

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA



Giuseppe Verdi

Az álarcosbál

Un ballo in maschera



Tartalom

Alkotók és szereposztás	4
Cselekmény	8
A kettősség vonzásában – beszélgetés Fabio Ceresa rendezővel	11
Az álarcosbál a történelem viharában	18
Fény és árnyék játéka: franciás könnyedség, olaszos temperamentum	21

Contents

<i>Cast and creative</i>	4
Synopsis	24
Drawn by duality – an interview with director Fabio Ceresa	27
<i>Un ballo in maschera</i> in the tempest of history	34
Playing with light and shadow: French gracefulness and Italian temperament	38

Giuseppe Verdi
Az álarcosbál
Un ballo in maschera

Opera három felvonásban, olasz nyelven, magyar, angol és olasz felirattal
Opera in three acts, in Italian, with Hungarian, English and Italian subtitles

Eugène Scribe műve alapján a szövegkönyvet írta *Libretto after the work by*
Eugène Scribe by **ANTONIO SOMMA**

Rendező *Director* **FABIO CERESA**

Díszlettervező *Set designer* **TIZIANO SANTI**

Jelmeztervező *Costume designer* **GIUSEPPE PALELLA**

Mozgástervező *Movement director* **MATTIA AGATIELLO**

Világítástervező *Lighting designer* **STADLER FERENC**

Dramaturg, magyar nyelvű feliratok *Dramaturg, Hungarian subtitles* **ORBÁN ESZTER**

Angol nyelvű feliratok *English subtitles* **ARTHUR ROGER CRANE**

Karigazgató *Chorus director* **CSIKI GÁBOR**

Bemutató: 2018. április 21., Erkel Színház

Premiere: 21 April 2018, Erkel Theatre

Gustavo, svéd király *Gustavo, king of Sweden* **LÁSZLÓ BOLDIZSÁR /
PATAKI ADORJÁN**

Renato Anckarström **KÁLMÁNDY MIHÁLY / MÓKUS ATTILA**

Amelia, Renato felesége *Amelia, wife of Renato* **ÁDÁM ZSUZSANNA /
MIKSCH ADRIENN**

Ulrica **SCHÖCK ATALA / WIEDEMANN BERNADETT**

Oscar **ZEMLÉNYI ESZTER / KAPI ZSUZSANNA**

Horn **GÁBOR GÉZA / KOVÁCS ISTVÁN**

Ribbing **KISS ANDRÁS**

Christiano, matróz *Christiano, sailor* **FÜLEP MÁTÉ**

Főbíró / Amelia szolgálója *Judge / Amelia's servant* **KÓSA LŐRINC**

Közreműködik a Magyar Állami Operaház Zenekara és Énekkara
Featuring the Hungarian State Opera Orchestra and Chorus

Karmester *Conductor* **KOVÁCS JÁNOS / SZENNAI KÁLMÁN**



Cselekmény

I. FELVONÁS

1. jelenet

Gustavo (III. Gusztáv) svéd király támogatói és ellenfelei gyülekeznek a reggeli királyi audienciára. Oscar, a király apródja átnyújt gazdájának egy papírt, melyen egy álarcosbál vendéglistája áll. Gustavo felfedezi a listán Amelia nevét, a nőét, akibe titkon szerelmes, habár az asszony hű barátja, Renato Anckarström felesége. Renato figyelmezteti a királyt, hogy összeesküvés készül ellene, de Gustavo nem akarja megtudni, kik az összeesküvők. A főbíró érkezik, száműzetéssel kívánja sújtani a jósnőt, Ulrica Arvedsont. Miután Oscar védelmébe veszi az asszonyt, Gustavo úgy dönt, hogy álruhában látogatást tesz a jósnőnél.

2. jelenet

Ulrica nőktől körülvéve épp Luciferhez fohászkodik; Gustavo halásznak öltözve vegyül el a hallgatóságban. Egy Christiano nevű matróz verekszi előre magát a tömegben, hogy Ulrica jósljon neki: 15 év után még nem kapta meg az őt megillető elismerést. Gustavo titokban némi aranyat és egy előléptetésről szóló papírt csempész a tengerész zsebébe, így Ulrica jóslata azonnal beteljesül. Amelia magánbeszélgetést kér Ulricától. A jósnő elküldi a látogatóit, csak Gustavo hallgatózik búvóhelyéről. Amelia a jósnő segítségével próbál úrrá lenni a király iránt érzett szerelmén. A varázsszer, amit Ulrica ajánl, egy nővény, amely a városon kívül, egy elhagyott mezőn terem, és éjfélkor kell leszakítani. Szerelme távozása után Gustavo is tudni akarja a jövőt. Ulrica a férfi közelgő halálát látja: aki elsőként kezét nyújt neki, ő lesz a gyilkosa. Amikor a mit sem sejtő Renato belép, és urát kézfogással üdvözlöli, majd nevén szólítja, senki nem hiszi, hogy Ulrica jóslata beteljesül.

