztere inspirált arra, hogy az énektechnikáját tegyem kutatásom tárgyává, amihez nemcsak Händel, hanem Antonio Vivaldi, Leonardo Leo, Leonardo Vinci, Domenico Sarro és mások olyan műveit hívtam segítségül, amelyek kifejezetten a számára készültek. Strada személyét és művészetét mindeztáig sem a Händel-kutatók, sem a 18. század vokális kultúrájával foglalkozó zenetörténészek nem vizsgálták teljességgel. Elhanyagoltságának oka az éneklésével és magánéletével kapcsolatos korabeli leírások kisebb mennyisége mellett arra vezethető vissza, hogy sztárkultusszal övezett népszerű kollégái, Francesca Cuzzoni és Faustina Bordoni, valamint olyan kasztrált énekesek mint Senesino, Farinelli és Carestini könnyebben vonták magukra a zenetörténészek és az előadók figyelmét. Mindazonáltal, több kutató – köztük Ellen T. Harris (‘Das Verhältnis von Lautstärke und Stimmlage im Barockgesang’, In: *Aufführungspraxis der Händel-Oper*, 1988/1989; ‘Singing’, *Grove Music Online*), Reinhard Strohm (*The Operas of Antonio Vivaldi*, 2008; ‘Vivaldi’s career as an opera producer’, in: *Essays on Handel and Italian Opera*, 1985), Rodolfo Celletti (*Storia del belcanto*, 1983), Winton Dean (*Handel’s Operas, 1726–1741*, 2006), J. Merrill Knapp (Preface to the HHA Edition of *Flavio, rè de’ Longobardi*, 1993), Panja Mücke (‘Zur Entstehung und den ersten Aufführungen von Alexander’s Feast’, in: *Die Macht der Musik: Interdisziplinäre Studien zu Georg Friedrich Händels Alexander’s Feast*, 2010) és Donald Burrows (*Handel*, 2012; ‘Handels oratorio performances’, in: *The Cambridge Companion to Handel*, 1997) – részben foglalkozott Strada éneklésével.

A kutatás egyik legnagyobb nehézségét a Strada itáliai korszakaihoz kapcsolódó zenei források tanulmányozása jelentette, mivel ezek döntő többsége kiadatlan, s a kéziratok Európa-szerte szétszórtan lelhetők csak fel. Nagyobb hányaduk elveszett, s jó részt felújításokról van szó, nem kifejezetten Strada számára írott zenei anyagokról. Repertoárjának feltérképezése céljából 2013. és 2015. között a következő archívumokat látogattam meg: *British Library* London; *Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky*; *Archivio di Stato di Venezia*, *Biblioteca del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello*, *Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini* és a *Biblioteca nazionale Marciana* Velence; *Archivio di Stato di Napoli*, *Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella* és a *Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III* Nápoly; *Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde* Bécs. Noha nem volt lehetőségem az összes vonatkozó kéziratot megvizsgálni, így például azokat, amelyeket Bolognában, Torinóban vagy Brüsszelben őriznek, de az interneten keresztül további fontos anyagokhoz jutottam hozzá müncheni és drezdai archívumokból, egy esetben pedig egy fennmaradt kéziratok alapján készült lemezfelvételt nyújtott tájékoztatást a számomra. Mindent egybevetve a Strada által énekelt zenék fennmaradt hányadának körülbelül kilencven százaléka jutott el hozzám különböző úton-módon, s ez adja értekezésem alapját.

## 2. A KUTATÁS MÓDSZEREI

Kutatásom célja Strada énekművészetének és hangji fejlődésének háromdimenziós rekonstrukciója, kronologikusan összekapcsolva életpályájának eseményeivel. Amellett, hogy jelen disszertáció megkísérli bemutatni Strada hangjának fejlődését, az életrajzról is a korábbiaknál részletesebben kíván tájékoztatni. Eltérően a muzsikusokról, különösen énekesekről írt életrajzok általános felépítésétől, igyekeztem a zenei részt Strada életének különböző állomásaitól, annak társadalmi, földrajzi, kulturális és politikai vonatkozásaitól nem különválasztani. Személyiségét mint összetett egészet szerettem volna láttatni, ami, úgy gondolom, elválaszthatatlan művészi lényétől. Különösen fontos volt a számomra, hogy az énektechnikai kérdések tárgyalását ne válasszam külön az áriák elemzésétől. Ez a módszer bizonyult ideálisnak ahhoz, hogy a lehető legteljesebb hangprofil felállíthassam egy olyan énekes esetében, aki a hangrögzítés kora előtt élt.