II. FELVONÁS

Amelia, legyőzve félelmét, megérkezik éjszaka a mezőre. Gustavo titokban követte, s most megvallják egymásnak szerelmüket. Váratlanul Renato érkezik, hogy figyelmeztesse barátját a veszélyre: életére törnek. Gustavo arra kéri a férfit, hogy kísérje vissza a városba a lefátyolozott Ameliát. Az összeesküvők megállítják őket, és addig provokálják Renatót, míg fegyvert nem ránt. Amelia fátyla lehull: felismerik. Renato mély fájdalommal bosszút akar állni a királyon, és az összeesküvőket másnapra a házába hívja.

III. FELVONÁS

1. jelenet

Renato úgy érzi, Gustavo és Amelia elárulta őt, meg sem hallgatja az asszonyt, aki ártatlanságát próbálja bizonyítani. Amelia készen áll a halálra, de azt kéri, hogy még egyszer utoljára hadd találkozzon fiával. Renato rájön, hogy valójában Gustavon kell bosszút állnia. Az összeesküvők Renato házába érkeznek, ahol megtudják, hogy ő is csatlakozni akar hozzájuk. Sorsot húznak: Renato a kiválasztott. Oscar érkezik, hogy átadja a meghívókat az álarcosbálra. Az összeesküvők elhatározzák, hogy az ünnepség alatt hajtják végre tervüket.

2. jelenet

Gustavo úgy dönt, hogy lemond Ameliáról. Egy névtelen levélben figyelmeztetik, hogy meg akarják ölni a bál alatt, de Gustavo úgy dönt, mégis elmegy, hogy senki ne vádolhassa gyávasággal. A bálon Renato kiszedi Oscarból, hogy a király milyen jelmezben van. A szerelmesek búcsút vesznek egymástól. Anckarström megöli a királyt. Gustavo utolsó erejével még biztosítja barátját felesége ártatlanságáról, és megbocsát ellenségeinek.



A kettősség vonzásában

– beszélgetés Fabio Ceresa rendezővel

Úgy képzem, egy olasz ember számára Verdit rendezni hasonló lehet, mint nekünk, magyarok számára legfontosabb operaszerzőnk, Erkel Ferenc egy-egy művét színpadra állítani.

Igen. Nekünk Verdi olyan, mint a nagyapánk: nem döntés kérdése, hogy szereted vagy sem, egyszerűen csak szereted, bármi is történjen. Verdi zenéjének köszönhetjük az olasz identitásunkat. Zenéje hatása túlmege a zene- és művészettörténeten: az egész olasz társadalomtörténetben meghatározó volt, így abban is, ahogy magunkat olaszként definiáljuk. Azokban a forradalmi időkben kezdett zenét szerezni, amik végül elhozták Olaszország megalakulását. A *Nabucco* és *A lombardok* kórusainak köszönhetően egysült Olaszország a nemzeti egység gondolatában. Verdi különleges, és az ember nem tehet mást, mint hogy az örületig menően rajong érte. Ráadásul *Az álarcosbál* már az érett korszak alkotása, amikor Verdi már „Verdi” volt, és váteszként tekintettek rá. Tudta, hogy mit akar írni, és hogy az milyen hatással lesz az olaszok szívére-lelkére.

Amikor azt mondd, váteszként tekintettek rá – ez bizonyára felerősítette a cenzúra reakcióját egy királygyilkosság-történetre...

Tudjuk, hogy a mű eredeti címe *III. Gusztáv* (Gustavo III) volt, majd lett belőle *Gyilkosság dominóban*, végül *Az álarcosbál*. Mindeközben több változtatást eszközöltek a cselekményen. Nyilvánvaló, hogy Verdit nagyon érdekelte a politikai aspektus, hiszen általában is érdekelte a politika: nagyon aktív szerepet vállalt társadalmi kérdésekben. De művészi választásaiban az játszotta a legnagyobb szerepet, hogy a librettóban legyen valami vonzerő. Verdi idejében az, hogy a király egyszerű embernek öltözik, elmegy egy varázslónőhöz, majd egy temetőben éjfélkor találkozik egy magányos nővel, ezek mind erős határátlépésnek számítottak. Verdi tudta, hogy mindez milyen hatással lesz a közönségre, hogy a társadalmi érzékenységre tapint. Ugyanez az ok húzódik a *Traviata* forradalmi volta mögött is: pontosan ugyanazt a társadalmi réteget állította színpadra, amely a zsöllyében ülve nézte az előadást. Mindez nagyon újszerű volt. Minden olyan érzést, amit korábban sztereotipizáltak és egy kortalan, történelmen kívüli időbe helyeztek, Verdi, hogy úgy mondjam „real time-ban” mutatott meg, veszélyesen közel a nézőkhöz. Így azt érezték, hogy a szerző és a mű hozzájuk szól, emiatt pedig jobban berántotta őket a történet.



De persze ma már számunkra sokkal érdekesebb a szerelmi történet: könnyebben tudunk viszonyulni hozzá, mint a társadalmi üzenethez.

Az a csodálatos Verdiben, hogy olyan sok más fontos szempontot is érvényesít a történet-mesélésben és a zenei kompozícióban: szerelem, árulás, párkapcsolati problémák, őszinteség és barátság... Ha az ember megnézi a három főszereplőt, ez lehetne egy sztereotíp operai háromszögtörténet: a tenor és a szoprán szeretik egymást, a bariton útjukban áll. Az *álarcosból* forradalmi újítása az, hogy a tenor és a bariton között is van kapcsolat: egy nagyon erős barátság.

És a felsorolt aspektusok közül melyik érdekelt téged különösen?

A szerelem és barátság vizsgálatán túl a történet néhány más aspektusát helyeztem előtérbe, mert azt gondolom, hogy még egy olyan ismert opera esetében is, mint Az *álarcosból*, vannak olyan részletek, amikre még rá lehet irányítani a figyelmet. Ebből a szempontból Gustavo érzelmi ivét nagyon érdekesnek tartom: ő nem csupán egy hatalommal bíró férfi, de emberi lény is, akinek érzelmei vannak. Számomra fontos megérteni, hogyan kapcsolja össze személyiségének ezt a két részét: férfiként nem dönthet szabadon királyi kötelességei miatt, míg királyként sem dönthet szabadon, mert „emberi” érzései vannak. Ez teszi igen összetetté a figurát. Amelia is vívódik a feleség és szerető szerep között. De a legérdekesebb pszichológiai fejlődésen Renato megy keresztül, és ez az, amit feltétlenül meg akartunk mutatni ebben az előadásban: egy érzékeny, törekeny emberből válik gyilkossá. Művészként ábrázoljuk, aki egy idealizált képet őriz Gustavóról. Ő az udvari festő, aki a király hivatalos portréit festi. Minden reggel találkoznak egy tíz perces ülésre, de nem sikerül igazán megragadnia a király lelkényegét a vásznon, mert nem ismeri még teljesen. Megismerni az emberi oldalt, ami a hatalom emberének külsőségei mögött rejtőzik: ez a kulcsfontosságú elem Renato figurájának értelmezéséhez.

Azt mondod, hogy az ülések alatt barátkoznak össze...

Szeretem azt a gondolatot, hogy a barátságuk a művészetén keresztül jön létre. De az, ahogy akkoriban a művészek foglalkozását értékelték, igen messze volt attól, amilyen fontosságnak ma örvend. Gustavo, mint felvilágosult uralkodó, felismeri Renato elvitathatatlan tehetségét, de az udvar többi része egyszerű szolgának tekinti; talán csak Oscar kivétel, akit mi nagyon fiatal és nagyon okos fiúnak ábrázolunk. Én tehát azt gondolom, hogy Gustavo Renato iránt érzett barátsága nem annak foglalkozása ellenére születik meg, hanem mert a király képes a társadalmi különbségeken túllépni, és a festőt valóban egyenrangú félnek tekinti.



Az ókori görög mitológiában az alvás és a halál istene ikertestvérek voltak: Hüpnosz és Thanatosz. Két egyforma figura, csak egyiknek fehér, másiknak fekete a szárnya. Ahogy azt már az ókori görögök is megértették, az alvás és a halál szinte azonos hatással van az emberi testre: egyetlen különbség, hogy az egyik ideiglenes, míg a másik örökre szól. Ez a legfőbb inspiráció az angyalfigurák megjelenése mögött. De még egy lépéssel tovább mentünk, és jelentésüket kiegészítettük a *pszükhopomposz* fogalmával. Ez egy ógörög szó, amely szó szerint azt jelenti, „a lelkek vezetője”, és egy olyan lényt takar, aki a frissen elhunytakat átvezeti a túlvilágra, segíti őket az életből halálba való átmenetben. Minden vallásban volt/van ilyen figura: Anubisz az egyiptomiaknál, Kharón a görög mitológiában, és az angyalok a keresztény hagyományban.