A librettista Paolo Rolli megjegyezte, hogy Strada „átható szopránja csiklandozza a fület”, valamint idézte Händelt, aki úgy gondolta, hogy Strada „jobban énekel, mint a kettő, aki elhagyott bennünket”, jelezve, hogy Cuzzoni lírai kifejezőereje és Faustina virtuozitása és drámaisága egyesült Stradában. A számára írt zenei anyag a lírai, egyúttal azonban koloratúr készséget is igénylő áriák számának fokozatos növekedését mutatja, melyekhez ugyanakkor egy testesebb, drámaibb hangadás társul. Tág hangterjedelme, hangjának rugalmassága és kétpólusú, lírai-dramai képessége alapján azt mondhatjuk, hogy Strada – 19. századi elnevezéssel élve – *soprano sfogato* (áradó, határok nélküli szoprán), *voce assoluta* volt. Kivételes, veleszületett adottságából kifolyólag a fejhangokat is erőteljesen és dúsan szólaltatta meg. Éppen ez a teljes testtel való éneklés volt a kasztráltak legfőbb karakterisztikuma és vonzereje, ami később a romantikus *bel canto* énektechnika alapelemévé vált. Ellen T. Harris hívta fel a figyelmet arra, hogy áriáiban a magasságok rendszeresen ütem- és szöveghangsúlyokra esnek, ami nemcsak a kor általános gyakorlatától tér el, hanem Händelnek azoktól az áriáitól is, amelyeket a Stradát megelőző és követő vezető szopránok – például Cuzzoni és La Francesina (Élisabeth Duparc) – számára komponált. Vagyis Strada a mellregiszter kiterjesztett használatával magas fekvésben is képes volt penetráns hang létrehozására, ott, ahol kolléganói csak finom csengésű fejhangokat tudtak produkálni. Ugyancsak Harris mutatott rá arra az összefüggésre, amely a *vibrato* és a *di petto* (fejregiszterben is mellhang-típusú) éneklés között fennállt egyes 18. századi énekesnőknél. Pier Francesco Tosi (1723) és Giambattista Mancini (1774) is női szopránokkal kapcsolatban hívta fel a figyelmet a ritka jelenségre, amikor valaki teljes hangterjedelmében mellhangon énekel.

A Strada éneklésével, hangji jellegzetességeivel kapcsolatos következtéseim pillérei a zenei források (elsősorban a kimondottan a számára írott áriák, szerepek, kiegészülve a felújításokban, *pasticcio*kban énekelt anyaggal), a róla fennmaradt vélemények, korabeli énektraktátusok, illetve saját, gyakorló énekesi tapasztalataim. A kottakép kizárólagossága megtévesztő lehet az éneklés minőségét illetően, ha megerősítő tanúságok nem hitelesítik, hogy a számára írt, tágabb értelemben pedig minden általa énekelt zenei anyagot kifogástalanul vezetett elő, vagyis a művek által támasztott valamennyi énektechnikai, hangminőségi, kifejezésbeli és zenei

követelménynek maradéktalanul megfelelt. Csakis ezután lehet a kottát hiteles forrásként kezelni, s egyfajta 18. századi „felvételként” használni, amely őrzi az adott énekes hangjának lenyomatát. Ezt a módszert használta Charles Burney: a kasztrált Valeriano Pellegrini (c. 1663–1746) esetében például először egy ária (*Fato crudo, Amor severo*, Mirtillo áriája Händel *Il pastor fido*-jában, 1712) zenei anyaga alapján következtetett bizonyos technikai adottságokra, s végül általános hangkiadások alapján másodosztályú énekesként jellemezte az előadót. Ez azt jelenti, hogy az ária által felállított technikai és zenei követelményeket Valeriano ugyan képes volt teljesíteni, de nem kifogástalanul, sem nem fölényesen (1712-ben már közel ötven éves volt). Miután Strada éneklését és hangjának szépségét mindig dicsérték, még ellenséges kritikák részéről sem érte gáncs – érényei kelletlen beismerése mellett legfeljebb éneklés közbeni saját arckifejezését, valamint külső megjelenését állították pellengérré –, az ő hangja ihlette áriák optimális hangzásbeli paraméterei véleményem szerint rámutathatnak Strada vokális tulajdonságaira.