Tehát kimondhatjuk, hogy alapvetően az, amit górcső alá akarsz vonni, az a kettősség, ami éppúgy megtalálható magukban a figurákban, a köztük lévő kapcsolatokban, illetve az alvás és halál között létező szűrkezőnában.

Továbbá, hogy ez a kettősség hogyan jelenik meg minden döntésünkben, sőt, magában a döntéshozatal aktusában is.

Beszélgetőtárs: Orbán Eszter



Az álarcosbál a történelem viharában

Figyelemre méltó, hogy miközben 1857 januárja és augusztusa között Verdi egy új és két átdolgozott operájának volt bemutatója, a szerző új darab ötletén kezdett dolgozni Nápoly számára. Évek óta álmodozott egy olasz *Lear király*-operaváltozat létrehozásáról, és úgy hitte, végre eljött az idő. Már a kezében is volt a librettó Antonio Somma velencei színműíró tollából. A szerzőpáros 1853-ban kezdett dolgozni a Shakespeare-darab adaptációján, és több mint két évet töltöttek a szöveg átírásával, tökéletesítésével. A nápolyi San Carlo Színház nagyon erős férfienekesi gárdával bírt, Verdi pedig beszélt Maria Piccolomini szopránénekessel — akit a *Traviatában* nyújtott Violetta-alakításáért nagy elismerés övezett —, hogy énekelje el Cordelia szerepét, de a nápolyi igazgatás nem szerződtette le őt a következő szezonra. Verdi makacsul ellenállt, nem volt hajlandó folytatni a *Leart* Piccolomini nélkül, és más témát kezdett keresni az új mű számára. Végül döntése Scribe *Gustave III, ou Le bal masque* (III. Gusztáv, avagy Az álarcosbál) című librettójára esett. Verdi nagyon szerette ezt a művet, és arra kérte Sommat, hogy az ötfelvonásos francia operát alakítsa háromfelvonásos olasz operaformára. A munka gyorsan ment, és a librettó, sőt a zene nagy része is elkészült kevesebb, mint három hónap alatt. Az eredeti dráma alapját történelmi esemény adta: III. Gusztáv svéd királyt 1792-ben egy a stockholmi Királyi Operában tartott álarcosbálon megölte egy arisztokrata származású katonatiszt, Jacob Johan Anckarström. Bár Gusztáv meggyőződéses autokrata volt, számos liberális reformot hajtott végre, sikeres külpolitikát folytatott, és erősen támogatta az irodalmat és a művészeteket. Verdi tisztában volt vele, hogy egy színpadra vitt királygyilkosság problémát fog okozni a nápolyi cenzúrával, de a közelmúlt élményeire hagyatkozva azt gondolta, hogy elég lesz majd a helyszínt megváltoztatnia, ahogy a *Rigoletto* esetében tette. De 1858-ban a politikai helyzet sokkal ingatagabb volt, mint 1851-ben. Két évvel korábban II. Ferdinánd, Nápoly és Szicília Bourbon királya túlélte egy ellene irányuló gyilkossági kísérletet, így esély sem volt rá, hogy egy politikai gyilkosságról szóló opera alapvető változtatások nélkül színpadra kerülhesen Nápolyban. Amikor Verdi 1858. január 14-én megérkezett a városba, még úgy tűnt, hogy végül minden rendben lesz. De előző nap Felice Orsini, egy Párizsban élő olasz forradalmár

bombát dobott III. Napóleon császárra, amikor az épp az operába igyekezett. Ez minden korábbi, Somma librettóját érintő kompromisszumot lehetetlenné tett. Verdit értesítették, hogy az egész művet át kell írni. Ő, azt gondolván, hogy a római cenzorok kevésbé lesznek makacsak, megállapodott a Teatro Apollo vezetőségével, hogy náluk lesz a bemutató 1859 elején. De lebecsülte a politikai helyzet változékonyságát: a cenzúra azt követelte, hogy a helyszín egy Európán kívüli ország legyen. Rövid egyeztetés után a felek megegyeztek egy valószínűtlen helyszínen: Boston még angol gyarmat, Gusztáv pedig Warwick grófja, a város brit kormányzója. Verdi elégedett volt a megállapodással, mert az a dráma számára kulcsfontosságú elemeit nem érintette. Az olaszok többsége számára a tizenkilencedik századi Boston ismeretlen, egzotikus helyszínnek számított. Ebből következik, hogy a „puritán városban lévő fényűző udvar”-elgondolásban rejlő alapvető abszurditás is irreleváns volt. Verdi még azután is támogatta a problematikus bostoni helyszín megtartását, miután a politikai cenzúra már nem jelentett gondot. De a huszadik század során sok operatársulat visszaállította az eredeti, történetileg hitelesebb svéd helyszínt.

(*Experiencing Verdi. A Listener's Companion* – részlet, ford. Orbán Eszter)



Fény és árnyék játéka: franciás könnyedség, olaszos temperamentum

Verdi egy levelében¹ így fogalmazott: a librettó kiválasztásakor számára az fontos, hogy „meglegyen benne a komikum s a szörnyűség elegye, ahogy Shakespeare-nél”. Ebből a szempontból Az álarcosbál tökéletes munka, hiszen – még inkább, mint A végzet hatalma esetében, ahol a komikum és tragikum váltakozva jelennek meg – ebben a műben a szerzők a kettőt egyidejűleg képesek megjeleníteni. A mű formailag kivételesen tisztán felépített. Egy tengelyesen tükrözött 5 jelenetből álló rendszer, melynek központjában a helyszínváltozás nélkül megálmodott második felvonás áll. Ha eltekintünk a központi szerelmi háromszögtörténet résztvevőitől, a karakterösszeállítás is különleges. Feltűnően hiányzik a Verdinél megszokott hatalomelvű apa, például. Ugyanakkor az is szokatlan, hogy két olyan karakter, Ulrica és Oscar, akik nem a központi konfliktus szereplői, ilyen súlyú szólamokat kapjanak. Míg Oscar apródfigurája „átutazó” a francia operatradícióból, Ulrica szerepének zenetörténeti fontosságát növeli, hogy ez a Verdi-életműre jellemző nagy altszerepek első megjelenése.

„Az álarcosbált egyesek Verdi Don Giovannijának, mások Trisztán és Izoldájának nevezték” – írja a műről Julian Budden. „Mindkettőben van igazság. Egyetlen más szerelmi ketőse sem olyan lángoló intenzitású, mint Az álarcosbál második felvonásáé. Ez a „mindent a szerelemért” esete – innen a Wagner-párhuzam. Ám Az álarcosbál nem annyira romantikus tragédia, mint inkább komédia, fekete keretben – innen a Mozart-párhuzam. Teljesen mozartos az a könnyedség is, ahogyan a zeneszerző a legszélsőségesebb lelkiállapotokat képes egy pallérozott, csaknem klasszikus keretbe foglalni, s úgy tud átlépni egyikből a másikba, mintha az a világ legtermészetesebb dolga volna.”²

¹ A levél 1848. március 24-én kelt, a címzett Salvatore Cammarano, többek közt Donizetti *Lammermoori Lucia* és Verdi *Luisa Miller* című operáinak librettistája.

² Rácz Judit fordítása.



Synopsis

ACT 1

Scene 1

Both supporters and opponents of King Gustavo (Gustav III) of Sweden are gathering for the morning royal audience. Oscar, the king's page, hands over to his master a paper listing the guests for a masked ball. Gustavo discovers that the list includes Amelia, the woman with whom he is secretly in love, even though she is the wife of his loyal friend, Renato Anckarström. Renato comes in order to warn the king that there is a conspiracy afoot against him, but Gustavo does not want to know who the conspirators are. The chief justice arrives: he wants to banish the fortune-teller Ulrica Arvedson. After Oscar comes to the woman's defence, Gustavo decides to pay a visit to Ulrica in disguise.

Scene 2

Surrounded by women, Ulrica invokes Lucifer; Gustavo, dressed as a fisherman, blends into the audience. A sailor named Christiano pushes his way to the front of the crowd to have Ulrica tell his future: after 15 years, he has not received the recognition he deserves. Gustavo secretly places a few gold coins and a letter of promotion into the sailor's pocket, thus Ulrica's prophecy has immediately proved accurate.

Through her servant, Amelia asks Ulrica for a private consultation. The seer sends off her visitors; but Gustavo conceals himself to listen in. Amelia wants the seer to use her magical powers to help her overcome her love for the king. The magic substance that Ulrica recommends is a plant that grows in an abandoned field outside the city, and which must be picked at midnight.

After Amelia departs, Gustavo also wishes to hear his fortune. Ulrica foresees his impending death: whichever friend of his extends his hand to him first will turn out to be his murderer. When the completely unsuspecting Renato enters and greets his lord with a handshake before addressing him by name, nobody believes that Ulrica's prediction will come true.

ACT 2

After conquering her fear, Amelia arrives at the field. Gustavo has followed her in secret, and the two now confess their love for each other. Suddenly Renato arrives to warn his

friend that his life is in danger. Gustavo asks him to accompany the veiled Amelia back to the city.

The conspirators intercept Renato and provoke him into drawing his pistol. Amelia's veil falls off, revealing her identity. In his deep distress, Renato decides to exact vengeance on the king and asks the conspirators to his house the next day.