### 3. A KUTATÁS EREDMÉNYEI

Strada, aki később Händel hűséges szopránja lett, 1720-ban Vivaldi felfedezettjeként kezdte pályáját Velencében. Korai repertoárja a dallamkezelést illetően kifejezetten magas, hajlékony koloratúr szoprán hangra utal erős, fényes hangadással és tiszta intonációval: a neki írott szólómozakban gyakoriak a gyors tempóban előforduló szextszeptim- és oktávugrások, valamint olyan magas hangok mint f<sup>o</sup>, g<sup>o</sup>, a<sup>o</sup> vagy b<sup>o</sup>, mégpedig rendszeresen ütem- és szöveghangsúlyokon. Strada volt az első magas szoprán, akivel Vivaldi operaszerzőként találkozott, így mindjárt karrierje kezdetén kiderült, hogy hangkiadásai komoly inspirációt jelentenek a komponisták számára. Később, a nápolyi Teatro San Bartolomeo társulatában Farinelli partnereként eltöltött évek során (1724–26) kezdett bővülni a hangterjedelme és erősödni a mellregisztere; a neki komponált, szélesebb legatató igénylő, ritmikailag cizellált, gáláns stílusú *andante*-áriák pedig jelzik, hogy a légzéstechnika, a támaszkezelés és a hangkiadás magasabb szintjére lépett. Habár szerepei kezdetől fogva változatosak voltak, a szenvedélyesség mint jellemvonás mindvégig meghatározónak tűnik. 1729-től Strada Londonban énekelt Händelnél, aki kiemelt figyelmet fordított arra, hogy formálja és gazdagítsa Strada zenei palettáját. Ebben az átalakulási folyamatban énekelt Cuzzoni és Faustina számos korábbi szerepét különböző felújításokban, egyesítve a két korábbi díva különféle képességeit, de eredetileg kasztráltak számára írott áriákat is előadott olasz *pasticciókban*, túllépve bizonyos értelemben a nemek által felállított hangkiadások korlátokon. Rodolfo Celletti szerint Händel alapvetően azt a stílust használta Strada esetében, amit korábban Cuzzoninál, de Strada bővülő és tökéletesedő képességeinek köszönhetően dallamilag gazdagította a magas regiszterben, ugyanakkor bizonyos elemeket a Faustínának írott áriákból vett át: például madárdalimitációkat. Strada valóban birtokában volt annak a fajta patetikus készségnek, ami Cuzzonit jellemezte, de széles (a-tól c<sup>o</sup>-ig terjedő) hangterjedelme és korlátok nélküli éneklése felülmúlta Cuzzoni technikai képességeit: magvas, zengő és fényes hangja hosszabb frázisokból építkező áriákat is igényelt, mégpedig több és komplexebb koloratúrával. Hogy Strada és Faustina előadóművésze között erős rokonság állt fenn (az eltérő hangfekvés ellenére), az kiváláglik bizonyos felújításokból, amelyekben Strada Cuzzoni szerepeit

énekelte, s mégis Faustina-áriákat kapott. Feltételezhetjük, hogy nemcsak az éneklés bizonyos elemei, hanem általában Strada hangképzése volt hasonló Faustináéhoz: valószínűleg a lendületes és erőteljes hangadás volt ez a meghatározó tényező, ami kasztrált típusú koloratúraáriákban öltött formát triolás képletekkel, hosszú virtuóz futamokkal, nagy hangközugrásokkal, kitarított hangokkal és pazar trillákkal (amelyeknek káprázatos előadásáról híres volt). Ha áttekintjük a kifejezetten a számára írott Händel-áriákat, azt látjuk, hogy egyre több közöttük a koloratúr készséget is igénylő lírai tétel. Händel másik meghatározó célja éppen Strada lírai adottságainak kibontakoztatása volt. Az énekesnő biztos művészi öntudata tette lehetővé a *Porò* című operában (1731) Cleofide rendhagyó, gyors tételt nem tartalmazó szerepének megszületését. Magáért beszél, hogy ez volt Strada és Händel pályafutásának is egyik legnagyobb sikere. Ezen felül Strada volt Händel első angol nyelvű oratóriumainak vezető szopránja. Olasz kollégáival, Senesinóval és Francesca Bertollival ellentétben az ő angol kiejtése nem képezte gúny tárgyát. A Händel és Strada viszonyát meghatározó kölcsönös inspiráció Alcina bukott alakjának megindítóan drámai ábrázolásában érte el csúcspontját. Ez a minden tekintetben kivételes szerep az operatörténet egyik döntő mozzanatát jelöli, és Strada ritka, *assoluta/sfogato* hangját teljes pompájában ragyogtatja.