ACT 3

Scene 1

Believing that Gustavo and Amelia have betrayed him, Renato refuses to listen to his wife's attempts to convince him of her innocence. Amelia is prepared to die, but asks to see their son one last time. Renato realises that it is really Gustavo on whom he must take revenge. The conspirators arrive at Renato's house, where their host informs them that he too wishes to join them. They draw lots, and Renato is the one selected. Oscar arrives to deliver the invitations to the masked ball. The conspirators decide to carry out their plan during the festivities.

Scene 2

Gustavo decides to give up on his love for Amelia. He is handed an anonymous letter warning him that somebody intends to kill him during the ball. Gustavo resolves to attend the ball anyway, so that nobody can accuse him of cowardice. At the masked ball, Renato elicits from Oscar what costume the king is wearing. The amorous couple say farewell to each other. Anckarström kills the king. With his last remaining strength, Gustavo assures his friend of his wife's innocence and forgives his enemies.



Drawn by duality

– an interview with director Fabio Ceresa

I imagine that for an Italian to stage Verdi is somewhat like it is for us Hungarians to stage the works of our most important opera composer, Ferenc Erkel.

Yes. For us, Verdi is like your grandfather: you do not choose to love him or not, you just love him, no matter what. We owe our identity as Italians to Verdi's music. Its influence extends beyond art and music history to the entire history of Italian society, and thus the way we define ourselves as Italians. He started writing music during the revolutionary era that brought about the creation of Italy. It was thanks to his choruses in *Nabucco* and *I lombardi* that Italy united under a single idea: national unity. Verdi is special, and you cannot help but love his music to the point of madness. Moreover, *Un ballo in maschera* is a work of his mature years, when Verdi was already "Verdi" and was writing in the capacity of "the prophet of the people". He knew what he wanted to write and what effect the music he was writing would have on the hearts of the Italian people.

When you say he was seen in the role of the prophet – that must have made the censors react even more strongly to the story of the assassination of a king...

As you know, the work was originally entitled *Gustavo III* before becoming *Un vendetta in domino* and, finally, *Un ballo in maschera*, with several re-writes of the plot. Obviously, Verdi was very much interested in the political dimension, as he was interested in politics in general: he took an active role in society. But what mattered to him most was to have librettos that had a strong appeal. In Verdi's time, to see a king dress up like a commoner and go to the den of a sorceress and then to visit a cemetery at night to meet a woman on her own, these were all highly transgressive elements. He knew that these elements would affect the audience, hitting a nerve at a social level. This is the same reason why *La traviata* was so revolutionary: because it put on stage the exact same stratum of society as the one that was there in the stalls, watching the production. It was something new. All the feelings that were earlier stereotyped and transposed into some sort of timeless ahistorical setting Verdi put in "real time", so to say. Dangerously close to the spectators. Thus they felt that the work was speaking to them, and consequently more involved in the story.

But of course, for us now, the love story is both more interesting and more relatable than the social message.

The wonderful thing about Verdi is that there are so many other important aspects present in the storytelling and the musical composition: love, betrayal, difficulties in couple relationships, the need for honesty in a friendship... If you look at the three main characters, this could be a stereotypical operatic love-triangle: the tenor and the soprano love each other, and the baritone is in the way. The great revolution in *Ballo* is the fact that there is a relationship between the tenor and the baritone as well: a very strong friendship.

And what in particular interests you about all of these aspects?

Apart from examining the relationships of love and friendship, I prioritized some other aspects of the storyline, because I believe there are still many details we can shed light on even in case of an opera as well-known as *Ballo*. In this respect, I find the emotional arc of Gustavo very interesting: he is not only a man of power, but also a human being with feelings. For me, it's important to see how he connects the two parts of his personality: he cannot decide freely as a man because of his duties as king, and he cannot decide freely as king because he has "human" feelings. This makes him a very complex character. Amelia is also divided between the roles of wife and lover. But the most interesting psychological development takes place with Renato, and we really wanted to show that in this production: his transformation from a sensitive and fragile man to a murderer. We show him as an artist who has an idealized image of Gustavo. As the court painter who makes the official portraits of the king, he meets him every morning for a ten-minute sitting, but he cannot completely capture the essence of the king in the picture because he doesn't know him completely. Getting to know the human side hidden behind the facade of the man of power: this is the key element in analysing the role of Renato.

You said they become friends during the portrait sittings...

I like the idea of the friendship being born through art. But the way the artist's profession was perceived then was very different from the importance it has today. Gustavo, being the typical sovereign of the Age of Enlightenment, recognises Renato's indisputable talent, but the rest of the court consider him to be a servant, basically, except perhaps for Oscar – whom we portray as a very young and clever young man. So I believe that Gustavo's friendliness toward Renato is not "in spite of" his profession, but because he can see beyond social differences and really treats him as his equal.

But Renato can't see the man behind the sovereign's "facade". How does that affect the friendship?

Although Gustavo treats Renato as his equal, Renato can never completely relax: he can see the human qualities, but cannot entirely dismiss the thought that he is essentially the embodiment of an institution. This is what he repeatedly mentions in the first part of the opera: *"Your life is important; it belongs not only to you, but to an entire nation. Saving yourself means saving the nation."* But after the change in the second act, he can only see the man, and not the king. It all turns into a human revenge story based on pure passion. And only at the moment when he kills Gustavo does he realize that he has committed the exact same offence that he was warning him of before: he has killed not only the man, but the king as well.

Another important theme comes from the experience of having visited the Imperial Palace in Vienna. In the chambers of Emperor Franz Joseph, his bedroom was adjacent to his office, because he used to get up at 5 am to get all the correspondence and reading done in time for the first meeting at 6.30 or 7. What a nightmare! I am sure that a personality such as Gustavo – who is just as involved in public life as Franz Joseph was – must have extreme difficulties with sleeping. I see Gustavo as an insomniac who wakes before the alarm rings, despite being in desperate need of some more sleep.

What wakes him? Matters of state or the thought of Amelia?

Both. There are two entities that keep the king awake. We have represented them through two "angels" who are actually the projections of Gustavo's tired mind: the white and black angels associated with sleep and death. These apparitions haunt, or, if you like, guide Gustavo's actions in this dreamlike state between sleep and wakefulness. The notion of sleep is carried over to the second scene, that of Ulrica. Hypnosis was really only developed in the second half of the 19th century, but even before that, there had been a technique called "mesmerism" – named after the doctor Franz Mesmer. This is the age when alchemy turns into chemistry, and magic becomes science. But these changes are still ahead of us, so we cannot know whether Ulrica is a scientist or a fraud. The *"orrido campo"* scene also follows this train of thought. Here, the state of disengagement comes from opium – a chemical substance that acts on an organic level in the body. And then we arrive at the last instance in the opera when body and soul are detached: the moment of death itself. In the end, the peace and quiet that Gustavo has searched for in sleep, hypnosis and drugs will be found in death.

In ancient Greece, the gods of sleep and death were twin brothers, Hypnos and Thanatos. Two identical figures: one with white wings, the other with black ones. The effects

of sleep and death on the human body – as the ancient Greeks already understood – is practically the same: except one is temporary and the other permanent. This is the main inspiration behind the representation of the angel figures. But we went a step further and integrated the notion of *psychopomp* – a word borrowed from ancient Greek that literally means “the guide of souls” – the entity that accompanied the newly deceased over to the afterlife, helping with the transition from life into death. Each religion has/had such a figure: Anubis in ancient Egypt, Kharon in ancient Greece, and the angels in the Christian tradition.

So we can say that, fundamentally, what you aim to examine is the duality present in the characters, in their relationships and in this grey area between sleep and death.

And how this duality is present in the choices we all make, as well as in the actual act of making a decision.

Interviewer: Eszter Orbán





Un ballo in maschera in the tempest of history

Remarkably, along with premieres of a new opera and two revised ones between January and August of 1857, Verdi began to plan a new work for Naples. After years of dreaming of an Italian opera based on *King Lear*, he believed that the time might finally be right. He actually had a libretto in hand by the Venetian playwright Antonio Somma. The two had begun to collaborate on the Shakespeare adaptation in 1853 and had spent more than two years revising and polishing. San Carlo had a strong roster of male singers, and Verdi had spoken with the soprano Maria Piccolomini, already celebrated for her interpretation of Violetta in *La traviata*, about singing the role of Cordelia, but the Neapolitan management failed to sign her for the season. Verdi stubbornly refused to move ahead with the *Lear* project without Piccolomini and began to consider other subjects for the new work. He eventually settled on *Gustave III, ou Le bal masque*, a libretto by Scribe that Verdi admired and asked Somma to adapt the five-act French grand opera into a three-act Italian one. The work went quickly, and the libretto and much of the music were finished in less than three months. The original drama was based on a historic event: the assassination of Swedish king Gustav III by the aristocratic military officer Jacob Johan Anckarström at a masked ball at the Royal Opera House in Stockholm in 1792. Although he had been a staunch autocrat, Gustav had made numerous liberal reforms, had a successful foreign policy, and had been a strong proponent of arts and letters. Verdi was aware that a regicide onstage would create a problem with the Neapolitan censors. Based on recent experience, however, he assumed that he would only have to alter the setting, as he had in *Rigoletto*. But the political situation was more precarious in 1858 than it had been in 1851. Two years earlier Ferdinand II, the Bourbon king of Naples and Sicily, had survived an assassination attempt, so there was no chance that an opera about political assassination could be performed in Naples without substantial revision. Finally everything seemed to be in order when Verdi arrived in Naples on January 14, 1858. But the previous day Felice Orsini, an Italian revolutionary living in Paris, had thrown a bomb at Emperor Napoleon III as he was on his way to the opera – this made any compromise on Somma's libretto out of the question. Verdi was informed that the entire work would have to be rewritten. Assuming that the Roman censors would be less intractable than the Neapolitans, Verdi made an agree-