A *soprano sfogato* kifejezés a 19. századi *bel canto* korszak terméke széles hangterjedelmű és nagy teherbírású hangok leírására, melyek képesek voltak betölteni nagy termeket, valamint koloratúr készséggel és kifinomult, fémcsengésű hangminőséggel rendelkeztek. Áradó, korlátok nélküli hangokat definiáltak így, mint amilyen Matilde Kyntherland Cascellié volt: „egy kivételes soprano sfogato hang, tiszta, hajlékony, rezonáló és a magas D-től az ötvonal alatti B-ig terjedő, az egész lelket énekekben és gesztusokban egyesítve”. Ez a hangfaj Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini és Gaetano Donizetti munkássága idején virágzott, és definiált *prima donna assolúttákat* mint Giuditta Pasta, Maria Malibran vagy Giulia Grisi. A *soprano sfogato* lényege a fejregiszter hangjainak is mellhangon történő megszólaltatásában rejlett, ami ugyanakkor nem zárta ki a magasságok finom és lágy módon történő megszólaltatását sem, ami Pasta és Malibran éneklését is jellemezte. A műkritikus Henry Chorley pedig Grisi-ről jegyezte meg, hogy „a hangja áradt... gazdagon és ragyogón”. Stendhal Pasta hangját a 18. század végi aranykor nagy kasztrált mesterei, Gasparo Pacchiarotti, Girolamo Crescentini és Luigi Marchesi utódjaként dicsőítette a *La vie de Rossini* (1824) című könyvében. A *British Journal* 1832-ben a kasztráltak hangjához hasonlította a *soprano sfogato*-t.

Strada repertoárját ebből a szemszögből vizsgálva megállapítható, hogy olyan szerepek mint Adelaide (Handel: *Lotario* 1729), Partenope (Handel: *Partenope* 1730), Elmira (Handel: *Sosarme* 1732), Alcina (Handel: *Alcina* 1732), Tusnelda (Handel: *Armínio* 1736), Aspasia (Leo: *Zenobia* 1725), Ermione (Vinci: *Astianatte* 1725) vagy Deidamia (Leo: *Achille in Sciro* 1740) megfelelnek a *sfogato*-adottságoknak valamint éneklésmódnak, figyelembe véve természetesen a barokk és romantikus zenei stílus, énektechnika és zenekari környezet különbségeit.

A kasztrált típusú hangképzésre való utalás nem véletlen. Véleményem szerint az ideális vokális hangzást biztosító teljeskörű technika (a hang férfiasan erős, a természetesnél nagyobb hangerővel történő kivetítése a női regiszterben), aminek a