ment with the Teatro Apollo for the premiere to take place there in early 1859. But he had misjudged the more volatile political atmosphere: the censors demanded that the setting be in a non-European country. After some negotiation all the parties agreed to the unlikely setting of colonial Boston, with Gustav becoming the Count of Warwick and British governor of the city. Verdi was satisfied with the change because it left what he considered the most crucial elements of the drama untouched. For most Italians of the time, life in eighteenth-century Boston was unfamiliar and exotic. Consequently, the inherent absurdity of a lavish court in a Puritan city was irrelevant. Even after political censorship ceased to be an issue, Verdi supported the use of the problematic Boston setting. During the twentieth century, however, many companies began to restore the original and historically accurate Swedish setting.

Experiencing Verdi, A Listener's Companion - excerpt



Playing with light and shadow: French gracefulness and Italian temperament

In a letter,¹ Verdi wrote that when choosing the libretto, it was important to him that it should be a *"mixture of the comic and the terrible (in the style of Shakespeare)"*. From this perspective, *Un ballo in maschera* is a perfect work as – even more so than in *La forza del destino*, where comedy alternates with tragedy – the authors managed to present both aspects simultaneously. In terms of structure, the opera was built with exquisite clarity. It is an axially reflected system of five scenes revolving around the second act, which was conceived without any change in location. Except for the participants in the central love triangle, the selection of characters is also unique. Conspicuously absent, for instance, is the figure of the authoritarian father that is typically seen in Verdi's works. Another unusual feature is the importance of the roles given to two characters who are not participants in the central conflict: Ulrica and Oscar. Whereas Oscar, the page, is a "visitor" from French operatic tradition, the importance of the role of Ulrica in music history is enhanced by the fact that it is the first occurrence of the great alto roles that characterise Verdi's *oeuvre*.

"Un ballo in maschera has been called Verdi's Don Giovanni by some, his Tristan und Isolde by others" – writes Julian Budden. "There is a certain truth in both descriptions. None of his love duets has the blazing intensity of that in Act II. It is a case of, 'all for love'; hence the Wagnerian comparison. Yet Un ballo in maschera is less a romantic tragedy than a comedy with black edges; hence the comparison with Mozart. Wholly Mozartean too is the ease with which the composer embraces extremes of mood within a polished almost-classical framework, passing from one to the other without any sense of the incongruous."

¹ Dated 24 March 1849, the letter's recipient was Salvatore Cammarano, librettist of Donizetti's *Lucia di Lammermoor* and Verdi's *Luisa Miller* among other works.



Miksch Adrienn, Kapi Zsuzsanna, Mókus Attila



Kiss András, Gábor Géza, Ádám Zsuzsanna, László Boldizsár, Kálmándy Mihály, Zemlényi Eszter és az OPERA Énekkara / OPERA Chorus

Felhasznált irodalom | *Bibliography:*

Julian Budden: *Verdi* (OUP, 2008), magyar kiadás: Európa Kiadó, 2007, ford. Rácz Judit

Donald Snaders: *Experiencing Verdi – A Listener's Companion*

(The Scarecrow Press, 2014)

Verdi Handbuch, szerk.: A. Gerhard, U. Schweikert (Springer Verlag, 2013)

Felelős kiadó *Responsible publisher:* Dr. Ókovács Szilveszter,

a Magyar Állami Operaház főigazgatója *General Director of the Hungarian State Opera*

A műsorfüzetet írta és szerkesztette *Booklet written and edited by* Orbán Eszter

Angol fordítás *English translation by* Orbán Eszter, Hegedűs Gyula,

Arthur Roger Crane

Fotó *Photo:* Berecz Valter

Képszerkesztő *Photo editor:* Iványi Jozefa

Frissített kiadás: 2024 *Revised edition: 2024*



László Boldizsár, Zemlényi Eszter, Kálmándy Mihály és az OPERA Énekkara / OPERA Chorus

STRATÉGIAI PARTNEREK
STRATEGIC PARTNERS



ARANY FOKOZATÚ TÁMOGATÓK
GOLD LEVEL SPONSORS