kasztrált éneklés előfutára volt, a 19. század első felében vált általánosan elérhetővé. A kasztráltak működése a 18. század végéig még jelentős volt, s közülük került ki a leghíresebb és legelismertebb énektanárok. Mesterségesen módosított testi adottságaiknak köszönhetően, melyek között első helyen szerepel a megnövekedett tüdőkapacitás, kivételes légzéskontrollra voltak képesek, női magasságú hangjukat pedig egy férfitest ereje támasztotta meg. (Hangképzésük nem tévesztendő össze az erőtlen, testetlen és nem rezonáns falzettel, a kontratenorokra jellemző technikával, amely hangképzés során a hangszalagok nem zárnak össze, hanem azoknak csak a széle rezonál, ahogy az adagolt levegő áthalad közöttük.) Naomi Adele André tárgyalja, hogy a kasztráltak öröksége, énekstílusuk, technikájuk és *bel canto* alapelveik – Francesco Antonio Pistocchi bolognai és Niccolò Porpora nápolyi énekiskolaiban teljesedve ki a 18. század folyamán – áthagyományozódtak nem-kasztrált magas hangokra: tenorokra és női szopránokra. Noha intézményes oktatási rendszerükből kifolyólag a kasztrált éneklés határozta meg az operai hangképzést a 16. század közepétől a 19. századig, André felhívja a figyelmet egy fontos változásra a 17. század végi, Tosi által fémjelzett éneklésmód és Mancini módszere között. Mancini Leonardo Leotól tanult Nápolyban (1728–30), majd a kasztrált Antonio Bernacchitól, Pistocchi korábbi tanítványától Bolognában az 1730-as évek elején: „Amíg Mancini ugyanazt a terminológiát használja, mint Tosi (voce di petto, voce di testa/falsetto), nagyon erősen hangsúlyozza a regiszterek egybeolvasztásának fontosságát. Mancini idéi *bel canto* hangja egy állandó tömör maggal rendelkezik a teljes hangterjedelemben, nem csupán a regiszterek határán levő törést simítja el.” Rodolfo Celletti szerint nem másról van itt szó, mint a kevert hangról, a *voce mistáról* (a 19. századi *bel canto* értelemben véve), amely erőt és gazdag hangzást biztosít a fejhang-tartományban. Ez rendkívül lényeges lehetett Strada mint magasszoprán számára. Bizonyítékot arra, hogy erőteljes hangadást pozitívan értékelték a 18. században – ami a kasztráltak ünneplésének fő oka volt, tudniillik hogy hangosabban énekeltek, mint női és nem-kasztrált férfi kollégáik – az szolgálthat, hogy ez volt Farinelli egyik különleges képessége, amiért méltán csodálták.

A tény, hogy Strada hangosabb és áradó éneklésmódja kortársai dicséretét váltotta ki, arra világít rá, hogy éneklését ideálisnak tartották. Úttörő lehetett a női éneklés szétszakadt részeinek egyesítésében: hangja integrálta a nőies kifejezőmódot az addig a kasztráltak által képviselt erőteljes szoprán hangtartománnyal.

Strada jelleme szintén frissítően eltért kollégái többségétől: úgy tűnik, hogy szabad volt önző hajlamoktól, és szakmaiatlan részrehajlás nélkül hozta meg döntéseit. Ő volt az egyetlen, aki Händel mellett maradt 1733 júniusában, amikor a többi énekes a rivális operatársulathoz, az Opera of the Nobility-hez szegődött, elhagyva a zeneszerzőt. Sőt, a „Második Akadémia” (Second Academy) 1737-es összeomlása után Strada Londonban maradt egészen 1738 júniusáig, remélve, hogy újra együtt dolgozhat Händellel. Szinte soha nem énekelt helyettesítő áriát eredeti szerepeiben; felújításokban és pasticciókban is inkább számára ismeretlen zenei anyagot tanult meg, mintsem hogy jól bejáratott kedvenc áriáit ismételtesse, beleeröltetve azokat bármely operába és drámai környezetbe, ami bevett szokás volt a korban.

A disszertációhoz tartozik az a hangzó portfólió is, amelyet Edöcs Fanni csembalistánál rögzítettünk Budapesten 2015-ben, sajnos a legszerényebb technikai körülmények között. Ezek sem nem stúdió, sem nem professzionális felvételek,

masterelés nélküliek, melyeket én magam szerkesztettem otthon. Minden hátrány és kockázat ellenére lényegesnek tartom az értekezéshez függelékként való csatolását az elmúlt évek kutatásainak hangzó eredményeként, nem utolsó sorban azért, mert Strada éneklésének leírásával máig adós volt a zenetudomány, és az előadói gyakorlat sem mutatta be megfelelőképpen. Az énektechnikai fejlődés és a művészi érés folyamatai esetemben párhuzamosan és kölcsönhatásban zajlottak a kutatás kibontakozásával, így külön öröm a számomra, hogy rátaláltam e témára éppen akkor (2011), amikor történeti bizonyítékok után kutattam a barokk művek teljes hangon való éneklésének autenticitásával kapcsolatban.

A portfólió tizenhárom áriát, egy *secco* és egy *accompagnato* recitativót tartalmaz Strada eredeti szerepeiből, karrierje kezdetétől a londoni időszak végéig (1720–37). Válogatásomban nem szerepel felvétel az utolsó, itáliai korszakból (1739–41). Ennek két fő oka van: mivel Strada hangji mozgásteret némileg szűkült az utolsó aktív években, ezek nem szolgálnak újdonsággal hangprofilja szempontjából; ezen kívül a források nagy része elveszett, vagy töredékesen maradt csak fenn. A válogatás és a felvételek összeállítása arányaiban, amennyire lehetséges, követi Strada pályáját és az értekezés strukturáját. Az áriák visszatérésének variációi, valamint minden egyéb díszítés és cadenza teljes egészében a sajátom; ezek az én viszonyomat tükrözik az adott tételekhez, nem kísérik meg Strada díszítéseinek rekonstrukcióját (annál iskevésbé, mivel ezzel kapcsolatol forrás nem maradt fenn). Énekléssel egy sajátos hozzáállást szándékozom közvetíteni, egy bizonyos gondolkozásmódot az előadásról magáról: tudniillik, hogy azt minden esetben egy élő és adott körülményekhez alkalmazkodó entitásként kell kezelni, nem pedig a „hangzó múzeum” képzetével megközelíteni. Továbbá, Strada példáján keresztül az iránti meggyőződésnek is szeretnék hangot adni, hogy a helyes és egészséges énektechnika egyaránt alkalmazható bármilyen klasszikus repertoárra; a stílus az, ami különbözik; bizonyos kifejezőeszközök aránya és azok kivitelezése (a hang kibocsátásának mértéke, *vibrato*, *portamento*, *rubato*, *appoggiaturák* és más díszítések, stb.) változott az évszázadok folyamán. Strada éneklése – ami az általános barokk metódus ellentéte volt dallami felépítés, hangsúlyok valamint a magas és mély hangok aránya tekintetében – az egyik legjobb példa arra, hogy eltérő énekstílussal rendelkező művészek ugyanabban a korszakban egyaránt sikerrel voltak képesek működni. A fő üzenete, tanulsága a kutatás ezen részének tehát az, hogy a barokk éneklés uniformizált, általános stíluselemek ismételtetésén alapuló kivitelezése kevésbé hiteles; a korszak sajátosságait sokkal inkább annak az adott előadó hangji jellegzetességeivel és személyes tulajdonságaival történő egyéni és megismételhetetlen egyesülése emeli ki.

#### 4. A DOKTORJELÖLT TUDOMÁNYOS KÖZLEMÉNYEINEK JEGYZÉKE

‘Successor to the “Rival Queens”’: The London Engagement of Handel’s Faithful Soprano, Anna Maria Strada del Pò’, in: *Händel-Jahrbuch* 62 (2016).

‘Transzformálók: G. F. Händel és Anna Maria Strada kölcsönös inspirációja’, *Magyar Zene* 54/2 (2016).

Konferenciaelőadások (koncertelőadások):

*Barokk soprano assoluta – Händel kivételes prima donnája*  
Kortársakról kortársaknak interdiszciplináris konferencia,  
Budapest Music Center, 2014. június 14.

*Handel’s Exception – Anna Maria Strada*  
16<sup>th</sup> Biennial International Conference on Baroque Music  
Universität Mozarteum Salzburg, 2014. július 12.

*Unfolding the Relations Between Baroque Singing and Romantic Bel Canto*  
Symposium Interpretationsforschung  
Hochschule der Künste Bern, 2015. május 7.

*Transzformálók: G. F. Händel és Anna Maria Strada kölcsönös inspirációja*  
A 18. századi zene előadó-művészete, története és elmélete  
MZZT konferencia Komlós Katalin tiszteletére  
MTA Zenetudományi Intézet Bartók Terme, 2015. október 10.

*Transforming One Another: Shaping Strada’s Vocal Art – Inspiring Handel to New Compositional Way of Thinking*  
Handel and His Eighteenth-Century Performers, Handel Institute Conference  
The Foundling Museum London, 2015. november 22.

*A barokk éneklés és a XIX. századi bel canto kapcsolata*  
Kodály Zoltán Zenei Alkotói Ösztöndíjas Zenetörténészek Előadása  
Nádor Terem Budapest, 2016. február 8.